

Atelier de Traduction
Numéro 7 2007

DOSSIER :
L'AUTOTRADUCTION

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

Comité honorifique :

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

Rédacteur en chef :

Muguraș Constantinescu

Rédacteur en chef adjoint :

Elena-Brândușa Steiciuc

Secrétaire général de rédaction :

Simona-Aida Manolache

Comité de rédaction :

Camelia Capverde, Cristina Drahta,
Daniela Linguraru, Gina Puică, Giuliano Sfichi

Membre correspondant de Bucarest :

Mihaela Arnat

Couverture :

Ana Constantinescu

Réalisateur technique :

Ana-Maria Ciocoiu

Atelier de Traduction
N° 7 2007

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

Editura Universității
SUCEAVA, 2007

COMITÉ DE LECTURE

Irina MAVRODIN – Université de Craiova
Muguraș CONSTANTINESCU – Université « Ștefan cel Mare » de Suceava
Elena-Brândușa STEICIUC – Université « Ștefan cel Mare » de Suceava
Mariana NEȚ – Institut de Linguistique « I. Iordan – Al. Rosetti » auprès de l'Académie Roumaine, Bucarest
Marie Hélène TORRES – Université de Santa Catarina, Brésil
Marina RĂDULESCU–SALA – Institut de Linguistique « I. Iordan – Al. Rosetti » auprès de l'Académie Roumaine, Bucarest
Christine LOMBEZ – Université de Nantes, France
Marc CHARRON – Université du Québec en Outaouais, Canada
Gina ABOU FADEL – Université Saint-Joseph, École de traducteurs et d'interprètes de Beyrouth, Liban

ATELIER DE TRADUCTION, ADRESSE

Universitatea « Ștefan cel Mare » Suceava
Facultatea de Litere și Științe ale Comunicării
Centrul de cercetări INTER LITTERAS, Strada Universității nr.13
720229 Suceava, România, <http://www.usv.ro>
tel/fax +40 230 524 097
mugurasc@hotmail.com
selenabrandusa@yahoo.com
simona@eed.usv.ro
atelierdetraduction@litere.usv.ro

Copyright © Editura Universității Suceava, 2007

SOMMAIRE

AVANT-PROPOS

Irina Mavrodin (<i>Roumanie</i>)	11
------------------------------------------	----

I. ENTRETIEN

Felicia Mihali (<i>Canada</i>) en dialogue avec Elena-Brândușa Steiciuc (<i>Roumanie</i>) « <i>La rencontre avec la nouvelle langue s'est produite sur et dans mes textes</i> ».....	15
---------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------	----

II. CREDOS ET CONFESSIONS

Costin Popescu (<i>Roumanie</i>) <i>Jocul de-a societatea/Jouer à la société</i>	27
Paul Miclău (<i>Roumanie</i>) <i>L'autotraduction de l'autofiction comme retour à l'être</i> ...	41

III. DOSSIER: AUTOTRADUCTION

Irina Mavrodin (<i>Roumanie</i>) <i>L'autotraduction : une œuvre nonsimulacre</i>	51
Samantha Faubert (<i>France</i>) <i>L'autotraduction comme miroir de l'écriture semprunienne : à propos de Federico Sanchez vous salue bien / Federico Sánchez se despide de ustedes</i>	57

Emanuela Nanni (<i>France</i>)	
<i>Quelques réflexions sur l'autotraduction poétique : entre poésie comme langue étrangère par excellence et autotraduction poétique interlinéaire.....</i>	67
Marcos Eymar (<i>France</i>)	
<i>L'autotraduction légitimatrice : Lorenzo Cilda de Víctor Manuel Rendón et le dédoublement de l'écrivain bilingue.</i>	79
AUTOTRAD (<i>Espagne</i>)	
<i>L'autotraduction littéraire comme domaine de recherche.</i>	91
Helena Tanqueiro (<i>Espagne</i>)	
<i>L'autotraduction comme objet d'étude.....</i>	101
Francesc Parcerisas I Vasquez (<i>Espagne</i>)	
<i>Idéologie et autotraduction entre cultures asymétriques...</i>	111
Natalia Novosilzov & Maia Sharvashidze (<i>Espagne</i>)	
<i>Quelques observations sur l'autotraduction de V. Nabokov : « Otchayanie » - « Despair »</i>	121
Patricia López López-Gay (<i>Espagne</i>)	
<i>Sur l'autotraduction et son rôle dans l'éternel débat de la traduction.....</i>	131
Laurence Boudart (<i>Espagne</i>)	
<i>Autotraduttore... tradittore? Le Bourru bienfaisant/Il burbero di buon cuore de Carlo Goldoni.....</i>	145
Pierre Daubigny (<i>France</i>)	
<i>Un exemple d'autotraduction théâtrale : Fragments de théâtre I et II/Roughs for theatre I and II de Samuel Beckett.....</i>	153
Helen Astbury (<i>France</i>)	
<i>Mal vu mal dit / Ill Seen Ill Said : Mal traduit / Ill Translated ?</i>	165

Elena Ciocoiu (<i>Roumanie</i>) <i>Les enjeux de l'autotraduction pour la pièce En attendant Godot/Waiting for Godot de Samuel Beckett.....</i>	173
Hélène Lenz (France) <i>Langages d'étranger chez P. Istrati.....</i>	181
Muguraș Constantinescu (<i>Roumanie</i>) <i>Istrati, autotraducteur en quête d'identité culturelle.....</i>	191
Ana Guțu (<i>République de Moldova</i>) <i>L'autotraduction – entre multilinguisme et création.....</i>	203
Rainier Grutman (<i>Canada</i>) <i>L'autotraduction : dilemme social et entre-deux textuel....</i>	219
Katrien Lievois (<i>Belgique</i>) <i>L'auteur postcolonial : autotraducteur plutôt que traducteur ?</i>	231

IV. PRATICO-THÉORIES

Ioana Balacescu (<i>Roumanie</i>) <i>Un exemple de traduction créative légitimée par les recherches cognitivistes.....</i>	241
-------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------	-----

V. VINGT FOIS SUR LE MÉTIER

Irina Mavrodin (<i>Roumanie</i>) <i>Crimă perfectă / Crime parfait.....</i>	255
<i>Din când în când / De temps à autre.....</i>	256
Andrei-Paul Corescu (<i>Roumanie</i>) <i>Burkina Fasso/Burkina Fasso.....</i>	257
<i>Vietnameza/Poème vietnamien.....</i>	258

VI. LA PLANÈTE DES TRADUCTEURS

Irina Lulciuc & Constantin Tiron (<i>Roumanie</i>) <i>Meta – Journal des traducteurs, Volume 51, n° 4,</i> <i>décembre 2006.....</i>	261
Gina Puică (<i>Roumanie</i>) <i>Étudier à l'Institut Supérieur de Traducteurs et</i> <i>Interprètes.....</i>	269

VII. TERMINOLOGIES

Daniela Linguraru (<i>Roumanie</i>) <i>Mots, termes et contextes.....</i>	275
Les auteurs.....	281

AVANT-PROPOS

AVANT-PROPOS

Je crois qu'il faut marquer de manière toute spéciale la parution de ce septième numéro de notre revue, consacré à l'*Autotraduction*.

L'idée de ce thème nous est venue à travers une suggestion faite par l'équipe d'éminents traductologues de l'Université de Barcelone, notamment par Madame le Professeur Patricia Lopez.

C'est une sorte de partenariat que l'on a ainsi institué, par une initiative qui a pris naissance tout naturellement, des deux côtés à la fois. J'adresse tous nos remerciements à nos collègues et partenaires et je salue leur présence dans ce numéro avec des textes très importants qui enrichissent de vues nouvelles l'étude de l'autotraduction.

Lorsqu'on a lancé ce thème, on ne s'attendait pas – à vrai dire – à une réaction si prompte et si diversifiée. Les textes nombreux et de très haute qualité que nous avons reçus nous ont montré que nous avons fait un bon choix pour notre « dossier ».

Une première conclusion qui se dégage de cet impressionnant ensemble c'est qu'une recherche poussée poursuivie dans le domaine de l'*autotraduction*, très intéressante en elle-même, peut nous fournir beaucoup de réponses sur la *traduction* tout court. C'est donc dans cette direction aussi riche de conséquences pour la traductologie qu'il faudrait probablement continuer.

Notons aussi que ce numéro propose pour la première fois une septième rubrique *Terminologies* qui figurera également dans les numéros suivants.

Irina Mavrodin

ENTRETIEN

FELICIA MIHALI :
**« LA RENCONTRE AVEC LA NOUVELLE LANGUE S'EST
PRODUITE SUR ET DANS MES TEXTES »**

Entretien réalisé par **Elena-Brândușa STEICIUC**
Université « Ștefan cel Mare », Suceava, Roumanie

Notice bio-bibliographique :

Née en Roumanie, le 20 août 1967, Felicia Mihali est diplômée en philologie (1995) et en études chinoises et néerlandaises (1997) à l'Université de Bucarest. Pendant sept ans (1993-2000), elle a été chroniqueur de théâtre au quotidien bucarestois « Evenimentul zilei » (L'Événement du jour), puis en 2000 elle a choisi de vivre au Québec. En 2001 elle a obtenu un Certificat en Histoire de l'Art à L'Université de Montréal. Deux ans plus tard, en 2003, la même université montréalaise lui a accordé le titre de Maître ès lettres, avec un mémoire portant sur la littérature postcoloniale.

En 2003, Felicia Mihali est partie en Chine où elle est restée un an pour travailler comme professeur de français. Recevant une bourse de création du Conseil des arts et des lettres du Québec en 2004 pour le projet du roman « La Reine et le Soldat », elle publie ce volume en 2005. Felicia Mihali est rédacteur en chef de la revue culturelle « Terra Nova Magazine » (www.terravanomagazine.ca).

Livres publiés en Roumanie :

Țara brânzei, Bucarest, Ed. Image, 1998 ;
Mica istorie, Bucarest, Ed. Image, 1999 ;
Eu, Luca și chinezul, Bucarest, Ed. Image, 2000.

Livres publiés au Canada :

Le Pays du fromage, Montréal, XYZ éditeur, 2002 ;
Luc, le Chinois et moi, Montréal, XYZ éditeur, 2004 ;

La reine et le soldat, Montréal, XYZ éditeur, 2005.

Même si elle vit au Québec depuis sept ans seulement, Felicia Mihali s'est imposée dans « la belle province » par ses trois romans en français, qui lui réservent une place de choix parmi ceux qu'on appelle « écrivains migrants », comme Marco Micone, Sergio Kokis ou Abla Farhoud.

En fait, Felicia Mihali – que j'ai eu le plaisir de rencontrer au Congrès du C.I.E.F. organisé à Sinaia en 2006 – est beaucoup plus qu'une « migrante », car elle conserve les deux versants de son identité créatrice. C'est au sujet de ce rapport particulier entre ses écrits de la période roumaine et sa création en français que la jeune romancière montréalaise m'a fait l'amitié de réfléchir, pour ce numéro spécial de notre revue, autour de l'autotraduction.

E.B.S. - Lorsque vous avez décidé de quitter la Roumanie, Felicia Mihali, vous étiez déjà un jeune auteur à succès, surtout si nous pensons à « Țara brînzei », roman salué par la critique. Qu'est-ce qui vous a déterminée à traverser l'océan et à vous installer dans un nouveau pays, dans une nouvelle langue ? Saviez-vous à l'époque que cet événement de votre biographie allait déclencher la genèse de votre œuvre en français ?

F.M. - Je le savais évidemment, car je l'avais prévu. La raison pour laquelle j'ai laissé derrière mon vécu en Roumanie a été mes livres. Je n'avais pas envisagé toutes les difficultés que le déménagement dans un pays parlant une autre langue impliquerait, mais j'étais prête à tout. J'étais plus jeune aussi, car maintenant, même pour moi, ce trajet me semble trop épineux pour qu'un auteur le suive : je conseille aux auteurs de ne faire le pas que s'il est impérieusement nécessaire. Je vous dis une banalité, mais nous savons tous que la littérature est étroitement liée à la langue. En immigrant, vous perdez justement l'outil que vous utilisez le plus; acquérir un autre langage et le maîtriser à la perfection, cela implique non seulement de grands efforts, mais également des renoncements. Je pense qu'aucun auteur ne sera capable des mêmes prouesses à l'écrit dans une autre langue et qu'il n'y a rien qui remplace la

dextérité et la facilité à s'exprimer dans la langue maternelle. Dans la nouvelle langue, la forme du texte est toujours pire que dans la langue maternelle. Mais ce que l'on perd d'un côté, on le gagne de l'autre. Si la forme est plus pauvre, le contenu est sûrement plus riche. Et cela vous pousse vers l'avant. On se résigne à ce que la langue de création soit un amas de clichés que l'on apprend petit à petit, avec beaucoup de pratique et d'application. Voilà la tâche que je me suis imposée et que je suis scrupuleusement.

E.B.S. - Vous avez pratiquement traduit vous-même en français vos textes publiés en Roumanie, à savoir « Țara brînzei » et « Luca, chinezul și eu ». Parlez-nous de cette expérience de l'autotraduction, telle que vous l'avez pratiquée ou la pratiquez encore. En tant que traductrice de vos propres textes, les avez-vous re-crées, remodelés, voire re-construits en langue-cible, ou bien vous vous êtes imposé un certain parallélisme, une fidélité au texte-source ?

F.M. - Ce choix m'a été imposé par la nécessité. J'ai commencé à traduire mes textes au lendemain de mon arrivée, comme palliatif à la dépression, au manque de confiance qui caractérise chaque immigrant lorsqu'il se réveille dans un bâtiment où il ne comprend ni les sons ni les bruits. Mes livres étaient ce que j'avais amené de plus important dans mes bagages et j'étais pressée de les faire revivre. En les lisant en roumain, je vous avoue sincèrement que je ne les aimais plus : ils me semblaient fades par rapport à la nouvelle réalité et je me demandais, avec grande peine, qui serait intéressé par des histoires qui parlent de la détresse roumaine, à la ville comme à la campagne. La traduction vers le français les a chargés de mystère, les mêmes phrases et images rédigées en d'autres mots parlaient un peu d'autre chose. Le pire était que je savais combien difficile serait de convaincre les éditeurs d'ici de la valeur de mes écrits, s'il y en avait une. Ce que je me suis promis avec entêtement a été de ne rien changer dans mes textes. À part quelques phrases que j'ai ajoutées au *Pays du fromage*, pour que le lecteur étranger comprenne mieux les affres du communisme, et quelques pages que j'ai supprimées dans *Luc, le Chinois et moi*, car

trop descriptives, j'ai fidèlement préservé l'original. C'est un devoir de respecter l'intégrité des textes : l'auto-translation doit être aussi fidèle que la traduction par un autre, elle doit respecter le texte comme étant celui d'autrui. En me traduisant, je voulais me voir résonner dans une autre langue, mais je ne voulais rien changer, politique que j'ai appliquée pour tous mes livres. La rencontre avec la nouvelle langue s'est produite sur et dans mes textes, car je me réveillais devant la dure réalité que ce qui était beau en roumain ne l'était plus en français. D'autre part, j'étais surprise qu'en français certaines choses peuvent être dites d'une manière plus concise et même plus évocatrice. L'autotraduction n'est pas un jeu de hasard : on sait qu'on perd, mais il faut s'assurer qu'on gagne autant.

E.B.S. - *Țara brânzei*, votre premier volume publié en Roumanie, semble reposer sur le cioranien « inconvenient d'être né » dans un pays obscur, auquel l'héroïne a du mal à s'adapter, surtout à ses odeurs très persistantes, comme celle du fromage, leitmotiv du texte. Quittant la capitale à la suite d'une crise maritale et de son licenciement, la narratrice revient dans le village presque désert de ses ancêtres et vit pendant quelque temps dans la maison de ses parents et de ses grands-parents. Tout tombe en ruine autour d'elle, qui s'engouffre dans une sorte de torpeur, d'aboulie d'où rien ne peut la tirer ; elle vit dans un monde de fantasmes où des images d'ancêtres se mêlent à des figures mythiques, dans une tentative d'identification de la jeune femme à ses aïeux, dont la relation de couple était gouvernée par la violence. Tout cela dans un pays fruste où « tout était estimé selon la valeur du fromage et tout sentait le fromage ». Qu'est-ce qui vous a poussée à écrire ce livre, véritable cri d'une inadaptation extrême ?

F.M. - *Le pays du fromage* a eu une genèse étendue sur plusieurs années et correspond à plusieurs plans artistiques et personnels. J'ai travaillé à ce roman pendant deux ans, mais avec de très grandes pauses, dues au fait que j'étais trop occupée par mon travail au journal et à l'école. J'ai intensifié le travail lorsque j'ai fini mes études, soit après 1997. Comme genre littéraire, je sortais de l'école un peu fatiguée du postmodernisme et du fait que je ne savais

pas encore ce que cela voulait dire exactement. Ce que je savais en revanche, c'était que je ne voulais pas être une auteure postmoderne. Après le maniérisme et le mélange surréaliste de ce mouvement, il me semblait que la littérature devait finalement revenir à un réalisme sincère, à des histoires modestes, ouvrant des chemins aux domaines parallèles à la littérature. Il me semblait que l'histoire comme telle devait rester simple en apparence, mais incommensurablement compliquée en profondeur. L'art de l'écrit me semblait prêt à être métissé avec le cinéma, le théâtre, la peinture, et même la politique. La littérature était devenue pour moi le carrefour de tous les arts, car si l'être humain est encore capable de tout dire c'est surtout à travers la parole qu'il le fait. Il ne fallait donc pas appauvrir cet art, mais l'enrichir de choses nouvelles, lui donner une chance par son renouvellement. Je ne sais pas si j'ai réussi, mais j'ai fortement essayé de semer dans mes livres des bribes du passé et de l'avenir, du proche et du lointain, du mien et de l'autre. À cet effet, j'ai profité de mon expérience de journaliste culturelle, en contact avec le milieu artistique mais politique aussi. À l'époque, je touchais à presque tous les domaines artistiques de la capitale roumaine et, de plus, je lisais beaucoup de journaux. Je lis encore la presse avec la passion qu'on met dans un roman policier. J'ai voulu rassembler cette vision globalisante avec une expérience terrestre, charnelle. Les deux se faisaient réciproquement supportables. Quelque farfelu que cela puisse paraître, il me semblait qu'en Roumanie plus qu'ailleurs, les auteurs devaient se faire le porte-parole de la société, de leur génération et de leur peine. Se tenir à côté à l'époque me semblait une lâcheté. Je ne veux pas être une auteure engagée, mais attentive et honnête. En restant passif, on laisse les canailles vous diriger, impunis. Sur le plan personnel, *Le pays du fromage* est aussi une histoire liée à ma biographie, car le livre a été conçu entre un divorce qui m'a laissée épuisée, et une époque de grande paix. Après de grandes peines, j'ai compris que les ressources sont en nous-mêmes et qu'une femme vaincue est un péché contre le Dieu de la création qui voulait qu'Ève continue à travailler pour nourrir sa progéniture.

E.B.S. - Quelles ont été les difficultés majeures dans l'activité de traduction de ce roman, auquel la critique québécoise a trouvé une ressemblance avec « Une saison dans la vie d'Emmanuel », célèbre ouvrage de Marie-Claire Blais ? Votre texte, même s'il place l'héroïne dans une atmosphère plus ou moins intemporelle, où les précisions spatiales sont peu nombreuses, donne au lecteur étranger une image de la plaine roumaine et d'une civilisation balkanique en train de disparaître. Certains détails demandent des explications pour les lecteurs qui ne sont pas familiarisés avec cet espace, par exemple la note de la page 96, sur le mot « colac ». Avez-vous buté sur des difficultés insurmontables ou bien cette opération s'est passée sans beaucoup de contraintes ?

F.M. - La manière de laquelle j'ai mené cette bataille de conquérir le public québécois me semble maintenant une étrange contradiction. Je voulais désespérément publier dans ce pays, car cela était mon but déclaré dès mon départ. J'aurais pu rentrer évidemment, le retour au pays ne m'aurait pas affectée personnellement, mais cela aurait été la preuve que mes livres ne valaient rien. Cela aurait été le plus dur à supporter, car autrement je n'ai jamais été sensible aux on-dit. Je travaillais, donc, avec acharnement à la traduction sans jamais penser que peut-être, pour réussir, il aurait fallu réinventer et réécrire. Je n'ai jamais pensé à trahir mes livres et à me renier moi-même, mon passé et mon vécu. Avec un orgueil dangereux je pensais que le public devait être amené vers ces livres sans détour et sans concession à la mode littéraire. À quarante ans, plus chevronnée et moins naïve, cette rigidité me surprend. Toutefois, je ne ferais jamais autrement. À l'apparition de mon deuxième roman, *Luc, le Chinois et moi*, j'ai failli rompre avec mon éditeur. Il voulait que je renonce aux chapitres concernant l'histoire du journal. Lui, il était intéressé par la réception critique, moi, par la fidélité. Je lui ai dit que tout ce que je pouvais faire était de réduire de quelques paragraphes, mais que le roman resterait tel quel ou on ne le publierait pas du tout. Je pense que la bonne réception d'un auteur tient aussi de sa dignité à défendre ses livres. Tôt ou tard, on arrive à regretter la trahison, les retouches, la

concession. S'il n'est pas trop tard, un écrivain arrive à comprendre qu'il a aussi un devoir, et que l'honnêteté est son plus grand allié. Je ne ferai jamais rabais de mon identité, la vraie.

E.B.S. - Le dernier en date de vos ouvrages, *La reine et le soldat*, est en même temps le premier d'une série (que nous vous souhaitons très longue !) où vous vous attachez à écrire directement en français. En lisant ce superbe roman on ne peut pas rester indifférent à la minutie et à la majesté de la reconstitution historique, à la mise en parallèle du passé et du présent, à ce face à face permanent entre Orient et Occident. En fait, vous y reconstituez avec les moyens du prosateur une époque ancienne de l'histoire des Perses, immédiatement après la conquête du pays par Alexandre le Grand. Sur cette toile de fond se déroule la rencontre des deux personnages, la reine Sisygambris, mère de Darius, et le jeune soldat grec Polystratus, chargé de la garde du palais et donc des appartements de la reine. L'attraction entre les deux est inévitable, car la reine, même vieille femme, symbolise aux yeux du soldat rustre et mal odorant le comble du raffinement oriental, alors que pour elle, il représente la force virile du conquérant. Votre roman joue également sur le parallélisme entre passé et présent et de nombreux clins d'œil renvoient à l'actualité du début de ce millénaire, comme la guerre en Irak (« Alexandre délivrait des peuples qui ne voulaient pas être délivrés...Ceux qui s'avancent trop sur le territoire des autres ne sont en aucun cas des libérateurs », p. 139) ou comme ce terrible « clash » des civilisations, qui oppose de plus en plus Occident et Orient. Est-ce que votre première expérience comme écrivain de langue française s'est complètement passée du soutien de votre langue maternelle ? Avez-vous complètement renoncé à l'autotraduction pour *La reine et le soldat* ? Quels ont été les défis d'une telle rédaction ?

F.M. - Pour ce roman, j'avais un petit noyau de cinquante pages environ en roumain. J'ai commencé ce livre à l'époque de mes études en néerlandais, lorsqu'un de mes professeurs m'a donné en cadeau le livre de Louis Couperus, *Iskenderun*. Aucun Occidental ne peut se passer de cette vision glorieuse du grand conquérant qui avait

poussé les limites du monde connu, et à qui on attribue les atours d'un civilisateur. Je me plaisais à ce travail de glorifier un héros. Au Québec, pendant les trois premières années, j'ai laissé de côté ce roman, car je n'avais pas le temps de m'y pencher. J'étais occupée avec mes études de maîtrise et aussi avec la traduction de mes propres livres. Je ne peux pas vous expliquer pourquoi j'ai recouru à cette stratégie de publier d'abord les œuvres roumaines, en traduction. Peut-être que d'une certaine manière je voyais mes anciens livres comme des pions de sacrifice, je savais que même si la réception était bonne, cela ne voulait pas dire grand-chose pour moi. Entre temps, il y a eu le 11 septembre, la guerre en Afghanistan, la guerre en Irak. En plus, ma vision d'immigrante, de quelqu'un appartenant aux communautés culturelles, aux plus faibles, avait changé ma manière de regarder Alexandre. Mon amour pour lui avait flétri. Il ne me semblait rien d'autre qu'un aventurier, car de sa campagne en Asie rien n'est resté à part quelques toponymes. La gloire d'Alexandre est due à cette tragique réalité que l'histoire est écrite par les vaincus, et que pour envahir et détruire les plus faibles on n'a besoin que d'un insignifiant prétexte. De retour de Chine, j'ai recommencé ce livre avec grand appétit, renonçant à beaucoup de détails du projet originel. J'en savais plus qu'avant sur ce monde. Si ce n'est que pour ces expériences, mon départ de Roumanie vaut le coup. Dans ce roman, je pouvais maintenant parler de l'Asie, comme je l'ai perçue en Chine, de mon expérience d'immigrante et du travail d'embrasser une autre langue, de ma révolte et de mon impuissance, de ma colère. Ça a été un drôle de spectacle de voir que tous savent, qu'on s'indigne devant la télé, mais qu'on ne peut rien faire contre les agresseurs. Ce roman a été mon humble protestation. Elle est peut-être difficile à repérer dans le luxe de la description, mais elle est toujours là.

E.B.S. - Une dernière question, portant maintenant sur l'avenir : quoi de neuf dans votre chantier de travail ? Quels nouveaux titres réservez-vous à vos lecteurs, que ce soit au Québec, en Roumanie et dans tout le monde francophone ?

F.M. - Je me considère une auteure heureuse, car j'ai encore plein d'idées, mais je n'ai pas assez de temps pour les réaliser. Cela me stimule cependant, car rien n'est plus grave qu'un auteur sans idées. Mes projets d'avenir sont évidemment rédigés directement en français. J'attends encore le verdict de mon éditeur sur *Sweet, Sweet, China* qui devrait paraître au mois de novembre de cette année, mais on ne sait jamais. Ensuite, je travaille à un roman qui s'appelle *Dina*, et qui est encore une fois lié à la Roumanie. Mais comme je le disais, je ne renoncerais jamais à un livre qui vient vers moi avec générosité et beauté, pour la raison que la Roumanie est loin du Canada et que cela pourrait ne pas intéresser le public d'ici. Je suis sûre qu'un bon livre intéresse toujours. Mon seul souci est donc de faire de mon mieux. Je ne peux nier ce que je suis, car les autres le savent autant que moi. Au mois de mars, je suis allée en Italie, à l'Université de Calabre, invitée par Gisèle Vanhese, une personne remarquable, également aimante de la culture roumaine et française. À cette occasion, j'ai pu participer à un colloque dans un village d'Albanais, réfugiés en Italie au XV^e siècle pour fuir l'Empire Ottoman. Le sujet de ce colloque était principalement axé sur la tradition balkanique, en l'occurrence une fameuse ballade populaire albanaise, *Constantin et Doruntina*. Nous avons été surprises, Gisèle et moi, de constater combien j'étais encore liée à cette tradition balkanique. Comme preuve, dans mon dernier roman j'utilise une phrase issue du roman d'Ismail Kadare, *Qui a ramené Doruntina*, qui parle justement de la légende d'une sœur ramenée à la maison par le fantôme de son frère. Gisèle, avec son œil de spécialiste, a décelé plus que moi mon vrai filon. Même les questions de ses étudiants m'ont aidée à savoir qui je suis vraiment. Mes projets seront donc en accord avec cette tradition, et avec ce qui s'y ajoutera en cours de route.

Au nom des lecteurs d'*Atelier de Traduction*, un grand
MERCI, Felicia Mihali!

CREDOS ET CONFESSIONS

JOCUL DE-A SOCIETATEA / JOUER À LA SOCIÉTÉ

Costin POPESCU

Université de Bucarest, Roumanie

Abstract : In the present paper, the author analyses the risks and traps of self-translation, starting from one of his own experiences. The approach testifies to the question of faithfulness on a double level: local and global, and to the critical component, which is more consistent for the self-translator than for the translator. Quite often the self-translation becomes a better version of the source-text.

On dit qu'un bon traducteur – et la possibilité d'être bon semble devenir plus grande quand on traduit d'une langue étrangère en la langue maternelle qu'inversement – doit en premier lieu maîtriser justement la langue maternelle (ce qui n'est pas du tout facile : éléments de stylistique fonctionnelle, d'histoire de la langue, etc.) ; or, le plus souvent ; l'autotraduction suppose la traduction de la langue maternelle en une langue étrangère. Alors, vu le risque d'évoluer dans une langue où il se sent moins confortable (moins *chez soi*), pourquoi un auteur serait-il tenté de *se traduire* ?

La traduction est une preuve de *fidélité* (et, en grande mesure, d'*humilité*). Le principal danger qui menace un traducteur dévoué est celui d'uniformiser du point de vue expressif les œuvres traduites; dans le domaine des traductions littéraires, des auteurs que différencient le moment historique, la géographie (y compris culturelle), l'éducation, l'histoire personnelle, etc. peuvent ressembler de manière alarmante. Ce qui devrait impliquer que le contact du traducteur avec l'œuvre à traduire ne se limite pas au remplacement du véhicule (de la langue) qu'adopte la pensée. Voilà

une affirmation que tous se précipiteraient à approuver, mais que relativement peu de traductions semblent prouver. Un traducteur devrait connaître l'œuvre à traduire avant même de commencer son travail, de choisir des versions moins circulées de certains termes si la cohérence de l'œuvre le réclame, de revenir sur les pages déjà traduites pour réparer ses trahisons, etc. En d'autres termes, la question de la fidélité se pose à deux niveaux : le niveau ponctuel, local et le niveau global, structural. A ce deuxième niveau, la fidélité acquiert une composante critique.

Cette composante *critique* devient décisive dans le cas de l'autotraduction. L'auteur qui décide de *se* traduire a à développer une responsabilité très aigüe des idées mises en page; il les considère, d'un côté, comme si importantes, que la sauvegarde de leur relevance devient décisive, d'un autre côté, si nuancées, que seule la sauvegarde de leur finesse leur conditionne la relevance. Aussi arrive-t-il à *revoir* le texte. C'est comme s'il souhaitait reconfirmer son adhésion à ses propres dires. (Rudolf Arnheim a réécrit en 1974, vingt ans après, son *Art and visual perception*, montrant que d'une rédaction à l'autre sa vision sur la problématique abordée s'est enrichie et raffinée; lui-même n'a pas senti qu'elle était devenue *autre*. En 1982 il a écrit *The power of the center*, s'intéressant à une autre problématique.)

Traduisant une œuvre créée par lui-même, l'auteur a l'occasion de proposer une *variante améliorée* de l'œuvre en question. L'autotraduction pourrait être par rapport à la version initiale ce que cette version est par rapport à une version antérieure, moins ciselée, moins conforme aux standards de son auteur (une sorte de brouillon).

Arrivés à ce point, nous nous demanderons peut-être pourquoi l'autotraduction (phénomène quand même rare) se produit surtout dans le domaine des sciences humaines. Le créateur d'œuvres littéraires n'est pas tenté de traduire ses textes, du moins pas tenté au point de se mettre au travail. Quand il traduit une œuvre littéraire, le traducteur pénètre peu à peu dans un univers qui peut parvenir à la fasciner, à le « ravir » (à l'arracher de l'univers réel ; ce ravissement

est d'autre nature, ou peut-être a d'autres intensité et complexité que celui dont l'objet est le simple lecteur, mais c'est là une autre question). Quand il traduit sa propre œuvre, un auteur est privé de la fascination de la découverte – il ne peut pas découvrir ce que lui-même *a construit*. La familiarité avec cette construction est si grande, qu'elle anéantit narcissisme (« j'aime tant ma création, mon image, que je la reparcours – refais – en la traduisant moi-même ») ou méfiance (« je soupçonne que les traducteurs ne sont pas capables de traduire une telle œuvre »). (Je ne nie cependant pas qu'un auteur puisse traduire ses textes animé par un ressort ludique, par exemple. En même temps, il est bien connu que des auteurs revoient la traduction de leurs œuvres en des langues qu'ils connaissent eux-mêmes, assumant ainsi – je le crois – la responsabilité de cet acte; nous avons affaire à une *autotraduction déléguée*.)

Enfin, dans le cas de certaines œuvres littéraires, la traduction est – presque – un autre texte. Pour assez de variantes stylistiques des *Notations* (Raymond Queneau, *Exercices de style*), la traduction roumaine n'est *pas seulement une traduction*. Créer en roumain comme Queneau a créé en français équivaut à produire pastiches et parodies (sans intention comique toutefois), à peindre une version d'un thème qui en possède déjà au moins une (voir les femmes à ombrelle de Monet), à écrire des variations pour un thème musical.

J'aime croire que les aspects passés en revue de l'autotraduction signalent qu'il s'agit là d'une problématique difficile à circonscrire à cause de ses frontières floues, qui favorisent des ouvertures vers d'autres problématiques également complexes. Sa difficulté lui assure l'attrait. Que pourrait-on souhaiter davantage?

Jocul de-a societatea	Jouer à la société
În curtea asfaltată a școlii de cartier aducând cu o cazarmă, niște tineri în jur de douăzeci de	Dans la cour asphaltée de l'école de quartier rappelant une caserne, des jeunes aux alentours de vingt

<p>ani jucau tenis cu piciorul. Terenul era alcătuit din două șiruri, lipite între ele, de câte șase pătrate. După ce cădea o dată într-un pătrat, mingea trebuia trimisă de cel care îl ocupa în oricare din celelalte. Jucătorul care nu reușea de trei ori să țină astfel mingea în joc era eliminat. Ultimul care lovice mingea conform regulilor o repunea în joc.</p> <p>De câte ori un jucător comitea vreo greșală, ceilalți jucători și spectatorii – destui care abia așteptau să intre în joc – izbucneau în imense urlete de satisfacție, al căror ecou era amplificat de forma de potcoavă a clădirii, de dimensiunile ei. De foarte multe ori jocul se întrerupea și se declanșa scandalul. Răcnetele și înjurăturile nu vizau atât o situație neclară (de pildă, câteodată era greu de apreciat locul precis unde căzuse mingea) sau pe cei direct angajați în ea (ocupanți ai unuia sau altuia din pătratele între care căzuse mingea); răcnetele și înjurăturile erau îndreptate de fiecare spre fiecare și spre nimeni. Nu întotdeauna ce se striga avea</p>	<p>ans jouaient au tennis-football. Le terrain comportait douze carrés, disposés en deux rangs. Les joueurs devaient envoyer le ballon dans n'importe quel autre carré, après l'avoir laissé tomber une fois dans le leur. Celui qui ne parvenait pas à maintenir ainsi le ballon en jeu était éliminé. Le dernier qui avait frappé le ballon conformément aux règles le remettait en jeu.</p> <p>Chaque fois qu'un joueur commettait une erreur, les autres joueurs et les spectateurs – il y en avait assez qui s'impatientaient d'entrer dans le jeu – éclataient dans de terribles hurlements de satisfaction dont l'écho était amplifié par la forme en fer à cheval du bâtiment, par ses dimensions. Le jeu s'interrompait souvent et commençait le scandale. Les grands cris et les jurons ne concernaient pas tant une situation ambiguë (par exemple, il était quelquefois difficile d'apprécier l'endroit précis où le ballon était tombé) ou des joueurs y soient directement engagés (occupants des carrés voisins que séparait la touche près de laquelle le ballon était</p>
--------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------	--------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------

legătură cu situația de joc. Apoi partida se relua.

Cel mai adesea se desfășura astfel: doi-trei jucători se hotărâu să elimine un altul; își pasau între ei mingea și apoi i-o trimiteau « victimei » de așa manieră, încât acesteia îi era imposibil s-o returneze. De altfel, nici nu încerca cu prea mare convingere s-o facă. O dată adunate cele trei greșeli, ea părăsea jocul în urletele de bucurie ale celorlalți. Jucătorul era înlocuit și aștepta momentul să înlocuiască pe altcineva. Cât timp dura « complotul », restul participanților la joc stăteau practic pasivi. După eliminarea unuia, se forma altă « conjurație » și se numea victima. Se scurgeau câteva momente și iarăși răcnete și înjurături, iarăși urlete de bucurie.

tombé) ; les hurlements et les jurons étaient dirigés vers chaque participant et vers aucun d'entre eux. Ce qu'on criait n'avait pas toujours rapport à la situation concrète. Ensuite, le jeu recommençait.

Le plus souvent, il se déroulait de cette façon: deux ou trois joueurs décidaient d'éliminer un autre; ils se passaient tranquillement le ballon pour l'envoyer finalement à la « victime » de manière à ce que celle-ci ne puisse pas le renvoyer. D'ailleurs, elle n'essayait pas de le faire avec trop de conviction. Une fois les trois fautes accumulées, la « victime » quittait le jeu dans les hurlements de satisfaction des autres. Le joueur était remplacé et attendait le moment où il pouvait remplacer quelqu'un. Le temps de la « conjuration », le reste des participants au jeu étaient pratiquement passifs. Après l'élimination d'un joueur, on formait immédiatement une autre « conjuration » et on désignait la victime suivante. Quelques instants après, grands cris et jurons, hurlements de joie.

<p>Două sunt lucrurile de respectat în orice joc. În primul rând, regulile lui, cele care îi conferă individualitate. În al doilea rând, moralitatea jocului, care înseamnă în principal condiții egale pentru fiecare participant și respectul pentru adversar. Aceste două elemente susțin coerența jocului, determină ordinea care definește universul oricărei activități ludice. Jocul educă și probează dibăcia celor care participă la el, perseverența și curajul lor, capacitatea lor de a lua rapid decizii eficiente, le dezvoltă inițiativa și le crește calitatea alegerii (expresie a libertății) în cadrul bine determinat alcătuit de reguli. Jocul produce progres în planul performanței fizice, al colaborării umane etc. Mai mult, definitiv pentru joc este elementul constructiv: activitatea ludică creează permanent ordine. Jocul din curtea școlii, așa cum se desfășura, avea aceste virtuți?</p> <p>Orice joc poate fi pervertit și perversiunea se produce în condițiile în care regulile de</p>	<p>Dans chaque jeu il y a deux choses à observer. En premier lieu, ses règles, qui l'individualisent. En second lieu, sa moralité, qui signifie tout d'abord des conditions égales pour les participants et le respect de l'adversaire. Ces deux éléments soutiennent la cohérence du jeu, déterminent l'ordre qui définit l'univers de n'importe quelle activité ludique. Le jeu met à l'épreuve et éduque l'habileté, la persévérance et le courage des participants, leur capacité de prendre rapidement des décisions efficaces, développe leur esprit d'initiative et améliore la qualité de leurs choix (expression de la liberté) dans le cadre bien déterminé constitué par des règles. Le jeu est source de progrès sur le plan des performances physiques et de la collaboration humaine, etc. Qui plus est, définitoire pour le jeu est son côté constructif: l'activité ludique crée de l'ordre. Le jeu qu'on jouait dans la cour de l'école, possédait-il ces vertus?</p> <p>Tout jeu peut être perverti, et sa perversion se produit dans les conditions où les règles de son</p>
-------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------	-------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------

desfășurare sunt întru totul respectate. « Tragerea de timp » la fotbal e un exemplu. Pervertirea nu merge mai departe însă fără a amenința existența însăși a jocului; căci « mai departe » nu înseamnă altceva decât abolirea regulilor. Regulile o dată abolite, jocul nu mai există.

În curtea școlii se exersa felul cum regulile pot ajuta la umilirea adversarului. Constituirea « conjurațiilor » era dovada cea mai puternică a încălcării moralității ludice; dispărea egalitatea șanselor pentru fiecare jucător. « Victimei » îi era cu neputință să dejoace manevrele adversarilor, și dacă nu se străduia mai tare să returneze mingea era tocmai pentru a nu le oferi prilejul să-și manifeste mai zgomotos bucuria triumfului, disprețul. O anumită pasivitate era forma « victimei » de a-și « pedepsi » adversarii lăsându-le o victorie fără glorie. Atâta doar că adversarii o gustau din plin, pentru că nu era nimic care să le amenințe; de asta și alcătuiau « conjurație », pentru a-și asigura propriul confort interior pe când umileau « victima ».

déroulement sont rigoureusement respectées. Un exemple? Au football on tire sur le temps. La perversion ne va pas plus loin sans menacer l'existence même du jeu, car « plus loin » ne signifie autre qu'abolition des règles. Les règles une fois abolies, le jeu n'existe plus.

Dans la cour de l'école on exerçait la manière dont les règles peuvent aider à humilier l'adversaire. La constitution des « conjurations » était la preuve péremptoire de la violation de la moralité ludique : l'égalité des chances était abolie. Il était impossible à la « victime » de déjouer les manœuvres de ses adversaires, et si elle ne s'efforçait pas davantage de renvoyer le ballon, c'était justement pour ne pas offrir à ceux-ci l'occasion de manifester encore plus bruyamment leur satisfaction et leur mépris. Une certaine passivité était la forme par laquelle la « victime », « punissait » ses adversaires en leur offrant une victoire sans gloire. Cependant, les autres y prenaient du plaisir, parce que rien ne mettait en doute leur

<p>Decizia de a exclude partenerul din grupul jucătorilor era luată în virtutea unei atitudini străine de regulile și moralitatea jocului. Pervertirea jocului în general este provocată de o atitudine care îi este exterioară. Interese financiare sau politice denaturează multe jocuri sportive. În curtea școlii însă, situația era alta.</p> <p>Pentru etologie, <i>jocul este o ritualizare a agresivității</i>. Termenul ritualizare, prin care se înțelege transformarea funcției pragmatice a unui comportament în funcție de comunicare, a fost folosit pentru prima dată de J. Huxley în 1923. În joc, agresivitatea deviază de la scopurile ei naturale, jocul este o modalitate prin care ea se descarcă fără efecte nefaste la nivel social. În jocul din curtea școlii se observă însă un proces de <i>deritualizare</i>, un proces în care agresivitatea tinde să revină la formele și manifestările ei primare. Pervertirea jocului se</p>	<p>succès; ils formaient des « conjurations » pour s’assurer le confort intérieur tandis qu’ils humilièrent la « victime ».</p> <p>La décision d’exclure tel ou tel partenaire du groupe des joueurs était prise en vertu d’une attitude étrangère à la moralité du jeu. La perversion du jeu en général est provoquée par une attitude qui lui est étrangère ; des intérêts financiers et politiques altèrent assez de compétitions. Dans la cour de l’école la situation était cependant autre.</p> <p>Pour l’éthologie, <i>le jeu est une ritualisation de l’agressivité</i>. Le terme ritualisation – par lequel on entend la transformation de la fonction pragmatique du comportement en fonction de communication – a été utilisé pour la première fois par J. Huxley, en 1923. Dans le jeu, l’agressivité dévie de ses fins naturelles, par le jeu elle se décharge sans provoquer des effets néfastes à l’échelle sociale. Dans le jeu qui se déroulait dans la cour de l’école on constatait cependant un processus de <i>deritualisation</i>, un processus où l’agressivité tendait à revenir à</p>
--------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------	----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------

produce aici nu prin intervenția unui element străin universului ludic (politic, financiar etc.), ci prin regresul jocului la instinctul de agresiune în care își are izvorul. Ce determină această *deritualizare*?

Konrad Lorenz a semnalat tensiunile pe care le generează diferențele de ritm între evoluția socială și evoluția biologică a omului. De aceea, un regim politic trebuie să vegheze, printre altele, la eliberarea tensiunilor care se acumulează în societate și care pot amenința societatea însăși. El trebuie să asigure un minimum de condiții în care oamenii să-și elibereze pulsunile și să-și manifeste un minimum de libertate. Pe de altă parte însă, așa cum spune Georges Balandier, « toate societățile, chiar și cele mai închistate, sunt obsedate de sentimentul propriei vulnerabilități », ceea ce explică tendința puterii de a controla absolut orice mișcare în cadrul social. Echilibrul între aceste două aspecte ale vieții sociale este foarte instabil; istoria demonstrează că el se strică mult

ses formes et manifestations primaires. La perversion du jeu ne se produisait pas par l'intervention d'un élément étranger à l'univers ludique, mais par la régression du jeu à l'instinct d'agression qui constitue sa source. Qu'est-ce qui détermine cette *déritualisation*?

Konrad Lorenz a signalé les tensions qu'engendrent les différences de rythme entre l'évolution sociale et l'évolution biologique de l'homme. C'est pourquoi un régime politique doit veiller, entre autres, que les tensions qui s'accroissent en société et qui peuvent la menacer parviennent à se libérer. Il doit assurer un minimum de conditions où les hommes manifestent un minimum de liberté. D'autre part, selon Georges Balandier, « toutes les sociétés, même celles qui paraissent les plus figées, sont obsédées par le sentiment de leur vulnérabilité », ce qui explique la tendance du pouvoir à contrôler tout mouvement dans le cadre social. L'équilibre entre ces deux aspects de la vie sociale est très instable ; l'histoire montre qu'il s'est beaucoup plus facilement

<p>mai ușor în favoarea controlului absolut al vieții sociale.</p> <p>În regimurile totalitare se acumulează o uriașă cantitate de agresivitate. În această privință, totalitarismul românesc este exemplar. Individului uman nu i se oferă nici o posibilitate să și-o elibereze. Nici în planul sexualității – plăcerea este condamnată, înlocuită cu producția de copii, cu creșterea demografică. Nici în planul succesului social – autorii de cărți nu-și pot avea fotografia pe coperta a patra căci tiranul deține monopolul imaginii. Nici în oricare alt plan.</p>	<p>brisé en faveur du contrôle absolu de la vie sociale.</p> <p>Dans les régimes totalitaires on accumule une immense quantité d'agressivité. De ce point de vue, le totalitarisme roumain a été exemplaire. Il n'offrait à l'individu aucune possibilité de la libérer. Ni sur le plan de la sexualité – le plaisir était banni, remplacé par la production d'enfants, par la croissance démographique. Ni sur le plan du succès social – les auteurs de livres ne pouvaient pas avoir leur photo sur la couverture, car le tyran détenait le monopole de l'image. Ni sur n'importe quel autre plan.</p>
<p>Înainte de 1989, micile eliberări de presiune care se produceau nu aveau relevanță socială. Un prieten mi-a povestit că văzuse o femeie trântind în capul unui vatman plasa cu ouă pentru care stătuse la coadă, după cum ea însăși declarase plângând, vreme de trei ceasuri. Se știe, transportul în comun funcționa dezastruos. Vatmanul oprise tramvaiul supra-aglomerat anunțând că vehiculul era defect și că se retrăgea la depou.</p>	<p>Avant 1989, les petites libérations de tension qui se produisaient n'avaient pas de portée sociale. Un ami m'a raconté avoir vu une femme casser dans la tête d'un conducteur de tramway les œufs qu'elle avait achetés – comme elle avait ensuite déclaré en pleurant – après une queue de trois heures. On le sait, le transport public fonctionnait désastreusement. Le conducteur avait arrêté le tram très</p>

<p>Această scenă de un tragism hilar este foarte semnificativă: vatmanul a plecat totuși la depou iar oamenii, pe jos, la casele lor. Nici măcar nu s-au amuzat. Cantitatea de agresivitate eliberată n-a făcut deloc mai suportabilă pentru o vreme presiunea socială. În trecut fie spus, Max Gluckman arată cum în societățile africane tensiunile sociale se eliberează în plan politic în circumstanțe determinate, prin ritualuri pe care el le denumește <i>de rebeliune</i>. Puterea are viclenia supremă de a se lăsa contestată <i>ritualicește</i> pentru a se consolida astfel efectiv. Lucrul este însă valabil și în societățile evoluat, moderne: rock-ul contestatar este integrat și aduce mari beneficii financiare.</p> <p>Refularea la care populația a fost supusă de regimul totalitar nu se eliberează printr-o « simplă » explozie socială (decembrie 1989). Efectele ei se văd încă multă vreme, expresie a inerției</p>	<p>aggloméré en annonçant que le véhicule avait des défauts techniques et qu'il fallait se retirer au dépôt. Cette scène d'un tragique hilaire est très significative : finalement, le tram est parti au dépôt et les gens, à pied, vers leurs maisons. Ils ne se sont ni même amusés. La quantité d'agression libérée n'a nullement rendu plus supportable, pour quelque temps, la pression sociale. Soit dit en passant, Max Gluckman a montré comment dans les sociétés africaines les tensions sociales étaient libérées sur le plan politique dans des circonstances déterminées, par des rituels qu'il appelait <i>de rébellion</i>. Le pouvoir a la ruse suprême de se laisser contester <i>rituellement</i> pour se consolider effectivement. Les choses sont valables dans les sociétés évoluées, modernes également : le rock contestataire est intégré et apporte d'immenses bénéfices financiers.</p> <p>Le refoulement auquel la population a été contrainte ne saurait s'effacer par une « simple » explosion sociale (décembre 1989). Ses effets pourront être constatés</p>
---------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------	---------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------

<p>firești a vieții psihice. Toți participanții la jocul din curtea școlii socoteau « conjurația » foarte firească, iar urletele de bucurie sancționau procedeul ca perfect îndreptățit. Fiecare jucător părăsea jocul cu convingerea că, o dată reintrat în el, va ajunge să facă parte din «conjurație». Nici unul nu era <i>mauvais perdant</i>, nu se supăra de ce i se întâmpla. Amuzamentul era total. Excitarea cu care se pregătea, cu care se comitea și cu care se saluta eliminarea din joc a vreunui jucător trimitea cu gândul că, așa cum pofta vine mâncând și cum scrisul se învață scriind, și violența trebuie permanent săvârșită pentru ca actul săvârșirii ei să fie eficace.</p>	<p>longtemps après l'explosion, expression de l'inertie naturelle de la vie psychique. Tous les participants au jeu qui se déroulait dans la cour de l'école considéraient la « conjuration » comme fort normale, et les hurlements de satisfaction sanctionnaient le procédé comme parfaitement justifié. Chaque joueur quittait le jeu avec la conviction qu'une fois revenu il pourrait faire partie de la « conjuration ». Aucun n'était mauvais perdant, ne se fâchait pour ce qui se passait. L'amusement était total. L'excitation avec laquelle on préparait, on réalisait et on saluait l'élimination des joueurs faisait penser que, pareillement à l'appétit qui vient en mangeant, la violence doit être sans cesse commise afin que sa perpétration soit plus efficace.</p>
<p>Recursul la procedeul « conjurației » este de semnalat din două puncte de vedere. Pe de-o parte, el permite ca regresul la agresiunea nudă și exercitarea violenței în condiții de maximă siguranță fizică și psihică pentru autorii ei și de « fatalitate » pentru obiectul ei să se producă</p>	<p>Le recours à la « conjuration » est à signaler de deux points de vue. Premièrement, il permettait que la régression à l'agression nue et l'exercice de la violence dans des conditions de sécurité physique et psychique pour ses auteurs et de « fatalité » pour son objet se produisent <i>sans violation</i></p>

<p><i>fără încălcarea regulilor.</i> Este aici o modalitate de a semnala că o inhibiție a agresivității (încă) există. « Conjurația » asigură o formă subtilă de defulare. Pe de altă parte, « conjurația » se constituie printr-o « toană », unica justificare în desemnarea «victimei» este că agresivitatea a crescut într-atât, încât cere <i>și în joc</i> un obiect asupra căruia să se reverse. De aceea, « conjurația » <i>se reface permanent</i> acordând <i>fiecărui</i> jucător șansa de a-și elibera agresivitatea.</p> <p>Acest soi de defulare este vizibil la tot pasul. Mă gândesc în primul rând la acea meschină violență cotidiană care este ușor de constatat oriunde în jur. Scenele în care ea se manifestă izbucnesc din nimic și, după ce ating rapid temperatura de explozie, se sting la fel de grăbit. Nu atât producerea lor este simptomatică; simptomatice sunt forma în care se produc și frecvența lor.</p> <p>O ordine pervertită a fost</p>	<p><i>des règles.</i> C'était là une modalité de signaler qu'une inhibition de l'agressivité existait encore. La conjuration assurait une forme subtile de refoulement. Deuxièmement, la « conjuration » était créée par un « caprice », l'unique justification dans la désignation des « victimes » était que l'agressivité s'était intensifiée au point de réclamer, <i>dans le jeu également</i>, un objet sur lequel elle se déchaîne. C'était pourquoi la « conjuration » était <i>sans cesse reconstituée</i>, accordant à <i>chaque</i> joueur la chance de libérer son agressivité.</p> <p>Ce genre de défoulement est visible partout. Je pense en premier lieu aux mesquines méchanceté et violence quotidiennes. Les scènes où elles se manifestent éclatent de rien et s'éteignent rapidement après avoir rapidement atteint la température critique. Ce n'est pas tant la production de ces scènes qui est symptomatique ; ce sont la forme dans laquelle elles se produisent et leur fréquence.</p> <p>Un ordre perverti a été détruit et</p>
--------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------	-------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------

<p>distrusă și e încă neînlocuită de altă ordine. Societatea traversează o perioadă de <i>dez-ordine</i> în care, printre altele, oamenii nu-și mai pot ritualiza întotdeauna agresivitatea. Există, pare-se, un prag dincolo de care ritualizarea agresivității nu mai este eficace.</p>	<p>il n'est pas encore remplacé par un autre. La société traverse une période de <i>dés-ordre</i> où, entre autres, les gens ne peuvent plus toujours ritualiser leur agressivité. Il existe, semble-t-il, un seuil au-delà duquel la ritualisation de l'agressivité n'est plus efficace.</p>
-------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------	-----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------

Article publié dans « Contrapunct », n° 1/15-28 janvier 1993, p. 5 et traduit par l'auteur pour une anthologie académique qui n'a plus vu le jour.

L'AUTOTRADUCTION DE L'AUTOFICTION COMME RETOUR À L'ÊTRE

Paul MICLĂU

Université de Bucarest, Roumanie

Abstract : In the present paper, the author presents the difficulties of self-translation as self-fiction. He analyses the linguistic and cultural differences to be solved in the case of the French self-variant he gave for the novel *Roumains déracinés*, a work of art which has two Romanian versions, *Comoara* and *Dislocații* (the former utterly censored during the communist period).

Ce texte est complémentaire de celui que j'ai préparé pour le volume *Limba română – limbă romanică* (Ed. Academiei, 2007), avec le titre *Autenticitatea bănățeană în autotraducere*; je m'y suis limité à l'aspect linguistique de mon « affaire » : la traduction que j'ai faite de mon volume *Roumains déracinés* (Ed. Publisud, Paris, 1995), publiée d'abord sous le titre *Comoara*, fortement censurée (Ed. Facla, Timișoara, 1989), puis intégralement en deux volumes, avec le titre *Dislocații* (Ed. Prietenii Cărții, Bucarest, 1994).

Dans ce qui suit, je vais expliciter, sinon « défendre » le statut d'autofiction de mon ouvrage et la portée de mon autotraduction en raison justement de ce statut.

Dans le fond, il s'agit d'une autobiographie qui tourne autour de l'an 1950, centrée sur deux faits capitaux : la déportation d'une partie de ma famille au Bărăgan et mes premières années à la Faculté de Philologie de Bucarest en plein régime stalinien.

Le texte fut écrit du premier janvier 1985 au 31 décembre de la même année, sans projet préalable et sans option, quelle qu'elle fût, en matière de « méthode ».

La démarche a été spontanée, avec l'incipit : « Il voulait décrire le cadre de son existence ... », qui évacue la description, pour finir avec la clôture : « Dans six heures le champagne va graver sur nos lèvres les signes indéchiffrables de l'au-delà de ... S(SC)² ... nouvelle écriture !? ».

J'ai décidé d'oublier la littérature et ses approches. Pourtant, s'est imposé le modèle de *Zone* d'Apollinaire avec le jeu des pronoms tu = je = il. De là la décomposition des pôles du triangle Auteur – Narrateur – Personnage, comme équivalents des drames « racontés ». Cela se répercute aussi sur la figure du grand-père (*taïca*) soumis à il = tu = je.

Je ne reprends ici le débat sur l'autofiction, me contentant de noter l'attitude négative de Gérard Genette à son égard, telle qu'elle résulte de l'analyse qu'il en fait dans *Fiction et diction* (Paris, Seuil, 1991), lors des présentations du triangle A = N = P, avec ses variantes ; il conclut que la formule autobiographique est une „prothèse boiteuse”.

Quant au discours de mon texte, il est venu d'une façon comme le fait d'une pulsion naturelle. Ainsi à la page 12 apparaît la phrase : « Mais le narrateur – témoin – personnage était plutôt chétif et trop sensible ... Le couchant, c'est toujours la Biche qui l'a découvert ». Celle-ci est une personne réelle, mais non du plan du passé ; au contraire, elle appartient au moment de l'écriture.

J'ai étudié après coup la technique du journal du présent, plaqué sur le passé autobiographique. Mais ce journal n'est pas écrit sous des repères à même de noter le présent, puisqu'ils ne sont pas factuels : pas de dates, pas de localisations « réalistes ». Au contraire, il s'agit de l'évocation fragmentaire de l'état affectif, sensuel et moral du scripteur, à partir d'un flou narratif et descriptif qui fait plonger le discours dans le lyrisme.

En l'an 2000 dans *Analele Universității Spiru Haret*, nr. 2, j'ai publié un article avec le titre *Fiction poétique ?*; la réponse

était « oui », appuyée sur des textes de Baudelaire et de Rimbaud. En écrivant les *Roumains déracinés* je me suis vécu poétiquement avec le haut et le bas des sentiments.

Ce présent affectif peut facilement dérailler dans le fictif. Après la description très technique de la construction de la cabane pour les trois bergers, le paragraphe qui suit insère brusquement un événement d'analepse récente (hier) projetée dans le passé lointain d'environ quarante ans : « Hier tu es venue dans ma cabane. Je t'ai accueillie avec du nescafé et comme pousse-café je t'ai offert du Cognac Courvoisier ... Aphrodite ... orage ... caresses ... La cabane a pris feu ... elle flotte sur la mer ... Folle cabane aux cheveux en flamme ... » (p. 27).

Puis retour au troupeau de moutons d'alors. Ce feu n'a pas eu lieu à ce moment là, mais il annonce l'incendie dans la déportation en 1951, quand les enfants de ma sœur ont failli périr dans la cabane improvisée (p. 240).

Des glissements pareils sont assez nombreux. En voici un autre : « Nina a été une belle vache ... sa marche reproduisait les ondulations de l'espace ... ses yeux résumaient le paysage, le ciel, l'eau des sources et des pluies. Quand tu la prenais entre tes bras, le monde entier ressuscitait. Elle fermait les yeux ... pour mieux entendre tes poèmes » (p. 34). Sans commentaire.

Le présent de l'écriture peut irrompre par des cauchemars, comme dans le cas des deux trains : celui de la déportation qui fonce sur le train obsédant du narrateur – personnage et il y entre avec fracas et tout le désastre qui s'ensuit, y compris un mort hyper-symbolique (ton ancien persécuteur) et un avortement (p. 144-147). De telles angoisses se projettent souvent sur des scènes du passé. La salle de la faculté où on te juge pour avoir parlé des poètes « idéalistes et réactionnaires » (actuelle bibliothèque), est une grotte = un hospice de fous, mais les juges « sont assis sur des chaises universitaires » (p. 281-283).

Le texte initial, en français, n'a de noms propres que d'animaux, ce qui le plonge davantage dans le flou fictionnel de nature poétique. On a même écrit une analyse avec le titre :

Roumains déracinés – un roman politique/poétique (Margareta Gyurcsik, dans *Dialogues francophones*, n° 4, Timișoara, 1999).
Roman ? Passons !

J'en arrive ainsi au deuxième terme de Genette, à savoir la diction, plus exactement au style. À noter que la version française imprimée réintroduit les noms propres d'hommes et des lieux, qu'elle note, par années, les prolepses et les analyses, ce qui la rapproche du genre « mémoires ». Mais l'autotraduction garde la version initiale, suspendue dans l'espace et le temps.

Quoi qu'il en soit, la première variante en français repose sur la lecture du texte qu'est devenu mon monde d'alors. Texte roumain de par l'univers existentiel, mais que j'ai lu en français. Comme la première partie se rapporte à la campagne, j'aurais dû suggérer cela par des mots du terroir français, ce qui n'était pas dans mes performances francophones.

Alors ? Eh bien, m'est venu sous la « plume » le français familier tel que je l'ai pratiqué avec mes amis étudiants à Montpellier, eux-mêmes avec des attaches dans le village de Congénies, où je me rendais souvent dans les années soixante. De là une expression spontanée en français, sans que je sentisse pour autant une atteinte à mon être authentique, modulé ethnologiquement. Ces nuances sont assez fréquentes : l'ai-je fait exprès pour transposer un univers inédit afin de sensibiliser les lecteurs francophones ?

Quant au folklore proprement dit, là il doit y avoir eu lieu une sorte de traduction du roumain, étant donné l'ancrage du discours par la répétition de telle ou telle histoire. Un voisin va la nuit chez Fleur, glisse dans son lit où roupille le mari. À un moment donné, vient la parole de l'époux : « – Eh, Fleur, t'as pas l'impression qu'il y a six jambes au pieu ? – Tu rêves ou quoi ? T'as qu'à descendre du plumard et comme ça, tu pourras compter tranquille. Sitôt dit, sitôt fait, comme on dit. Il descend, compte bien : T'as raison, il n'y en a que quatre, je me suis gouré. – Eh ben, tu vois, allez, couche-toi » (p. 30).

Là était la question : comment traduire en roumain les termes familiers du français ? Dans ce fragment il y a deux synonymes familiers pour le lit : *pieu* et *plumard* qui, à ce que sache, n'ont pas d'équivalent en roumain. À partir de nombreux cas analogues, m'est venu le réflexe de recourir à mon patois. Voici ce qui en est issu ici : « măi, Floareo, nu crezi că-s șase picioare pe *strujac*? Ce dracu, visezi? Mai bine coboară din pat, așa ai să le poți număra cum trebuie. Zis și făcut. Coboară omu și numără așezat: Ai drept, îs numai patru, m-am încurcat io. – Apăi vezi, hai vino și te culcă! » (I, 42).

On y retrouve le terme dialectal *strujac* « matelas en feuilles d'épis de maïs », synecdoque et métonymie du lit. Mes lecteurs du Banat se sont régalés avec de telles astuces. Ils ont pu lire avec leur phonétique propre, suggérée par un mot comme *drept* « droit, raison ». La tonalité familière est marquée aussi par des substantifs sans article, des formes comme *îs* « sont » ou *io* : « je ». En outre il y a le juron *Ce dracu* « Que diable ».

J'ai résisté à la tentation d'introduire en français des termes de mon patois. Exception fait *taica* « grand-père », figure quasi-légitime du texte. Où encore, un emprunt de l'emprunt : *paore* « paysan », importé chez nous de l'allemand, glosé comme tel (p. 93), explication qui ne se retrouve plus dans l'autotraduction.

Dans l'article cité au début j'ai fait l'inventaire de tous les mots banatois insérés dans *Dislocații*, plus d'une centaine, ce qui serait un lot nécessaire que l'on pourrait cataloguer de couleur locale, mais qui pour moi constituent un retour à l'être. Je les ai groupés par centres d'intérêt : relations de parenté, manifestations humaines, occupations, plantes (très peu) et objets qui l'emportent de loin, presque la moitié.

Quant à leur emploi, l'essentiel c'est qu'ils arrivent à des moments de haute tension de l'histoire racontée, plus exactement dans la base autobiographique et moins dans la superposition du soi disant journal affectif.

Il en est ainsi de *cocie* « chariot » dans des passages calmes (I, 13), mais surtout dans le drame de la dislocation, quant il fut

démonté pour le mettre au bœuf-wagon (I, 230). Il en va de même pour *podrum* « cave », où taïca descend pour se remonter un peu le moral avec un verre de raki, un soldat sur ses pas (I, 217).

Mais le travail continue au village blessé : dans la *cocie* on transporte le blé à l'aire (qui va brûler) ; pour le petit déjeuner tante (*ceïca*) apporte la nourriture dans une *cotăriță* « corbeille », avec dessus une petite nappe finement travaillée. Le même nom recouvre un objet plus grand, un *gabion* avec lequel on transporte maïs, prunes (II, 94), etc. Tout cela dans un rituel du travail, bien ancré dans la communauté.

J'y ajoute un seul exemple, celui de la vigne, considérée comme une encyclopédie : opérations pour la sulfater, la ligoter avec du fils de raphia ; là le *cep* de vigne est dit en patois *ciocot* et le sarment c'est *loză*. Mais ces repères authentiques font remonter le vécu : tu embrasses le cep pour le ligoter. « Mais à ce moment-là, tu sens contre ton corps la vigne qui frémit. Il y a déjà des raisins qui caressent tes mains : ce sont ses seins qui déclenchent dans ton corps un concert de sensations imbibées du tremblement de l'air sous la chaleur de l'été » (p. 46). Effet euphorique s'il en fut, suivi postmodernement par l'évocation d'une affiche de théâtre du boulevard à Paris.

Quotidien, humour, ironie et autoironie postmodernes dans la frénésie du vécu à partir de la sensualité jusqu'au drame, voire la tragédie.

L'autotraduction de l'autofiction est donc un retour à l'être de l'écrivain, auteur, narrateur, témoin et personnage, fondé sur l'axe de l'authenticité référentielle et langagière, ici patoisante.

Ce retour se fait sur les couches, les paliers de l'être, investigués comme si c'était un palimpseste. J'en retiens au moins cinq :

1. L'environnement. Comme dans le fragment ci-dessus, le langage du terroir transmet les frissons de celui-ci à l'univers de la Capitale, normalement hostile et en dernière instance au moment et à l'actant de l'écriture.

2. Le physique de l'être. C'est le niveau débordant de vie à tous les moments de la trame narrative. Cette vitalité dite en patois et ses zones voisines, met en branle l'anatomie sujette aux blessures mais aussi aux effets sensuels.

3. Alliance de destinée. C'est l'équivalence entre le sort de grand-père et son neveu-écrivain. Travaux en commun au départ puis sa déportation avec le verso des traumatismes en faculté et sentimentaux du moment de l'écriture. En finale, les deux êtres se confondent en une seule personne disloquée (p. II, 204).

4. Morale. Dialectique du bien autochtone (patoisant) et le mal de la répression historique. Est-ce une épreuve vers l'absolu ?

5. Métaphysique. Sans gloser là-dessus, elle se réduit à l'enracinement du célèbre vers de Lucian Blaga « Je crois que l'éternité est née au village », renversé par la fin du livre qui relate le procès politique dans lequel le neveu-étudiant a risqué de se faire expulser de la faculté pour avoir lu la poésie de Blaga.

Entre ces strates il existe un circuit vertical et le texte est là pour « fixer le vertige » comme dirait l'autre (= je).

AUTOTRADUCTION

L'AUTOTRADUCTION : UNE ŒUVRE NONSIMULACRE

Irina MAVRODIN

Université de Craiova, Roumanie

Abstract: This article attempts to show the difference between translation (when the translation is another person than the author of the text) and self-translation (when the author and the translation are the same person). If in the former case the result is a “fake-creation”, in the latter we have a case of re-writing by the author of his own work, sometimes in a different way (because for another audience) than the initial text.

Je trouve que pour quelqu'un qui réfléchit sur la traduction, et notamment sur la traduction littéraire, l'autotraduction peut constituer un champ de recherche privilégié, car, en réfléchissant sur l'autotraduction, on peut mieux voir, comprendre, ce qu'est la traduction.

Parler de différence entre la traduction et l'autotraduction présuppose qu'il devrait y avoir une différence, chose qui n'est pas tellement évidente pour tout le monde, puisqu'on tend plutôt à confondre traduction et autotraduction, à les réduire toutes les deux au même statut. Pour commencer donc avec le commencement, on doit se demander si l'autotraduction diffère d'une manière significative de la traduction, si l'une et l'autre ont le même statut au niveau poétique (au niveau du **faire**, de la production du texte), au niveau poétique (au niveau de l'œuvre en tant que telle) – car ma présupposition pour tout ce qui suit est que la traduction a pour résultat une « œuvre-simulacre » et qu'elle est un acte de « création-simulacre » – et au niveau pragmatique ou de la réception.

J'essaie donc dans ce qui suit de donner une réponse (de toute façon plutôt approximative et sommaire) à cette question de l'existence ou de la nonexistence d'une différence entre deux actions traduisantes qui peuvent facilement être perçues comme identiques, et entre leur produit qui, lui, est forcément différent parce que relevant de langues différentes. En tant que quelqu'un qui pratique l'autotraduction (mais aussi la traduction dans les deux sens : du roumain en français, du français en roumain – chose importante à préciser, car je suis de la sorte en mesure de mieux comparer), à savoir la traduction en français de mes propres poèmes et de mes propres essais (écrits en roumain), je sens puissamment la différence entre mon faire de traducteur et mon faire d'autotraducteur. Je sens cela de l'intérieur, cela relève d'une connaissance globale, indistincte, plutôt intuitive, mais que je veux, en changeant de perspective, « analyser », en me séparant en quelque sorte de mon propre faire, en devenant un autre par rapport à lui.

La première différence – qui relève d'ailleurs du bon sens – serait celle-ci : dans un cas – la traduction –, on traduit l'œuvre d'un autre, dans l'autre cas – l'autotraduction –, on traduit sa propre œuvre. La différence dont nous parlons ici prend donc son origine dans l'instance qui est à l'origine du faire traduisant.

En tant que traductrice des œuvres des autres, je me trouve dans la situation paradoxale d'une possible/impossible altérité, ayant pour résultat un texte qui tend à réaliser une identité. La situation est paradoxale parce que l'antinomie du couple je/l'autre est transgressée, résolue dans une unité (identité), par un artifice créateur d'un simulacre. Ce qui veut dire que le texte traduit est, par rapport au texte de l'œuvre d'origine, un texte-simulacre, dont l'auteur (le traducteur) est un auteur-simulacre (nous donnons au mot **simulacre** le sens qu'il a dans les dictionnaires : « apparence sensible qui se donne pour une réalité », « fantôme », « illusion », « apparence »). Le mot **simulacre** ne comporte ici aucune connotation péjorative et doit être compris comme une « image dans le miroir par rapport à la « réalité que réfléchit le miroir ».

Peut-être ai-je atteint un point hypersensible, car à partir de cette problématique de l'œuvre vs. l'œuvre-simulacre on pourrait essayer de donner une réponse à cette question tellement délicate : pourquoi la traduction est un produit périssable (on doit, à des intervalles variables, faire de **nouvelles** traductions, car les **anciennes** sont devenues désuètes, caduques, et ne présentent plus qu'un intérêt historique), tandis que L'ŒUVRE, ELLE, EST UN « MONUMENT » ?

Voilà une réponse possible : l'original (L'OEUVRE) est la « réalité », la traduction n'est qu'une apparence sensible qui se donne pour une réalité, une belle illusion qui fonctionne très bien pendant un certain temps, mais qui doit être remplacée par une nouvelle illusion (par une nouvelle traduction), par un nouveau simulacre, produit par un auteur simulacre, le traducteur de l'œuvre d'un autre. Or, ne pourrait-on pas avancer l'hypothèse que l'autotraduction, à la différence de la traduction, se soustrait à ce statut de simulacre, qu'elle est ŒUVRE au sens fort du terme ?

C'est une présupposition qui peut nous renforcer dans l'idée que la traduction et l'autotraduction littéraires sont deux opérations de nature très différente et que chacune est contraignante à sa manière. Forcément avec l'autotraduction on glisse souvent dans ce qu'on nomme couramment « infidélité » par rapport à l'œuvre d'origine. Cela devient en fait un processus – parfois quasiment insaisissable par celui qui y est engagé – de réécriture (processus qui nous rapproche peut-être de ce qu'est la vraie traduction, en nous obligeant à une prise de conscience quant au spécifique, assez souvent occulté, de celle-ci ?).

Par ailleurs, l'autotraduction peut revêtir des manières d'être assez variées. Prenons, par exemple, le cas de Cioran, qui s'avère être l'un des plus complets dans le contexte de notre problématique. La collaboration avec Sanda Stolojan (il s'agit de la traduction du roumain en français du livre *Lacrimi și sfinți/Des larmes et des saints*) met en évidence un côté tout à fait spécial de la réécriture par une autotraduction masquée, nondéclarée par une signature qui assume, car cette traduction n'est signée que par Sanda Stolojan. Or,

à l'occasion de cette traduction, Cioran procède à de nombreuses suppressions et modifications, qu'il accomplit à travers sa traductrice et qui ont en vue le lecteur français, un lecteur dont la mentalité spécifique (selon Cioran : de type cartésien) se situe au pôle opposé par rapport à la mentalité du lecteur roumain (auquel s'était adressé le texte original, écrit en roumain).

Par cette traduction, qui est en fait une autotraduction / adaptation à l'horizon d'attente d'un autre type de lecteur, Cioran met de l'« ordre » dans un texte échevelé et baroque (l'original roumain). Selon Cioran d'ailleurs, la structure des deux langues elle-même (le roumain et le français) diffère de la même façon.

Curieusement, mon expérience en tant que traductrice de Cioran a été tout à fait autre. Cioran, qui m'a reçue deux fois dans sa « mansarde » parisienne de rue de l'Odéon et avec lequel j'ai eu deux longs entretiens, m'a dit qu'il me faisait confiance et qu'il ne voulait contrôler d'aucune manière mes traductions. (J'ai traduit en roumain *Précis de décomposition* et *La Chute dans le temps*). J'essaie de m'expliquer cette attitude ou bien par un changement de conception vis-à-vis de la traduction, ou, ce qui est plus probable, par le fait qu'il se rapportait cette fois-ci à un autre type de lecteur, à savoir au lecteur roumain.

Si l'on donne au concept d'autotraduction un sens plus large, on pourrait peut-être dire que tous les textes de Cioran – dont la langue maternelle était le roumain et qui a appris le français lorsqu'il avait largement dépassé la trentaine – étaient des autotraductions.

Je pense qu'un cas semblable est celui de Beckett. C'est d'ailleurs peut-être le plus connu, parce qu'il a assumé sa « traduction » (lisez : autotraduction) comme réécriture.

Mais si on donne au concept d'autotraduction un sens encore plus large, on peut dire, avec Proust, que tout auteur ne fait que « traduire » - par son œuvre, pour les autres, par le truchement d'un discours qui n'est que le sien – sa propre « vision ».

Matei Visniec est, je crois, un cas par rapport auquel le sens du mot autotraduction est le plus proche de celui qu'on lui donne couramment. C'est un auteur qui s'efforce d'établir un contrôle

absolu des deux côtés, le côté roumain et le côté français, avec, peut-être, tout de même, ce désir de réécriture auquel ne peut échapper aucun auteur qui traduit ses propres textes.

Faut-il dire encore une fois que toutes ces autotraductions, qui sont des réécritures, se sont soustraites au régime d' « œuvres-simulacre » et « périssables » et qu'elles restent des œuvres au sens fort du terme ?

Mais essayons de dire ce qu'est une réécriture pour celui qui traduit ses propres textes. Je ferai de nouveau appel à ma propre expérience. J'ai constaté que j'ai dû – dans l'autotraduction – me mettre dans une situation scripturale dédoublée, difficile à réaliser pourtant, je dirais même presque impossible à réaliser en totalité (par une séparation totale de l' « auteur » et du « traducteur »). J'ai fait cette expérience avec mes propres poèmes, donc avec un type de discours qui invite plus que les autres à la réécriture. On veut se soumettre à la contrainte exercée par l'original, mais le jeu du dédoublement ne peut pas être assumé jusqu'au bout. Car celui qui traduit sa propre œuvre ne peut échapper à la tentation de réécrire un texte qui lui appartient en propre, il est vrai, mais qu'il aurait dû « traduire » et non pas réécrire. Il est vrai qu'une édition bilingue (c'est le cas de la mienne) limite beaucoup la tentation de la réécriture, sans l'exclure pourtant.

D'ailleurs, à vrai dire, où commence et où finit la réécriture, lorsqu'il s'agit d'un texte traduit par son auteur ? Ma réponse serait la suivante : avec l'autotraduction on est **toujours** devant un cas de réécriture, qui appartient à l'auteur même, devant un cas d'œuvre nonsimulacre, d'œuvre au sens fort du terme. Car, même s'il veut se laisser **contraindre** par son propre texte déjà écrit dans une autre langue, l'auteur qui est devenu son propre traducteur ne peut jouer jusqu'au bout le jeu de ce dédoublement, qui devrait être ici celui d'une contrainte totalement assumée. Il veut s'imposer la règle de la contrainte mais il sait pourtant qu'il se trouve devant sa propre œuvre, sur laquelle – il le croit, du moins, dans son inconscient le plus profond – il a tous les droits (encore, car il est en vie).

Celui qui traduit son propre texte se sent totalement libre dans ses options et mouvements, car celles-ci sont générées par son texte à lui, dont il est le maître absolu. C'est pourquoi celui qui s'autotraduit ne peut échapper à la tentation de réécrire un texte qu'il a écrit lui-même, de le réécrire parfois avec une désinvolture qui peut transformer le texte d'origine dans un simple prétexte. Il est vrai que – comme je l'ai déjà dit – l'édition bilingue limite ce jeu de la quasitotale liberté vers laquelle tend l'auteur qui traduit son propre texte et qu'il essaie pourtant de contrôler, pour s'inscrire dans les lois d'une traduction. Mais même dans ce cas, il a parfois recours à un artifice qui met les deux textes d'accord, **en les réécrivant tous les deux**, à savoir le texte d'origine et le texte cible.

Si du traducteur réécrivant le texte qu'il est censé traduire, on pourrait dire qu'il a fait une mauvaise traduction, on ne peut pas porter le même jugement sur celui qui modifierait, en le réécrivant, son propre texte.

Mais il y a aussi un autre cas assez curieux que l'on pourrait placer parmi les cas d'autotraduction : celui du créateur qui marque si fortement de son empreinte le texte qu'il traduit (et qui appartient à un autre auteur) que l'on peut dire que ce texte est devenu un pur prétexte à partir duquel il a créé un texte tout à fait nouveau, un texte à lui, où l'on reconnaît plutôt la manière de ce « traducteur » sui generis que la manière de l'auteur « traduit » (= trahi).

Pour la culture roumaine moderne, un cas paradigmatique de ce genre serait celui d'Arghezi en tant que traducteur de La Fontaine, de Baudelaire, etc.

**L'AUTOTRADUCTION COMME MIROIR DE L'ÉCRITURE
SEMPRUNIENNE : À PROPOS DE *FEDERICO SANCHEZ
VOUS SALUE BIEN / FEDERICO SÁNCHEZ SE DESPIDE DE
USTEDES***

Samantha FAUBERT
Université du Havre, France

Abstract: Jorge Semprun's book *Federico Sanchez vous salue bien* - written in French before it was published in Spain in 1993 - in which he relates his experience as Spain's Minister of Culture from 1988 and 1991, is the only work which the author translated himself. Comparing the two versions sheds light on the author's writing project, the distance taken from his own experience through the use of the French language is materially visible, the author-translator questions, through this bilingual writing, the meaning of his writing and his work.

En 1993 paraît en France le livre de Jorge Semprun intitulé *Federico Sanchez vous salue bien* et dans lequel il raconte son expérience de ministre de la Culture en Espagne entre 1988 et 1991. En décembre 1993, l'auteur fait publier une version espagnole de son texte : *Federico Sánchez se despide de ustedes*. Il s'agit pour cet écrivain de la première et unique expérience d'autotraduction. Depuis les années 60, il écrit son œuvre en français, à l'exception de *L'autobiographie de Federico Sanchez* rédigée puis publiée en espagnol en 1977 et qui sera éditée en France en 1978 dans une traduction de Carmen Durand. Sans jamais que ses projets n'aboutissent, J. Semprun a exprimé à plusieurs reprises un désir de traduction ou « réécriture » de plusieurs autres de ses œuvres – d'une

langue à l'autre ou à l'intérieur de la même langue.¹ Interrogé sur l'écriture d'abord en français de *Federico Sanchez vous salue bien* suivie de sa traduction auctoriale² en espagnol, l'auteur explique: « *Federico Sanchez vous salue bien*, décidé en français pour des raisons d'hygiène littéraire et morale – je peux ainsi prendre une certaine distance, ce qui me préserve de l'anecdote et du cancan – sera publié en Espagne, dans une version, légèrement modifiée et “traduite” par mes soins »³. Le travail d'analyse qui suit concerne ces « légères modifications » mentionnées par J. Semprun. Il ne s'agit pas tant de s'intéresser aux écarts de traduction relevés habituellement dans une étude critique traductologique (écarts linguistiques et littéraires) que de pointer les manifestations du travail d'« adaptation » que représente cette nouvelle « version ». L'intention évidente de l'auteur-traducteur était de tenir compte d'une part du contexte espagnol (c'est-à-dire d'une connaissance plus fine du sujet par le lecteur espagnol) et d'autre part de la chronologie des écritures entre la version française et le livre espagnol. On peut ainsi remarquer trois niveaux au sein de cette

¹ N'affirme-t-il pas dès 1981, lors d'un entretien avec Gérard de Cortanze : « Je vais écrire la version espagnole de *Quel beau dimanche*. [...] Dans cette version espagnole, je vais utiliser des parties qui n'ont pas été publiées en français. Ce sera donc à la fois le même livre et un livre un peu différent. [...] Ce travail ne sera pas strictement de la traduction mais plutôt de la réécriture. » Puis, plus loin, il ajoute : « J'ai l'intention de réécrire *L'autobiographie...* dans quel sens ? Pas du tout dans celui de Pierre Ménard réécrivant Don Quichotte ! Non, de le réécrire vraiment ! Le même livre, avec les mêmes chapitres et les mêmes titres, les mêmes phrases... jusqu'à la dixième, et là : ce sera un autre livre ! Pour imposer l'écriture de ce livre au lecteur, et cela en espagnol ! »

« Jorge Semprun : itinéraire d'un intellectuel apatride », *Le Magazine littéraire*, n° 170, mars 1981, p.16 et 17.

² Terme emprunté à Gérard Genette, *L'œuvre de l'art. Immanence et transcendance*, Paris, Seuil, 1994.

³ « Jorge Semprun : " Je n'ai été le ministre de personne" », propos recueillis par Gérard de Cortanze, *Le Magazine littéraire*, n° 317, janvier 1994, p.99.

transposition : celui de l'expérience (elle est espagnole), celui de la langue (ce travail original d'autotraduction questionne nécessairement le langage et le rapport à la langue) et celui du discours (des commentaires explicatifs inscrits dans le récit et qui sont le plus souvent développées dans les paratextes).

Si J. Semprun refuse de désigner *Federico Sanchez vous salue bien* comme chronique, essai ou mémoires⁴, toute l'écriture de son texte repose sur deux éléments propres à l'écriture autobiographique : l'expérience et la mémoire. La réécriture en espagnol du récit (auparavant relaté en français) de faits ayant eu lieu en Espagne replonge l'auteur-traducteur-narrateur au cœur de l'événement. La traduction s'en ressent : les temps des verbes de la version française témoignent d'une vision distanciée des événements (présent d'écriture, plus-que-parfait d'éloignement par rapport à l'expérience racontée...) alors que ceux de la version espagnole renvoient à la proximité du vécu (passé simple de l'événement saisi au moment où il advient, futur parce que le fait est à venir si l'on se situe au temps de l'événement)⁵. On peut donc dire que la version

⁴ Dans un passage de la version espagnole qui ne trouve pas son correspondant dans la version française, on peut lire les phrases suivantes : « Y es que, a fin de cuentas, no quería escribir un libro de memorialista, de cronista. Tampoco un libro de ensayista, con documentos y notas de pie de página. Todas esas formas narrativas eran concebibles, pero lo que yo quería escribir, esta vez, era un libro de novelista. » *Federico Sánchez se despide de ustedes*, Barcelone, Tusquets Editores, « Fábula », 1996, p.90. Proposition de traduction : « C'est que, en fin de compte, je ne voulais pas écrire un livre de mémorialiste, de chroniqueur, ni un livre d'essayiste, avec documents et notes de bas de page. Toutes ces formes narratives étaient envisageables, mais ce que je voulais écrire, cette fois-ci, c'était un livre de romancier ».

⁵ Les exemples suivants illustrent ces remarques. Les éditions de référence sont les suivantes : *Federico Sanchez vous salue bien*, Paris, Grasset et Fasquelle, 1993. *Federico Sánchez se despide de ustedes*, Barcelone, Tusquets Editores, « Fábula », 1996. Par convention la version française sera rappelée par le sigle VF et la version espagnole par le sigle VE.

espagnole, en dépit de son caractère secondaire, relate le vif de l'expérience tandis que la première version marque le recul de la réflexion. Cette réflexion serait pour J. Semprun plus facile à mettre en œuvre dans la langue française, utilisée comme garde-fou du fait de sa soit disant « rigidité »⁶ ou comme écriture neutre. La langue française a une fonction similaire pour J. Semprun et pour Samuel Beckett : elle permet la distanciation. Cependant, lorsque chez S. Beckett ce travail sur le français aboutit à « une écriture blanche non seulement par rapport à l'anglais mais aussi par rapport au français »⁷, J. Semprun semble avoir quelques difficultés à « maintenir la distance » lorsqu'il passe à l'espagnol. Si ses intentions littéraires⁸ expliquent clairement son choix du français

« [...] il eut un mot qui me paraît révélateur. » - « [...] dijo algo que me pareció revelador » (il dit quelque chose qui me parut révélateur) VF p.66 et VE p. 83.

« *L'Autobiographie* s'était vendue en Espagne à des centaines de milliers d'exemplaires [...] Le livre avait provoqué une discussion approfondie dans le monde politique [...] » - « *La Autobiografía* se vendió en España por cientos de miles de ejemplares [...] El libro provocó una discusión profunda en el mundo político [...] » (*L'Autobiographie* se vendit en Espagne à des centaines de milliers d'exemplaires [...] Le livre provoqua une discussion approfondie dans le monde politique) VF p.116 et VE p. 146.

« De tous les autres aspects de mon passage au pouvoir [...] il reste des preuves matérielles » - « De todos los demás aspectos de mi paso por el poder [...] quedarán pruebas materiales » (De tous les autres aspects de mon passage au pouvoir [...] il restera des preuves matérielle) VF p. 188 et VE p. 235.

⁶ « Le français est une langue idéale pour qui veut prendre ses distances : une langue abstraite, précise, avec une grammaire tellement rigide. En espagnol, on peut se permettre beaucoup de choses qui sont à la limite de l'inconvenance mais qui fonctionnent très bien... » (« Jorge Semprun : itinéraire d'un intellectuel apatride », op. cit. p. 16.)

⁷ Michaël Oustinoff, *Bilinguisme d'écriture et auto-traduction*, Julien Green, Samuel Beckett, Vladimir Nabokov, Paris, L'Harmattan, 2001, p. 253.

⁸ Cf. note 4.

comme première langue d'écriture, la proximité entre l'auteur-traducteur et son sujet, ainsi que l'histoire de son rapport à la langue maternelle, obstruent quelque peu l'aboutissement du projet au moment du « retour » vers l'espagnol.

Ces difficultés ou hésitations ne cessent d'être relevées par J. Semprun dans son œuvre et dans son discours sur son œuvre – les deux genres pouvant se confondre, nous le verrons plus loin. Il faut noter cependant que le travail de traduction favorise le surgissement de ces questionnements. Ainsi, lorsqu'il évoque le danger « d'une trop grande proximité avec l'événement, avec les personnages de l'histoire, d'une promiscuité de la mémoire », la version espagnole traduit et ajoute : « Es el peligro de la promiscuidad de la memoria, de su proliferación »⁹. De même, la question de la vérité – centrale dans cette problématique – apparaît de façon plus évidente au moment où l'auteur-traducteur rédige dans sa langue maternelle: en français, il s'agit sans plus de détails de « faire le tri », alors que l'écriture espagnole précise « seleccionar el material fáctico »¹⁰.

Les thèmes de la mémoire et de la vérité sont au cœur d'une recherche identitaire dans laquelle le rapport à la langue maternelle joue un rôle essentiel. *Federico Sanchez vous salue bien* et sa traduction espagnole sont nés d'un va-et-vient entre français et espagnol : l'expérience originelle est espagnole, d'autre part, si le texte a été publié dans un premier temps en français, on sait que J. Semprun écrit volontiers ses brouillons dans les deux langues¹¹. Dans cette perspective, si la traduction espagnole est produite à partir de la

⁹ VF p.73 et VE p. 89. Proposition de traduction : « C'est le danger de la promiscuité de la mémoire, de sa prolifération ».

¹⁰ VF p. 73 et VE p. 90. Proposition de traduction : « sélectionner le matériel factuel ».

¹¹ Lire ce qu'il dit à propos des brouillons de *L'Algarabie* : « Ce livre-là, finalement très ancien, que je traîne depuis 10 ans sous diverses formes, brouillons et étapes dans ma tête et sur ma table, écrit alternativement en espagnol et en français a, pendant des mois, cherché sa langue. Et puis un jour il est devenu un livre français. » « Jorge Semprun : itinéraire d'un intellectuel apatride », op. cit, p. 16.

version française, il est intéressant de noter que l'original s'est également construit dans un rapport avec un texte non écrit encore (ou écrit partiellement dans des notes éparses) et qui serait espagnol. Autrement dit, avant même d'être rédigé en français, le texte existait déjà en puissance. Et il n'est pas impossible que la langue de ce texte « virtuel » soit l'espagnol.

La distance que J. Semprun dit vouloir mettre entre son écriture en français et l'expérience espagnole trouve ses manifestations dans le texte français. La présence dans l'original de termes espagnols en italiques qui viennent en appui de leur traduction en français – à moins que ce ne soit le contraire – matérialise spatialement et typographiquement dans la page l'éloignement géographique entre lieu de l'expérience et lieu de première publication. Le « marquage » du texte français par insertion de la langue espagnole peut prendre la forme d'une phrase entière telle que « ¿ Nos bajamos los pantalones ante los catalanes ? »¹² ou d'un groupe de mots comme « El margen del discurso... »¹³. L'auteur pointe par là qu'il n'y a pas de correspondance parfaite entre les langues et dénonce les limites de la traduction. D'ailleurs, il écrira plus tard : « il me faudrait des lecteurs bilingues » et dans *L'Écriture ou la vie* il se contentera de transposer sans les traduire des vers de Vallejo comme « signe de connivence avec un lecteur hispanisant »¹⁴.

Les allers et retours entre les deux langues et entre original et traduction sont encore plus flagrants lorsque l'auteur introduit dans son texte une citation des écrits d'un autre auteur. Le critique qui tenterait de rétablir l'ordre des choses risquerait bien de s'y perdre. Dans le dernier chapitre intitulé « D'une lecture de Tocqueville », le

¹² VF p. 104 et VE p. 131. Traduction donnée dans la VF à la ligne précédente : « Alors, on se déculotte devant les Catalans ? »

¹³ VF p. 66 et VE p. 83. Traduction donnée dans la VF à la ligne précédente : « la marge du discours ».

¹⁴ *Le Mort qu'il faut*, Paris, Gallimard, 2001, p.79 et *L'Écriture ou la vie*, Paris, Gallimard, 1994, p.177. Citations relevées par Marta María Ruiz Galbete, Thèse de doctorat, Université d'Aix-Marseille I, 2001, p. 416.

narrateur raconte que, lors d'une réunion dans son ministère avec ses collaborateurs, il a lu des extraits de *La Démocratie en Amérique* d'Alexis de Tocqueville. Il lit alors la traduction de cet ouvrage par Eduardo Nolla. Pour la première version du récit, J. Semprun « rétablit »¹⁵ le texte original français de Tocqueville. Dans la version espagnole qui viendra ensuite, J. Semprun « retourne » à la traduction d'E. Nolla. Au final, nous avons un texte d'A. de Tocqueville traduit par E. Nolla, lu en espagnol par le ministre Semprun à ses collaborateurs, repris dans sa version originale pour les lecteurs français de *Federico Sanchez vous salue bien* puis à nouveau cité dans traduction espagnole d'E. Nolla pour la version espagnole *Federico Sánchez se despide de ustedes*. On imagine aisément que la schématisation du parcours de l'œuvre d'A. de Tocqueville serait constituée de flèches reliant les deux langues, tantôt du français vers l'espagnol et tantôt de l'espagnol vers le français. Mais pour le texte de J. Semprun, où commence la flèche ? La circularité du rapport de J. Semprun avec ces deux langues est telle que le critique est bien incapable de déceler « dans quel sens va l'écriture ». Ainsi, M. Oustinoff¹⁶ relève que, si l'on parle de décentrement¹⁷ de la traduction, l'activité d'autotraduction d'auteurs comme S. Beckett – et, dans une certaine mesure, J. Semprun – pose le problème de la localisation du centre. Il cite Bruno Clément : « chacune des deux versions étant "décentrée", soit culturellement, soit textuellement, soit les deux, [...] le mot à mot de la traduction importe moins finalement que la duplicité des textes produits qui à elle seule marque justement la place d'un centre absent »¹⁸.

¹⁵ « Je rétablis ici le texte original, c'est la moindre des choses. Je ne vais quand même pas avoir l'outrecuidance de retraduire en français la version espagnole du texte de Tocqueville ! » VE p. 226.

¹⁶ Op. cit.

¹⁷ Référence à Henri Meschonnic, *Pour la Poétique II. Epistémologie de l'écriture. Poétique de la traduction*, Paris, Gallimard 1973.

¹⁸ Bruno Clément, *L'Œuvre sans qualités. Rhétorique de Samuel Beckett*, Paris, Seuil, 1994, p. 249.

Le projet d'écriture qui donne naissance à ces deux versions est, nous l'avons vu, maintes fois explicité au cœur des deux œuvres. Le texte laisse une large place à l'exposition des conditions d'écriture ou au rappel réitératif de l'ordre des écritures. Interrompant sans cesse le récit des événements, l'auteur n'hésite pas à entrer dans le discours sur son œuvre. Dans un premier temps, ces remarques semblent extérieures au récit, c'est-à-dire à la narration d'événements survenus en Espagne entre 1988 et 1991, ou à l'évocation de souvenirs antérieurs. Elles renvoient toutes à l'acte d'écriture du texte que le lecteur est en train de lire. Ce thème est central dans l'œuvre de J. Semprun et primordial pour l'analyste du fonctionnement de l'autotraduction.

Les références à l'ordre des écritures ne passent pas inaperçues. Elles surviennent évidemment dans la version espagnole (qui renvoie ainsi à l'original) mais également, plus indirectement, dans la version française. Ainsi, l'évocation de vers de Saint-John Perse provoque l'écriture de deux longs paragraphes questionnant les raisons d'une écriture en français. La mention de l'existence des deux versions est explicite en espagnol : « he escrito en francés la primera versión o borrador de este libro »¹⁹. Cependant, dès la version française, on peut deviner le germe d'une seconde version et le projet d'écriture double et bilingue de son auteur : « Ce n'est pas à cause de cela [...] que j'écris en français. Quelle que soit la langue dans laquelle je finis par écrire, parfois après de longues hésitations, des va-et-vient, brouillons de livres changeant de langue comme un serpent change de peau, ma mémoire poétique est toujours bilingue »²⁰. L'expression « finir par écrire » montre que, déjà au moment de l'écriture en français, l'auteur avait conscience que le cheminement de l'œuvre ne s'arrêtait pas là et qu'il y aurait sans doute un texte second par rapport à ce texte premier.

¹⁹ VE p. 89. Proposition de traduction : « J'ai écrit en français la première version ou le brouillon de ce livre. »

²⁰ VF p. 72. J. Semprun vient de raconter que des vers en français de Saint-John Perse lui sont revenus en mémoire en français lors d'un conseil des ministres au palais de la Moncloa, siège du gouvernement espagnol.

Ces commentaires établissent une relation hypertextuelle étroite et foisonnante entre les deux versions. Or si les liens qui unissent original et traduction ne sont pas à démontrer, on peut comprendre aisément qu'ils n'intéressent pas le lecteur lambda occupé à lire le récit en traduction, et *a fortiori* s'il lit l'original. Au moment de la lecture, le lecteur ne pense pas à un éventuel rapport entre ce qu'il lit et un autre texte situé en amont ou en aval si l'écriture qu'il a sous les yeux n'y fait pas référence. De par sa position, le traductologue tend parfois à exagérer la présence textuelle de ces liens. Mais nous nous trouvons là dans le cas d'un auteur qui jalonne original et traduction de justifications et d'analyse de son expérience d'écrivain bilingue, expérience assez complexe, il est vrai. Ainsi, le fil qui unit original et traduction, et qui doit être habituellement reconstitué par le critique, est ici rendu apparent dans toute son épaisseur par les renvois incessants entre version française et version espagnole. La trame tissée par la relation hypertextuelle constitue l'Œuvre, au sens où celle-ci n'est contenue ni dans l'original ni dans la traduction : elle réside dans la somme des deux²¹. Et l'opération traductrice, bien souvent placée sous le signe de l'invisibilité, est ici non seulement visible mais joue le rôle du principal élément moteur de l'écriture. M. Oustinoff parle de « mise en abyme de l'écriture »²².

L'étude de la pratique de l'autotraduction par J. Semprun dans *Federico Sanchez vous salue bien / Federico Sánchez se despide de ustedes* est particulièrement éclairante sur les enjeux de ce type de traduction. La traduction telle qu'on la définit et la prône habituellement, celle du mot à mot, qui tente de répondre de son mieux au mot d'ordre moral de fidélité, utilise toutes sortes de stratégies pour dissimuler l'opération traductrice. Mais le travail de transposition nécessaire à toute entreprise de traduction laisse toujours des marques, parce qu'une langue ne peut jamais être le

²¹ M. Oustinoff (op. cit.) traite cette question p. 244 et cite Brian T. Fitch, *Beckett and Babel. An Investigation into the Status of the Bilingual Work*, Toronto, University of Toronto Press, 1988.

²² Ibid., p. 253.

calque d'une autre et qu'il n'est pas d'exemple de texte littéraire trouvant son correspondant exact dans une autre langue. Or chez J. Semprun, projet est non seulement apparent – comme chez S. Beckett – mais il est inscrit au cœur du texte, avec la complexité que cela sous-entend lorsque l'auteur passe d'une langue à l'autre et adapte ses commentaires sur l'écriture bilingue. Par conséquent, si *Federico Sánchez se despide de ustedes* ne peut être considéré comme une belle infidèle²³, c'est un bel exercice d'« auto-hypertextualité »²⁴. Mais toute l'œuvre de J. Semprun n'est-elle pas autoréférence.

²³ M.M. Ruiz Galbete, op. cit., p. 340.

²⁴ M. Oustinoff, op. cit., p. 277, terme attribué à G. Genette.

QUELQUES RÉFLEXIONS SUR L'AUTOTRADUCTION POÉTIQUE : ENTRE POÉSIE COMME LANGUE ÉTRANGÈRE PAR EXCELLENCE ET AUTOTRADUCTION POÉTIQUE INTERLINÉAIRE

Emanuela NANNI

Université Stendhal, Grenoble III, France

Abstract: Self translated poems and poetry are not two distanced literary phenomenon. They belong to the same “otherness” which is characterized by the cultural and linguistic double identity of the author. Self-translated poetry is indeed the most incisive literary representation of this “otherness” because poetry is the foreign language par excellence, and it lives in a no man’s land without boundary nor accent. In this article I want to highlight the relationships between self-translated poetry and poetry creation, through the example of an interlinear self-translation that generates a polymorph text and allows to blend source text and target text.

Si autrefois l’auto-traduction était un phénomène très circonscrit dans le domaine francophone, qui ne concernait que des auteurs comme Samuel Beckett, Vladimir Nabokov et Julien Green, au fur et à mesure que le métissage linguistique et culturel prend place dans le monde et qu’il devient un phénomène culturel, l’auto-traduction s’impose comme un acte créateur aussi productif que pratiqué.

Le bilinguisme est en fait aujourd’hui relativement répandu, parfois il frôle le trilinguisme et, pourtant, encore très peu d’écrivains décident de créer leurs œuvres indifféremment dans l’une ou l’autre des langues qu’ils possèdent.

Julien Green s'était profondément interrogé sur son comportement de « double parlant », porteur de ce que Giovanni Lucera, dans sa préface au livre *Le langage et son double*, définit une « Babel souterraine¹ ». Green avouait que le respect et l'amour qu'il éprouvait à la fois pour l'anglais et pour le français l'amenaient à penser que la langue idéale n'est ni l'une ni l'autre, mais plutôt la musique en tant que « langue sans paroles, [qui] s'adresse directement au moi profond » ; et en « allant plus loin, il imagine que le silence serait peut-être la musique idéale... »².

Or si le XX^e siècle a été défini par plusieurs auteurs, tels qu'Octavio Paz ou le poète italien Cesare Pavese, comme le siècle des traductions, le XXI^e siècle pourrait se caractériser comme le siècle des autotraductions. Les traductions ont toujours été vues comme des réécritures d'un texte original, et on les a toujours considérées comme un dialogue intime, viscéral entre deux voix, deux auteurs, dans un rapport d'osmose et d'appropriation créative.

Mais quel est le texte source lorsque l'on aborde un phénomène d'autotraduction et que l'on examine le même texte dans plusieurs langues ? Quel est le texte « original » face à un phénomène d'autotraduction ?

En fait, si d'un côté notre langue maternelle est l'instrument le plus parfait dont on dispose, parfois nous lui sommes « assujettis », nous n'en sommes pas totalement maîtres. En revanche, la langue apprise ou langue seconde, a été « choisie ». En utilisant une très belle expression de l'auteur et éditeur Julio Monteiro Martins, on peut dire qu'on éprouve envers la langue étrangère choisie « un amour de l'âge adulte, le deuxième, peut-être même le troisième mariage, celui qui devra fonctionner forcément, celui où l'on aime malgré tout... »³.

¹ Lucera, Giovanni, *Un Américain à Paris*, préface à Green, Julien, *Le langage et son double*, Paris, Editions du Seuil, 1987, p. 20.

² Ibid., p. 18.

³ Monteiro Martins Julio, *Sagarana, terzo seminario scrittori migranti. Arte e tecniche del narrare*. Page Internet

http://www.sagarana.net/scuola/seminario3/seminario3_3.htm

Lorsqu'on vit dans un autre pays, il est comme impossible d'écrire dans une seule langue, et, en même temps, les auteurs ressentent le besoin d'utiliser les moyens linguistiques de façon différente. Par conséquent, l'autotraduction en tant que réécriture d'un texte déjà existant dans la production de l'auteur-traducteur, fait partie du processus de redéfinition d'une identité. Elle est un véritable acte créateur qui permet de laisser émerger l'autre sensibilité linguistique, sous-jacente, qui accompagne celle de la langue maternelle. Elle manifeste une deuxième sensibilité qui s'est développée successivement, mais qui s'amplifie continuellement et arrive à interférer viscéralement et même culturellement avec la langue maternelle⁴.

C'est pourquoi, lorsqu'on parle de littérature migrante, de littérature traduite directement dans la langue du pays d'accueil, on a affaire à des auteurs qui enrichissent constamment la littérature de ce même pays, en affinant leur adhérence à cette langue. C'est une activité courageuse, qui demande un effort intellectuel colossal et qui se heurte parfois au même souci qui hante la traduction poétique : l'intraduisibilité de certaines figures, l'impossibilité de reproduire dans une autre langue l'atmosphère qui, dans la langue maternelle, était évoquée instinctivement. Si l'on croise toutes ces difficultés, on en vient presque automatiquement à penser que le défi le plus risqué en ce qui concerne la traduction, et l'autotraduction à fortiori, est celui de l'auto-traduction poétique. Je voudrais donc montrer que dans le cas de l'écriture poétique, de l'autotraduction poétique et de l'écriture des poètes migrants, tout sujet qui écrit se trouve face au même type de relation : celle entre lui-même et l'autre qui habite soit linguistiquement soit émotionnellement en lui.

⁴ Il devient même très difficile et délicat dans le cas des auteurs bilingues de parler de langue maternelle. Raymond Federman préfère parler de « native tongue » et non pas de « mother tongue », pour souligner qu'il ne s'agit pas d'une relation hiérarchique mais peut-être tout simplement historique et chronologique par rapport au sujet. Cf. Raymond Federman, *A voice within a voice*, <http://www.federman.com/rfsrcr2.htm>, consulté le 4/02/2007.

Traduction poétique et écriture poétique en langue étrangère

Selon Borges comme selon Steiner, la traduction serait la méthode structurale de toute la littérature. Tout ouvrage ne serait que traduction, et la traduction d'un poème, notamment, ne serait que l'une de ses innombrables versions possibles. À la base et avant la lettre, toute la littérature ne serait qu'un problème de traduction poétique, animé par l'impossibilité et en même temps la nécessité de « traduire », de « transposer » les émotions qui se produisent dans un code (celui émotionnel des gestes, des actes, des soupirs) dans un autre : toute œuvre originale est elle-même, tout d'abord, une traduction. De la même façon, toute langue poétique est une langue qui dénonce un manque, qui essaye d'afficher une absence afin d'essayer, par la suite, de la dépasser :

Dans chaque vers tremble cette absence sur laquelle, depuis Mallarmé jusqu'à Benjamin, la critique moderne de la poésie (ou la métaphysique de la poésie ?) a réfléchi. Mais l'absence de la langue unique est une fiction productive. Puisqu'elle permet la pérennité du mythe de Babel, qui peut être interprété non pas comme une confusion des langues mais comme l'identification de l'individuel dans la multiplicité, du singulier dans l'universel. Et c'est précisément cette absence qui attribue à chaque langue la tâche de poursuivre une perfection, mais dans le cadre de la partialité, en s'éloignant tantôt de la présence d'un seul sens, tantôt de la notion de compréhension globale⁵.

⁵ Prete, Antonio, « La poesia tra la lingua madre e l'altra lingua », in *Stare tra le lingue. Migrazioni poesia e traduzione*, San Cesario di Lecce, Manni, 2003, p. 19. [In ogni verso trema quell'assenza sulla quale da Mallarmé a Benjamin, ha riflettuto la moderna critica della poesia (o la metafisica della poesia?). Ma l'assenza dell'unica lingua è una produttiva finzione. Poiché tiene in vita la Babele, che può essere vista non come una confusione tra le lingue, ma come riconoscimento dell'individuale nel molteplice, del singolare nell'universale. Ed è proprio quell'assenza che dà ad ogni lingua il compito d'inseguire una perfezione, ma nel recinto della parzialità, nella distanza dall'unico senso e dalla possibile generale comprensione].

Plurilinguisme et poésie seraient donc deux éléments étroitement et intimement liés étant donné que la poésie n'est peut-être, par définition, qu'une langue étrangère, une distance par rapport à ce qui est la langue quotidienne, ainsi que la tentative, dans n'importe quel idiome, de retrouver la « matière de la parole »⁶. Le langage poétique est un langage qui fait entrevoir en filigrane ce qui manque à chaque langue, un manque qui devrait déclencher l'émotion dans toutes les langues. Ce qu'elle touche réside au-delà des idiomes puisque :

*La poésie vit entre les langues, c'est-à-dire qu'elle peut être inventée, écrite et résonner musicalement dans plusieurs langues qui, en entrant en relation avec le sujet, lui permettent de s'activer de l'une à l'autre, à travers l'énergie, la vibration et le mouvement poétique, lui-même matière de langues et de cultures*⁷.

Le « je » qui s'exprime dans les poèmes est un je mobile, un je qui arrive à la création au prix d'un effort qui ne peut jaillir que dans un seul idiome. Le poète réinvente continuellement sa propre langue, qui n'appartient qu'à lui ; et lorsqu'il est bilingue, l'inspiration ne peut surgir que dans un de ses idiomes, sans explications ou a priori. Il habite entre les langues comme poète et, comme poète bilingue, voire trilingue, cette « citoyenneté » ne change pas : la violence de l'acte créatif, de la forme de la poésie, s'est déjà réalisée dans une langue, elle ne peut pas frapper dans une autre langue la chair du même auteur, il ne le supporterait pas. Voilà pourquoi les poètes s'autotraduisent très peu. Et d'ailleurs, quand ils le font, ils n'estiment pas qu'il s'agit d'une activité de traduction. Julien Green avoue, en effet, qu'il ne se traduit pas quand il passe du

⁶ Pierra, Gisèle, « La poesia tra le lingue: il corpo, la voce, il testo », in *Stare tra le lingue. Migrazioni poesia e traduzione*, op. cit., p. 98.

⁷ Ibid., p. 103. [La poesia vive tra le lingue, vale a dire può essere inventata, scritta e risuonare musicalmente in varie lingue che, entrando in contatto col soggetto, lo mettono in moto dall'una all'altra attraverso l'energia, la vibrazione e il movimento poetico, esso stesso materia di lingue e culture].

français à l'anglais : tout simplement il pense différemment. Il reçoit des fragments et des images de ces deux langues comme dans une sorte de fusion magmatique où « se superposent pour lui les mots différents de deux langues qui seront les siennes tour à tour. En quelque sorte une personne, deux personnalités »⁸. André Du Bouchet, poète franco-anglais, arrive de son côté à montrer très explicitement cette forme de schizophrénie qui s'installe chez un auteur bilingue, et il va jusqu'à affirmer qu'il ne pourrait jamais se traduire lui-même, car s'il traduisait, il serait traduit par un autre lui-même⁹.

Le rapport entre le traducteur et le texte poétique est difficile et funambulesque. Le traducteur frôle la schizophrénie, et pourtant, dans la poésie autotraduite, ce qui peut manquer est paradoxalement la confrontation avec une altérité, avec une voix extérieure qui aide à dépouiller la création et à lui donner un autre son. La seule possibilité d'y arriver pour ce poète est de concevoir un texte complètement différent, de se glisser dans un autre univers, quitte à nier la présence d'une seule langue maternelle et à se définir fils d'une seule langue étrangère, celle qui arriverait à modeler davantage la vie du poète, la langue qui l'aurait approché de plus près¹⁰.

L'autotraduction poétique serait-elle donc possible seulement si l'on accepte que le texte traduit se détache de l'original pour donner vie à un nouveau texte¹¹, ou bien au prix d'une hybridation des vers de départ se manifestant concrètement jusque sur le plan visuel ?

⁸ Lucera, Giovanni, *Un Américain à Paris*, préface à Green, Julien, *Le langage et son double*, op. cit., p. 16.

⁹ Cf. Du Bouchet, André, « Notes sur la traduction », in *Ici en deux*, Paris, Mercure de France, 1986.

¹⁰ Cf. Du Bouchet André, *Ibid.*

¹¹ Je fais évidemment référence à Henri Meschonnic et à l'importance de sa pensée « traductologique » et en matière de « poétique de la traduction », où il préconise l'importance de ne pas traduire mots à mots, mais « texte à texte ». Henri Meschonnic, *Pour la poétique II. Epistémologie de l'écriture poétique de la traduction*, Paris, Gallimard, 1973, p. 149.

Mais pourquoi le poète devrait-il s'aventurer dans la transposition des émotions dans une langue qui n'est pas la sienne, ou qui n'est qu'en partie sa langue maternelle ? D'après György Somlyo, « il ne peut naître un poème en langue étrangère que si son propos donné ne peut à ce moment-là se réaliser pour l'auteur que dans le cadre d'une autre langue; à la limite du célèbre vers de Rimbaud « Je est un autre »¹².

Chez le poète bilingue, cette altérité n'est pas seulement émotionnelle, psychologique, mais elle est aussi linguistique, et elle demande à se déployer à travers l'autotraduction. Parfois cette altérité n'est pas assez définie, n'est pas assez autonome pour permettre au poète bilingue de se détacher du matériau poétique de la langue « source », et voilà que le poète préfère être traduit par un autre poète, ou, carrément, laisser visible le texte source sur lequel se déroulera encore une fois la rencontre entre deux altérités : la sienne et celle d'un traducteur.

Barbara Serdakowski et l'autotraduction poétique interlinéaire

Il peut y avoir comme autre choix, assez novateur et peu pratiqué au sein de la littérature contemporaine occidentale, de la traduction interlinéaire. La pratique de Barbara Serdakowski en est un exemple très intéressant. Cet auteur né en Pologne a vécu au Maroc, étudié ensuite la traduction au Canada, et vit en Italie depuis 1996. Barbara Serdakowski est classée parmi les auteurs « migrants », c'est-à-dire les auteurs qui ont appris l'italien comme langue étrangère et qui maintenant publient, écrivent et s'expriment dans cette langue de façon très raffinée, tout en affichant leur appartenance culturelle et linguistique « autre » par rapport aux italophones de naissance. Il s'agit d'auteurs qui écrivent et dans leur langue maternelle et dans la langue du pays où ils s'installent. C'est pour cela que leur littérature est appelée « littérature de migration ».

¹² Somlyo, György « Dans la poésie, tout est traduction », in *Traduire*, Paris, 1998, n.175, p. 85.

Dans ce contexte, l'autotraduction peut se profiler comme la meilleure élaboration d'une interlangue infinie. Une interlangue dilatée jusqu'aux bornes de la correction grammaticale mais, toutefois, encore révélatrice d'une appartenance « autre ». Ne se prolonge-t-elle pas jusqu'à sa dernière étape, jusqu'à la perfection morpho-syntaxique, mais tout en restant langue « autre », susceptible d'être encore sans cesse améliorée ?

En ce qui concerne la perspective linguistique, tout spécialiste du langage sait bien qu'il n'existe pas de parfait bilingue. Il y a toujours une langue moins forte qui souffre quelque part et qui, au sein de la création, laisse « parler » celle qui semble avoir plus de voix.

L'auto-traduction poétique chez Barbara Serdakowski propose de ne jamais mettre de côté le texte original, sans pour autant le publier en regard de la traduction, puisqu'on sait bien que dans cette position les vers originaux seront très probablement oubliés. Elle décide, par contre, de construire un seul texte, qui devient donc polymorphe, un creuset de langues. C'est le choix de ne pas choisir, car l'utilisation simultanée de toutes les langues qu'elle connaît ou, pour mieux dire, des langues qui font partie de son parcours existentiel, lui permet de laisser sur la page et l'« original » et « la traduction », et finalement ces deux définitions se brouillent en devenant une chose unique : le texte final, l'œuvre écrite pour soi-même et pour le public. Serdakowski explique qu'au début elle écrivait distinctement dans les différentes langues, mais ensuite elle aurait décidé d'écrire simultanément dans « ses » 5 langues¹³.

L'un des buts de l'auteur était d'une part de ne pas se défaire des mots¹⁴ et de l'inspiration qui surgissait en elle en plusieurs

¹³ Cf. Serdakowski, Barbara, in *Sagrana, terzo seminario scrittori migranti. Arte e tecniche del narrare*. Page Internet

http://www.sagarana.net/scuola/seminario3/seminario3_3.htm

¹⁴ Cf. *Ibidem*. « Mettre de côté les mots de l'auteur, pour moi, correspondrait à lire la description d'un tableau sans le voir ou à écouter une reprise d'une chanson plutôt que la version originale d'un chanteur célèbre.

langues, et d'autre part, d'éviter que le texte qu'on appelle canoniquement « original » ne reste à part, voire complètement négligé ou tout simplement « espionné » pour y chercher une correspondance, un point (ou peut-être un pont) de repère linguistique. D'après Serdakowski, la poésie serait par rapport à tout autre genre littéraire, la forme littéraire qui pourrait le mieux être pénétrée par la traduction interlinéaire, grâce à sa structure en vers sur laquelle on peut « greffer » d'autre matériel verbal et grâce au fait que la poésie fonctionne souvent par juxtaposition de suggestions cousues ensemble, donc facilement indépendantes. Ainsi, la page qui résulte de cet acte créateur élimine les catégories de texte traduit et texte à traduire, texte de départ et texte d'arrivée, dans une stratification dense d'échos et de possibilités de lecture, en ouvrant le chemin à une traduction potentiellement infinie puisqu'on pourrait y ajouter toutes les autres langues. C'est une sorte de mondialisation de l'écriture qui prend sa source dans l'appartenance multiculturelle de cet auteur : les relations avec ses différents Moi, et le lien consubstantiel entre les langues qu'elle maîtrise, prennent une forme concrète sur la page.

A titre d'exemple je cite ci-dessous les vers d'un poème qui a fait remporter à Barbara Serdakowski un prix au Concours littéraire IIM Terzo Millenio¹⁵. Il ne s'agit que des premiers vers, qui suffisent à voir comment opèrent chez Serdakowski la stratification et l'écho entre les langues.

Ce n'est pas du tout la même chose ». [Scartare le parole dell'autore per me equivale a leggere la descrizione di un quadro senza vederlo, o ascoltare una cover piuttosto che l'originale di un cantante famoso. Non è la stessa cosa.].

¹⁵ Serdakowski, Barbara, « Nie boj sie », in *Editoriale: II edizione del Concorso IIM*, consulté dans sa version électronique au site <http://www.faraeditore.it/faranews/32.shtml> le 4 juin 2006. Les textes de Barbara Serdakowski sont publiés en Italie dans deux anthologies : AA.VV., *Anime in viaggio*, Roma, Adn Kronos Libri Editore, 2001 et AA.VV., *Kaboom*, Marina di Massa, Edizioni Clandestine, 2002.

Nie boj sie
Non avere paura

Barbara Serdakowski

Si les jours suivent tes pas et s'arrêtent aux pieds des mêmes.
*Se i giorni seguono i tuoi passi e si fermano ai piedi degli
stessi.*

Segments ambulatoires butés
Segmenti ambulatori caparbi

Contre les espaces désagrégés de l'hargne collective
Contro gli spazi disgregati dell'astio collettivo

Et les vers solitaires dans les ventres esseulés
E i vermi solitari nei ventri segregati

Here you see them, here you don't
Qui li vedi, e qui no

Ashes in someone else's hay
Cenere nel fieno di altri

Sin poder jamàs saltar, ovejas, la barrera del quizas, quizas...
Senza mai poter saltare, pecore, la barriera del forse, forse...

On tracera bien l'encre noire sur le papier encore vierge
*Tracceranno sicuramente l'inchiostro nero
sulla carta ancora vergine*

Le doigt suffira, les phalanges, les paumes.
Il dito basterà, le falangi, i palmi.

Il n'est peut-être pas inutile de souligner, en guise de conclusion, que l'autotraduction concerne le phénomène toujours plus important des écrivains migrants, mais aussi des champs plus

vastes de l'interculturalité et de la contamination des genres et des arts, puisqu'elle est le reflet de la multiculturalité au sein d'un même individu.

Qui a le droit de trahir le texte d'origine en le traduisant, sinon l'auteur en personne ? Qui est le plus autorisé et le moins à blâmer sinon lui-même ?

Dans l'autotraduction poétique se révèle un paradoxe : l'altérité d'une traduction « autre » semble parfois manquer et enlever quelque chose aux vers à traduire, mais le fait de s'autotraduire permet au poète de se re-découvrir réellement à lui-même.

Bibliographie :

Elefante, Chiar (2004): *Alcune brevi riflessioni sulla traduzione, tra paradosso e rigore "terminologico"*, in *Semicerchio*. Rivista di poesia comparata, n. XXX-XXXI Siena, p. 51-55

Federman, Raymond, *A voice within a voice Federman lating/translating Federman*, au site Intertrans et <http://www.federman.com/rfsr2.htm>, consulté le 1er février 2007

Green, Julien (1987) : *Le langage et son double*, Paris, Editions du Seuil

Magrelli, Valerio (2004): *L'ascolto plurale* , in *Semicerchio*. Rivista di poesia comparata, n. XXX-XXXI , Siena, p. 11-13

Nadiani, Giovanni, *Con licenza di traduzione. Dialetti, lingue, culture poesia e operare autotraduttivo*, in *inTRAlinea*, vol. 5, 2001, au site internet

<http://www.intralineait.it/intra/vol5/nadiani/nadiani2002.htm>, consulté le 1er février 2007

Prete, Antonio, Dal Bianco, Stefano, Francavilla, Roberto (sous la direction de), (2003): *Stare tra le lingue. Migrazioni Poesia Traduzione*, San Cesario di Lecce, Manni

- AA.VV, *Sagarana, terzo seminario scrittori migranti. Arte e tecniche del narrare*, Page Internet
http://www.sagarana.net/scuola/seminario3/seminario3_3.htm,
consulté le 25 septembre 2006
- Somlyo, György (1998) : « Dans la poésie, tout est traduction », in *Traduire*, Paris, n. 175, p. 77-86
- Oustinoff, Michael (2001) : *Bilinguisme d'écriture et auto-traduction. Julien Green, Samuel Beckett, Vladimir Nabokov*, Paris, L'Harmattan
- Stefanink, Bernd (2004) : in *Meta*, Montréal, Les presses de l'Université de Montréal, 2004, n.4, volume 49, Stolze, R.: Hermeneutik und Translation, Tübinger Beiträge zur Linguistik 467, Tübingen, Gunter Narr
- Paz, Octavio, « L'universalità del linguaggio », in *Lettera Internazionale*, Roma, édité par l'Association culturelle *Lettera Internazionale* n.83, 2005, consulté dans sa version électronique sur le site Internet
http://www.letterainternazionale.it/paz_83.htm, le 20 février 2007
- Meschonnic, Henri : « Proposition pour une poétique de la traduction », in *Langages. La traduction* 28/1972, coordonné par Jean René Ladmiraal, Larousse, Paris, pp. 49- 54
- Meschonnic, Henri (1973) : *Pour la Poétique II : Epistémologie de l'écriture poétique de la traduction*, Paris, Edition Gallimard
- Sandrin, Chiara, « Una distesa arida e pietrosa », in *Traduzione e poesia nell'Europa del Novecento*, coll. sous la direction de Anna Dolfi, Roma, Bulzoni Editore, 24, p. 746

L'AUTOTRADUCTION LÉGITIMATRICE : *LORENZO CILDA DE VICTOR MANUEL RENDÓN* ET LE DÉDOUBLEMENT DE L'ÉCRIVAIN BILINGUE

Marcos EYMAR

Université de Paris III, France

Abstract : The concept of the bilingual writer, who creates as a double entity, is the consequence of the esthetical revolution engendered by Romanticism; the XXth century witnessed a lot of situations of bilingual writers, owing to an increased international mobility. This article deals with the case of Victor Manuel Rendon (1859-1939), born in Ecuador and educated in France, who became a writer in both France and Spanish, his native tongue. *Lorenzo Cilda*, Rendon's most achieved novel, in which can be found many autobiographical elements, is analysed from the point of view of differences and similarities of the French and Spanish text, as Rendon is the author of the translation himself.

I. Bilinguisme et Romantisme : l'écrivain dédoublé

La conception de l'écrivain bilingue sous le signe du dédoublement est une conséquence logique de la révolution esthétique amenée par le Romantisme. Si le Moyen-Âge et l'Âge Moderne considéraient le plurilinguisme comme une forme de variation stylistique qui ne présupposait pas de différence essentielle entre les langues¹ des théoriciens romantiques comme Herder ou Humboldt ont entériné l'idée que chaque langue exprime le génie

¹ Vid. Leonard Forster, *The Poet's Tongues. Multilingualism in Poetry*, Cambridge University Press, p. 22-23.

propre d'un peuple, intraduisible par essence. Dès lors, l'écrivain bilingue devient un être nécessairement problématique, habité par deux mondes linguistiques dont la compatibilité n'est pas assurée.

Bien que des phénomènes comme les exils massifs, le processus de décolonisation ou la mobilité internationale engendrée par le progrès technique aient confronté d'innombrables écrivains du XX^e siècle à des situations de plurilinguisme, ils n'ont pas mis fin pour autant au paradigme romantique, fondé sur le culte de la langue maternelle. Le résultat de ce contexte paradoxal est, bien souvent, ce que Claude Esteban appelle « la névrose de Janus » qui suppose « une espèce d'incessant va-et-vient, non pas seulement entre deux systèmes de signes, mais, plus gravement, entre deux modes d'être qu'il faut épouser, conjoindre en soi, sans pouvoir presque jamais les unir »².

Víctor Manuel Rendón (1859-1939) illustre exemplairement la schizophrénie culturelle et linguistique à laquelle un écrivain bilingue, élevé dans le culte romantique de la nation, est fatalement confronté. Né à Guayaquil, Équateur, il fut emmené à Paris par ses parents, exilés politiques du régime dictatorial de García Moreno. C'est en France qu'il réalisa toutes ses études secondaires et universitaires. Après avoir obtenu son doctorat en médecine, il occupa de nombreux postes diplomatiques de responsabilité en France et en Espagne jusqu'à son retour définitif en Équateur en 1936. Au regard de la langue employée, on peut distinguer trois étapes dans sa production littéraire : de 1892 à 1908, il se sert presque exclusivement du français ; à partir de *Telefonemas* (1908), suite à sa nomination comme membre correspondant de l'Académie Espagnole, il adopte l'espagnol comme langue principale, même s'il continue à écrire des pièces en français jusqu'en 1928 ; après cette date, il ne publie que de textes en espagnol. L'abandon progressif du français en faveur de sa langue maternelle n'entraîne pas pour autant une modification substantielle dans les sujets abordés : depuis *Héros des Andes* (1904) jusqu'à *Encantamientos patrios* [*Charmes*

² Claude Esteban, *Le partage des mots*, Paris, Gallimard, 1990, p.109

patriotiques] (1937), la célébration patriotique s'impose comme l'un des thèmes centraux de son œuvre.

Publié d'abord en français en 1909, et traduit en espagnol par l'auteur lui-même en 1917, *Lorenzo Cilda* est le seul roman de V.M. Rendón et son œuvre la plus aboutie. Le caractère autobiographique du récit se manifeste dès les premières pages : Lorenzo Cilda, un jeune médecin équatorien ayant fini ses études à Paris, revient à sa terre natale après une longue absence, pour s'occuper de l'héritage de ses parents décédés. Les retrouvailles avec sa patrie sont marquées par un sentiment d'étrangeté qui lui provoque des cauchemars où les différences entre la terre natale et la terre d'adoption sont abolies : « Dans son sommeil agité, le sol natal lui apparaissait comme un lieu d'exil et c'était la terre étrangère qui lui semblait la vraie patrie »³.

Comme de nombreux écrivains francophones, V.M. Rendón se sert des figures féminines pour personnifier le conflit de la double appartenance. Fiancé à une parisienne, Hélène de La Tour, Lorenzo Cilda tombe sous les charmes de Delia, la fille de l'un des meilleurs amis de son père défunt. La caractérisation des deux femmes reproduit l'opposition entre la France, patrie intellectuelle, et l'Équateur, patrie des souvenirs et des émotions. Si Hélène de la Tour, à peine décrite, existe surtout à travers les lettres qu'elle envoie à Lorenzo Cilda, la présence sensuelle et ensorcelante de Délia est souvent comparée à la nature éblouissante des Tropiques⁴. Dans sa préface à la version espagnole, V.M. Rendón ne fait pas mystère du caractère symbolique de cette opposition : « Allí dos mujeres, Delia y Elena, se apoderan sucesivamente del corazón de Lorenzo y, a una, le asedian luego implacablemente hasta que cese de vacilar entre ambas. Elena representa el vivo cariño hacia Francia, la tierra de

³ V.M. Rendón, *Lorenzo Cilda, roman équatorien*, Paris, Jos. Vermault, 1933.

⁴ « Ses magnifiques yeux noirs cachaient leurs flammes sous de longs cils recourbés comme les pétales des *ñorbos*, ces passiflores des tropiques » (*Id.* p. 27).

adopción. Delia simboliza el profundo amor al suelo patrio, el Ecuador “⁵.

Dans la littérature francophone, la langue française est le plus souvent présentée comme une femme séduisante qui invite à trahir la langue maternelle. V.M. Rendón inverse ce schéma et attribue ce rôle à Delia, la fille du pays natal, à laquelle sa beauté et ses origines modestes rendent à la fois dangereuse et vulnérable. Malgré les mises en garde que le héros s’adresse à lui-même, il poursuit son double jeu. Au terme de hésitations et de retournements qu’il serait superflu d’énumérer, Délia, éperdument amoureuse de Lorenzo Cilda, apprend que celui-ci est fiancé en France. Le 6 octobre 1896 un incendie ravage la ville de Guayaquil et Delia, désespérée, fait sacrifice de sa vie. Lorenzo Cilda retourne à Paris dans le même bateau qui l’avait emmené en Équateur : « Dans un sanglot, il laissa échapper de sa poitrine ce cri : « Adieu ! » qui pouvait s’adresser aussi bien à sa ville natale anéantie qu’à Délia morte »⁶.

Avec cette fin mélodramatique, V.M. Rendón semble conclure au caractère nécessairement tragique de la situation de biculturalité de son protagoniste. Aucune forme de médiation n’est envisagée. De même que Lorenzo Cilda, l’écrivain bilingue serait dans l’impossibilité de demeurer dans l’espace de l’entre-deux : tôt ou tard, un choix définitif lui serait imposé. Toutefois, l’auto-traduction que V.M. Rendón fait de son roman remet en cause cette interprétation trop concluante: si le destin force Lorenzo Cilda à choisir la France et à mettre fin à ses hésitations, la version

⁵ « Là les deux femmes, Delia et Hélène, s’emparent successivement du cœur de Lorenzo et, ensuite, les deux l’harcèlent en même temps d’une façon implacable jusqu’à ce qu’il cesse d’hésiter entre elles. Hélène représente le vif attachement à la France, la terre d’adoption. Delia symbolise le profond amour au sol natal, l’Équateur » (V.M. Rendón, « Al lector » in *Lorenzo Cilda*, Casa de la Cultura Ecuatoriana, Guayaquil, 1979 ; p. 13)

⁶ *Id.*, p. 292.

espagnole du roman, par un mouvement inverse, dédouble à jamais le texte et rend indécidable son identité ultime.

II. Autotraduction et légitimation : le texte dédoublé

L'autotraduction ouvre un espace paradoxal, où l'abolition de la différence entre l'original et la traduction amorce une dialectique complexe d'unité et de différence. Chez l'écrivain bilingue l'autotraduction exprime, bien souvent, un désir de réconciliation intérieure, une volonté d'affirmer l'œuvre par delà les clivages linguistiques et culturels. Dans la préface à l'édition espagnole de *Lorenzo Cilda*, V.M. Rendón déclare que son roman est né de son désir permanent « de servir ma patrie avec *amore*, que ce soit à travers mes œuvres littéraires ou mes activités diplomatiques », mais aussi d'une « profonde gratitude envers la France, grande nation hospitalière et glorieuse »⁷. L'autotraduction espagnole participe donc d'un souci de légitimer la double allégeance de l'auteur, mais elle révèle en même temps de profonds écarts par rapport au texte français, si bien que la démarche harmonisatrice de V.M. Rendón agit aussi comme un catalyseur des différences entre les langues et les représentations idéologiques et culturelles qu'elles véhiculent.

Ces différences sont, tout d'abord, d'ordre stylistique. La comparaison entre les deux versions de *Lorenzo Cilda* (désormais *LC-F* et *LC-E*) permet de repérer de très nombreuses « transformations transdoxales », c'est-à-dire, des déviations par rapport à la traduction normative que l'autotraducteur peut envisager

⁷ « Lorenzo Cilda es, pues, una novela – si no patriótica – en la cual revelo ese mi afán – que ha sido siempre comentado – de servir siempre con *amore* a la patria en mis obras literarias como en la carrera diplomática, divulgando sus encantos y sus glorias. En este libro resalta también el vivo anhelo de hacer patente mi profunda gratitud a Francia, gran nación hospitalaria y gloriosa, en cuyas abundantes deliciosas fuentes del saber humano bebí desde la adolescencia ». (« Al lector », dans *Lorenzo Cilda*, 1979, p.12)

grâce à son statut autorial ⁸. Afin de constater la nature de ces changements, il suffit de considérer les deux extraits suivants:

« A plusieurs reprises, il fut obligé de s'arrêter dans sa course pour reprendre haleine. Il ne cessait de prodiguer à Délia les mots les plus tendres, consterné de la voir si pâle, de la sentir inerte et glacée. Craignant à chaque pas qu'elle ne rendît le dernier souffle, il appuyait l'oreille le cœur de la jeune fille et il reprenait un peu d'espoir, car il l'entendait battre toujours ; mais, les battements s'accéléraient en s'affaiblissant. Il lui fallut plus d'une heure pour atteindre le sommet. Sur le gazon du plateau, il étendit Délia et s'agenouilla près d'elle »⁹.

« *Rendido por la emoción y el cansancio*, se vio precisado una y otra vez, a detenerse para tomar aliento, *prodigando* a Delia su ternura en repetidas frases, desconsolado al mirar tan pálido *el bellissimo semblante* y sentir su cuerpo inerte y yerto ; estremecíase al temer que exhalara el último suspiro. Apoyaba el oído al pecho de ella y, al oír que aún latía el corazón, cobraba ánimo, *a pesar de que el precioso rostro tornábase lívido y se contraía con sardónica risa. ¡ Qué largo, interminable, le pareció el sendero tortuoso* hasta llegar a la cima y acostar en la meseta el cuerpo de Delia, a cuyo lado se arrodilló! »¹⁰.

LC-E fait état de nombreuses additions par rapport au LC-F. Parfois, il s'agit de simples substitutions d'un pronom personnel d'objet. Ainsi, « consterné de la voir si pâle » devient « desconsolado al mirar tan pálido *el bellissimo semblante* » [consterné de voir si pâle *son très beau visage* ». Or, à trois reprises, les additions supposent

⁸ « On parlera désormais de *traduction doxale* afin de caractériser toute traduction qui se conforme à une visée traductive donnée, sans *préjuger* de la valeur de celle-ci (...) L'auteur ayant tous les droits, l'auto-traduction est par nature plurielle : elle est libre de se conformer à telle ou telle doxa, voire à plusieurs – en ce sens elle est fondamentalement *transdoxale* » (*Id.*, p. 23)

⁹ V.M. Rendón, LC-F; p. 281.

¹⁰ V.M. Rendón, LC-E; p. 155-156.

le rajout de phrases subordonnées complètes : « *Rendido por la emoción y el cansancio* » [Épuisé par l'émotion et la fatigue], « *a pesar de que el precioso rostro tornábase lívido y se contraía con sardónica risa* » [« bien que le visage charmant devînt bleuâtre et il se crispasse d'un rire sardonique »] et encore « *¡Qué largo, interminable le pareció el sendero tortuoso...* » [« Combien le sentier sinueux lui sembla long et interminable... »]. Ces rallongements bouleversent la syntaxe de *LC-F*. Bien que plus court, celui-ci inclut cinq phrases séparées par des points à la ligne, alors que *LC-E* n'en contient que trois. Dans son autotraduction, V.M. Rendón privilégie clairement l'hypotaxe : la construction paratactique « Il ne cessait de prodiguer à Délia les mots les plus tendres... » se voit transformée en une subordonnée introduite par le gérondif : « *prodigando a Delia su ternura en repetidas frases...* ». Les deux dernières phrases de *LC-F*, courtes et purement informatives, sont intégrées dans *LC-E* dans une seule phrase exclamative à la construction baroque : « *¡Qué largo, interminable, le pareció el sendero tortuoso hasta llegar a la cima y acostar en la meseta el cuerpo de Delia, a cuyo lado se arrodilló!* » [« Combien le sentier sinueux lui sembla long et interminable jusqu'à atteindre le sommet et déposer sur le sol le corps de Délia, auprès duquel il s'agenouilla »].

L'adjectivation surabondante, les résonances classiques de certains mots – « *semblante* », « *tortuoso* », « *yerto* » – ainsi que la postposition obsolète du pronom réflexif – « *estremecíase* » et « *tornábase* » là où la langue moderne voudrait « *se estremecía* » et « *se tornaba* » – confèrent à la version espagnole un ton archaïsant qui est absent de la version française. Tout se passe comme si, au moment de traduire son roman, V.M. Rendón eût choisi le style pompeux et oratoire prôné par les puristes et les académiciens espagnols, et contre lequel les principaux écrivains hispano-américains de sa génération se sont insurgés, en lui opposant, précisément, la prose sobre et rapide des auteurs français. Ainsi, par exemple, pour le critique argentin Manuel Ugarte, « la jeune littérature hispano-américaine » de l'époque se caractérise par « un

style ingénieux, agile » qu'il définit comme « un castillan qu'ont rajeuni les fleurs de Paris ; une langue qui de Cervantes ne conserve que ce que Flaubert permet »¹¹. Confrontés à une langue « figée, embaumée, condamnée à traîner dans une chaise roulante »¹², les écrivains hispano-américains du *Modernismo* cherchent la « libération verbale » des anciennes colonies américaines dans ce que Rubén Darío, leur chef-de-file, appelle « le gallicisme mental », opération singulière consistant « à penser en français ce que l'on doit écrire en espagnol »¹³.

V.M. Rendón ne partage pas cette volonté réformatrice. Son but n'est pas d'assouplir l'espagnol à l'aide du français, mais, au contraire, de se conformer le plus possible à la norme académique afin d'écartier tout soupçon de gallicisme. Son auto-translation évite le décentrement qui fait la richesse de certaines œuvres dues à des auteurs bilingues ; elle aspire à une sorte d'« hypernaturalisation » du texte français qui bascule parfois dans l'anachronisme. V.M. Rendón est tout à fait conscient du fait « qu'en changeant de langue, on change de destinataire imaginaire »¹⁴. Ainsi, par exemple, il supprime des explications inutiles pour un lecteur hispano-américain : « Bolivar, le *Libertador* »¹⁵ devient tout simplement « *El Libertador* » dans *LC-E*¹⁶. Parfois, un terme régional dans le texte français est remplacé par un terme de l'espagnol standard :

« l'image vénérée de sa tendre et adorable *mamacita* »¹⁷

¹¹ Manuel Ugarte, *La jeune littérature hispano-américaine*, Paris, Ed. Sansot et Cie., 1907, p.36.

¹² Tulio Cestero in « Enquête sur le *Modernismo* », *El Nuevo Mercurio*, Agosto, 1907.

¹³ Max Daireau, *Panorama de la littérature hispano-américaine*, Paris, Kra, 1931, p. 52

¹⁴ Tzevetan Todorov, « Bilinguisme, dialogisme et schizophrénie » in *Du Bilinguisme*, Paris, Dénoël, 1983, p.21.

¹⁵ *LC-F*, p.16.

¹⁶ *LC-E*, p. 17.

¹⁷ *LC-F*, p.17.

« la imagen venerada de la tierna y queridísima *abuelita* »¹⁸

Si les mots espagnols inclus dans *LC-F* perdent leur valeur exotique dans *LC-E*, à l'inverse, les expressions françaises non traduites dans *LC-E* peuvent se charger d'ironie et contribuer à la caractérisation des personnages :

« Tu es un sentimental, mon cher cousin. Prends garde à toi, comme dit la chanson de Carmen »¹⁹

« Eres un sentimental, querido primo. Ten cuidado, *prends garde à toi*, como dice, en tú francés, la canción de la Carmen »²⁰

Les transformations réalisées par Rendón pour s'adapter à ce qu'il estime être les attentes du public équatorien ne se limitent pas à ces ajustements mineurs. Dans la préface à *LC-E*, l'auteur, on l'a vu, insiste sur le contenu patriotique de son livre, qu'il dédicace à « Guayaquil, mon berceau, avec un profond amour filial »²¹. Cette surenchère patriotique se manifeste dans de nombreux passages de l'autotraduction, où Rendón rajoute des phrases dans le seul but de souligner l'attachement du héros à son pays natal :

« Poignants étaient pour lui les souvenirs qui envahissaient son cerveau au moment même où la réalisation d'un événement propice, l'arrivée au sol natal, aurait dû, semble-t-il, éloigner de son âme tout sujet de tristesse, ou, du moins, ne pas raviver sa douleur si brutalement »²²

« ¡Qué distinta era la sensación experimentada por Lorenzo ! Mil veces más poderosa brotó, como de una fuente pura, la emoción que, estremeciéndole el alma, le humedeció los ojos al sonar las voces el pedazo de tierra que para él representaba ya la patria. Sólo

¹⁸ *LC-E*, p. 17.

¹⁹ *LC-F*, p. 67.

²⁰ « Tu es un sentimental, mon cher cousin. *Fais-attention*, prends garde à toi, comme dit, *en ton français*, la chanson de Carmen » *LZ-E*, p. 45

²¹ « A Guayaquil, mi cuna, con entrañable amor filial » (*LC-E*, p. 10).

²² *LC-F*, p.15.

podrá comprenderla y medir su intensidad quien se haya visto en condiciones análogas »²³.

Le texte français se limite à énoncer le contraste entre la joie qui aurait dû provoquer la vision du pays et la tristesse du héros. L'autotraduction espagnole élimine cette contradiction, et fait du sentiment patriotique une émotion puissante et incontrôlable qui submerge le protagoniste. La dernière phrase, en renforçant l'identification de l'auteur avec son personnage, rend explicite l'intention de l'auteur : il s'agit, avant tout, de justifier son héros pour mieux se justifier soi-même auprès d'un public équatorien qui pourrait voir dans son bilinguisme une « trahison linguistique ».

Le style déclamatoire et archaïsant de *LC-E*, ainsi que la place prépondérante qu'il réserve aux valeurs patriotiques, supposent un appauvrissement esthétique de *LC-F*. Peut-on parler pour autant d'une « mauvaise autotraduction » ? Ce serait oublier que pour V.M. Rendón, l'autotraduction de son roman est bien plus qu'une simple opération de transposition linguistique : elle constitue une tentative de légitimer sa place d'écrivain bilingue dans un espace littéraire structuré autour de l'identification romantique de la langue avec la nation.

²³ « Qu'il était différent le sentiment éprouvé par Lorenzo ! Mille fois plus puissante, jaillit de son âme, telle une fontaine pure, l'émotion qui lui fit tressaillir l'âme et lui mouilla les yeux, lorsque des voix annoncèrent le bout de terre qui représentait pour lui la patrie. Seulement celui qui ait connu des situations analogues pourrait la comprendre et mesurer son intensité » (*LC-E*, p.16)

Bibliographie :

- Cestero, Tulio (1907) : « Enquête sur le *Modernismo* » dans *El Nuevo Mercurio*, Madrid, Agosto.
- Max Daireau (1931) : Panorama de la littérature hispano-américaine, Paris, Kra.
- Esteban, Claude (1990) : *Le partage des mots*, Paris, Gallimard,
- Forster, Leonard (1972): *The Poet's Tongues. Multilingualism in Poetry*, Cambridge University Press.
- Rendón, Víctor Manuel (1979): *Lorenzo Cilda (1917)*, Casa de la Cultura Ecuatoriana, Guayaquil, *Lorenzo Cilda, roman équatorien*, Paris, Jos. Vermault, 1933.
- Oustinoff, Michaël (2001) : *Auto-translation et bilinguisme d'écriture : Beckett, Nabokov, Green*, Paris, L'Harmattan.
- Todorov, Tzevetan (1983) : «Bilinguisme, dialogisme et schizophrénie » in *Du Bilinguisme*, Paris, Dénoël.
- Ugarte, Manuel (1907) : *La jeune littérature hispano-américaine*, Paris, Ed. Sansot et Cie.

L'AUTOTRADUCTION LITTÉRAIRE COMME DOMAINE DE RECHERCHE

AUTOTRAD¹,
équipe de recherche sur l'autotraduction,
Département de Traduction et d'interprétation
de l'Université Autonome de Barcelone, Espagne

Origines

L'équipe de recherche AUTOTRAD est créée en 2002 par les Professeurs Francesc Parcerisas et Helena Tanqueiro; s'ouvre ainsi une nouvelle piste de recherche dans le Département de Traduction et d'interprétation de l'Université autonome de Barcelone. En 2005, l'Agence pour la Gestion des Aides Universitaires et à la recherche du Gouvernement de Catalogne reconnaît officiellement AUTOTRAD comme équipe de recherche consolidée. Notre objectif premier est l'étude de l'autotraduction littéraire par l'analyse de traductions d'auteur. L'autotraduction est exceptionnelle en tant que domaine de recherche en ce que son analyse peut enrichir non seulement le champ de la Traductologie (Théorie de la traduction), mais aussi celui de l'écriture créative. Il s'agit en effet d'un champ d'étude interdisciplinaire par excellence.

La création de ce groupe de recherche répond à la nécessité urgente selon nous de promouvoir l'étude de l'autotraduction sous

¹ Membres permanents: Francesc Parcerisas Vázquez (UAB), Helena Tanqueiro (UAB), Natalia Novosilzov (UAB), Patricia López López-Gay (UAB et Université de Paris 7 Denis Diderot).

Membres associés: Xosé Dasilva (Université de Vigo), Claude Murcia (Université de Paris 7 Denis Diderot).

une optique traductologique à une époque où, tel que le souligne le théoricien Rainer Grutman (2000), les études littéraires et traductologiques négligent un champ d'analyse aussi prometteur que celui de l'autotraduction. Malheureusement, ce dernier est le plus souvent associé au bilinguisme, et non pas à la littérature ou à la traduction.

Les chercheurs commencent néanmoins à devenir conscients du potentiel de l'étude de l'autotraduction. Des chapitres de la *Routledge Encyclopedia of Translation Studies* de Mona Baker (Grutman 2000) et de la *Encyclopaedia of Literary Translation into English* de O. Classe (2000) sont consacrés à l'autotraduction. Par ailleurs, le n° 25 de la revue britannique *In other words* pour les traducteurs littéraires (paru en été 2005) est entièrement dédié à l'autotraduction. Tout ceci démontre l'intérêt croissant (et naissant) des chercheurs vis-à-vis de l'autotraduction littéraire.

Pour nombre de théoriciens (Nabokov; Pageaux 1994; Riera 1997, 2002, etc.), l'auteur est le traducteur idéal de l'original. Loin de vouloir établir de hiérarchie, AUTOTRAD entreprend l'étude de cette modalité *sui generis* ou privilégiée de traduction (Tanqueiro 1999, 2002) se concentrant primordialement sur son potentiel créatif, non condamnable désormais sur le plan social (López L.-Gay 2005). Certes, l'auteur est potentiellement plus libre que le traducteur habituel dans son labeur de réécriture, mais l'on constate à la vue des études réalisées qu'il respecte comme ce dernier l'univers fictionnel de l'original.

L'autotraduction *est* traduction. En ce sens, son étude peut sans doute aider à élucider, entre autres, la mesure dans laquelle l'autotraducteur est en effet un traducteur, la façon dont ce dernier sacralise (ou non) l'original, et les occasions dans lesquelles il choisit d'exercer sa liberté d'auteur lorsqu'il traduit. Il est intéressant aussi de constater comment la traduction d'auteur apparaît plus fortement marquée par le destinataire de la culture cible que la traduction dite ordinaire. Par ailleurs, l'étude de la traduction d'auteur suscite le débat sur le degré de créativité qu'éventuellement toute traduction

devrait avoir tenant compte de la motivation idéologique du traducteur dans chacune des cultures impliquées.

Approche générale et objectifs

Sur le moyen terme, AUTOTRAD cherche fondamentalement à éveiller l'intérêt des chercheurs dans l'étude de l'autotraduction, et ceci au sein de la Traductologie et de la Littérature comparée. Pour ce faire, nous envisageons la constitution progressive d'un corpus d'œuvres qui nous permette d'inférer des données générales sur cette modalité de la traduction si injustement négligée.

Le groupe étudie des autotraductions narratives contemporaines de différents « genres » (autobiographiques, fictionnelles, autofictionnelles). L'analyse du produit de la pratique d'autotraduction nous permet d'obtenir des données sur la pratique elle-même. Nous nous centrons sur un nombre significatif d'études de cas suivant la méthode hypothétique-déductive dans les études empiriques – observationnelles, ceci dans un souci d'atteindre une certaine objectivité et fiabilité dans nos conclusions. Nous éliminons ainsi diverses variables qui pour beaucoup entravent toute recherche littéraire. En théorie de la traduction, l'autotraduction est le seul domaine d'étude où le traducteur, grand connaisseur en principe des langues et des cultures dans lesquelles il travaille, saura certainement interpréter l'intention présumée de l'auteur. Il n'est pas rare de nos jours d'entendre le terrible adage contre le *traducteur traître*. Cet adage, bâti sur la présomption de culpabilité du traducteur, présuppose que celui-ci ne sera jamais en mesure d'élucider le « message » univoque que l'auteur – sacralisé en société – cherche à nous transmettre par son texte. Bien évidemment, cette façon de comprendre la littérature n'est pas la nôtre.

La traduction d'auteur est une traduction *sui generis* (ou privilégiée) en ce sens qu'elle contient un grand potentiel de réécriture spécialement créative (López López-Gay 2005). L'application des stratégies de traduction, par exemple, n'est pas caractéristique de l'autotraduction, mais de la traduction en général.

Ce qui est particulier dans l'autotraduction est le fait que le traducteur, dans son double rôle de traducteur et d'auteur, devient une entité sacralisée en société et peut par conséquent pratiquer une traduction hautement créative. Le traducteur devient ainsi invisible (Tanqueiro 1999, 2000). Il serait fascinant d'un point de vue sociologique, pensons-nous, de réfléchir autour de la façon dont s'efface par l'autotraduction la hiérarchie entre (supérieur) original et (inférieure) traduction.

L'autotraduction est selon nous l'espace privilégié ou convergent littérature et traduction. Elle *est* traduction (l'auteur ne réinvente pas une nouvelle œuvre littéraire, l'original précède la réécriture), mais une traduction qui ne sera tout de même pas susceptible d'être socialement mise en question, du fait que la figure de l'écrivain demeure sacrée. Par ailleurs, l'autotraduction est en littérature une activité par laquelle l'auteur peut recréer ce que l'on aurait cru fixe, inamovible (son œuvre), tout en respectant certaines contraintes qui font de l'autotraduction une traduction, et non pas une autre modalité de réécriture (López López-Gay 2005).

Dans *(Auto)traducción y recreación. Un pájaro quemado vivo*, de Agustín Gómez Arcos (López López-Gay 2005, pp. 45-48) paraissent les cinq paramètres autour desquels AUTOTRAD propose de réfléchir dans la recherche sur l'autotraduction: distance entre les langues et les cultures impliquées, moment de production, direction de la traduction et unité de traduction. Le chercheur en autotraduction pourrait s'interroger sur ces questions. Selon nous, l'analyse du produit (l'œuvre autotraduite et l'original) permet aussi d'approfondir dans l'étude de la pratique de la traduction faite par l'auteur lui-même.

Helena Tanqueiro (2000) distingue les autotraductions entre langues lointaines, comme les langues occidentales et les langues orientales, et celles entre langues proches, comme les langues latines. Dans les premières, l'autotraducteur devra résoudre un plus grand nombre de problèmes de traduction (entre autres, de type culturel). Il peut être intéressant d'explorer la façon dont contournent les

difficultés de traduction ces écrivains qui connaissent tellement bien les deux cultures.

Les autotraductions peuvent être classées aussi en fonction du moment de production. Grutman (2000) distingue entre *delayed autotranslation* et *simultaneous autotranslation*².

La première a lieu quand l'écrivain réécrit son œuvre une fois publié l'original. C'est le cas des traductions de Cabrera Infante.

La seconde concerne l'autotraducteur qui effectue une autotraduction « simultanée » et crée en parallèle original et traduction. Samuel Beckett en est un exemple (pour certaines de ses œuvres) ; il écrit souvent alternativement en français et en anglais.

Par ailleurs, le chercheur pourrait s'interroger à propos de la direction dans laquelle se produit la traduction, sur la base de la distinction classique faite entre langue étrangère acquise et langue maternelle. Il serait souhaitable d'explorer la façon dont le rapport que l'auteur entretient avec sa langue d'écriture détermine son labeur de traduction. Néanmoins, ce paramètre reste incertain, du fait qu'il n'existe pas de consensus sur ce qu'est langue maternelle et ce qu'est langue étrangère. Par ailleurs, nous sommes loin de vouloir évaluer le bilinguisme ou la biculturalité des autotraducteurs.

Tanqueiro (1999) distingue aussi entre les autotraductions où l'autotraducteur agit en solitaire et les autotraductions accompagnées où l'écrivain traduit avec des tierces personnes, voire avec des traducteurs professionnels ou tout simplement avec des proches qui connaissent bien la culture d'arrivée. Ce dernier est le cas de José Saramago, qui traduit son œuvre en espagnol conjointement avec sa femme. George Semprun, Fernando Pessoa ou Samuel Beckett autotraduisent leur production littéraire en solitaire.

Lorsque l'autotraduction est accompagnée, se pose le problème en recherche sur l'autotraduction de savoir où finit la collaboration de l'écrivain avec son ou ses traducteurs, et où commence sa véritable intervention en tant que traducteur. Pour le

² En anglais sont acceptés pour « autotraduction » en français les termes « self-translation » et « autotranslation ».

moment, AUTOTRAD se limite à l'étude des autotraductions faites en solitaire.

Le dernier paramètre descriptif dans la recherche en autotraduction (cette liste est ouverte) est celui de l'unité globale d'autotraduction. Le plus commun en autotraduction ce sont les traductions d'œuvres complètes, mais il existe aussi le cas de l'autotraduction dite fragmentaire. Dans ses œuvres françaises *Le Grand Voyage*, *La deuxième mort de Ramón Mercader*, et *L'Algarabie*, l'espagnol George Semprun autotraduit des fragments qui apparaissent insérés dans le texte français en allemand, en anglais et en espagnol, respectivement. Semprun introduit en langue originale le vocabulaire de la communauté culturelle à laquelle il se réfère ; il s'agit des cultures qu'il connaît bien, pour des raisons biographiques évidentes. L'autotraduction faite par Fernando Pessoa des quatre premières pages de son œuvre *Le Banquier Anarchiste* en fournit un autre exemple d'autotraduction fragmentaire³.

À l'étude du produit (le texte autotraduit) s'ajoute l'exploration de l'expérience des autotraducteurs eux-mêmes vis-à-vis de leur labeur de traducteur. C'est dans un souci de compléter l'analyse du produit qu'AUTOTRAD réalise, lorsqu'il est possible, des entretiens avec les écrivains. Nous pensons que certaines données que l'on infère de notre étude de l'autotraduction sont parfaitement extrapolables à la traduction en général.

À l'heure actuelle, AUTOTRAD travaille avec le catalan, l'espagnol, le français, le galicien, l'anglais, le portugais et le russe. Nous envisageons dans l'avenir de recevoir des apports en provenance d'autres cultures dans lesquelles le recours à l'autotraduction a été assez commun pour des raisons historiques: Pays de Galles, Grèce, Roumanie, Pays Basque, etc.

³ Pour en savoir plus, cf. López López-Gay, P. (2006), *O banqueiro anarquista, de Fernando Pessoa. Reflexões sob a autotradução*. Travail de recherche dirigé par Prof. Tanqueiro, et financé par l'Institut Camões de Portugal.

Pistes de recherche

L'étude de l'autotraduction devrait être privilégiée dans la Théorie de la traduction littéraire, du fait que traducteur et auteur sont une même personne, et qu'en conséquence sont éliminées une grande partie des difficultés rencontrées dans l'analyse de traductions : celles qui sont liées à la double subjectivité qui entre en jeu dans la traduction littéraire (la subjectivité de l'auteur et la subjectivité du traducteur) (Tanqueiro 1999). D'ailleurs, il serait fascinant, pensons-nous, d'explorer en profondeur la façon dont ces écrivains interprètent leur propre intention : l'autotraduction constitue, ainsi, une deuxième actualisation de l'intention (s'il y en a une) de l'auteur. Ce dernier adapte librement son texte au nouveau récepteur, mais il le fait tout de même dans le respect des contraintes qui font que l'autotraduction *est* traduction.

Outre l'opportunité d'explorer l'œuvre de certains écrivains qui s'autotraduisent, et qui prolongent par là-même leur production première, cette étude présente une piste de recherche qui devrait offrir selon nous des perspectives suffisamment vastes pour esquisser les contours d'un modèle applicable à la pratique de l'autotraduction en général. En ce sens, Rainer Grutman (2000) soulève dans son article une série de questions vers lesquelles il propose de diriger la recherche. Il nous semble que la voie présentée par ce théoricien est parfaitement compatible avec les cadres théorique et méthodologique proposés par AUTOTRAD.

Ce dernier théoricien souligne l'intérêt d'analyser l'expérience de l'autotraduction chez un ensemble d'au moins trois écrivains pour atteindre enfin des conclusions « solides » sur une pratique, la réécriture, qui semble condamnée à l'oubli par des chercheurs, comme nous le rappelons plus haut. Nous présentons ci-dessous six questions auxquelles il suggère de répondre :

- L'autotraduction est-elle une pratique systématique chez l'autotraducteur, ou une expérience isolée ?

- L'autotraducteur réécrit-il toujours de la même langue vers une même langue ?
- Réécrit-il des originaux en deux langues, dont se dégageraient une littérature « cultivée » et une littérature « populaire » ?⁴ . En d'autres termes, y a-t-il une différence du point de vue du registre et du style entre la version première et la seconde ?
- À quel stade de sa vie entreprend-il la tâche de réécriture ?
- Quel est l'espace de temps entre la parution de la première version et de la seconde ?
- Pourquoi l'autotraducteur est-il déterminé à réécrire son oeuvre ?

Nous nous centrons aujourd'hui sur trois pistes de recherches fondamentales (nous sommes ouverts à d'autres propositions):

1. Traduction et idéologie:

- Traces textuelles de l'idéologie de l'auteur-traducteur.
 - Implications idéologiques d'une possible redéfinition des concepts tels que ceux d'auteur, de texte original et de traduction. Avec l'autotraduction s'efface (ou s'accroît) la hiérarchie traditionnelle entre original sacralisé et traduction;
 - Autotraduction et autocensure⁵.

⁴ Rainer Grutman formule ici une autre question, qui ne nous intéresse pas excessivement : « L'autotraducteur transgresse-t-il une des règles de l'enseignement de la traduction en accord avec les conventions internationales, selon laquelle on doit traduire exclusivement vers sa langue maternelle ? ».

⁵ Cf. Lopez Lopez-Gay, P., et Tanqueiro, H., « Censorship and the Self-translator », International Conference *Translation and Censorship- from the 18th century to the present day*, 27-28 November 2006, Portuguese Catholic University, Lisbon (Actes en cours de publication, chez Cambridge University Press).

- Littérature et traduction littéraire:
 - Degré de créativité des autotraductions. L'autotraduction est une modalité de traduction qui contient un grand potentiel d'écriture créative. Il est intéressant de comparer le degré d'écriture créative actualisée dans l'autotraduction et celui qui est présent dans la traduction dite ordinaire, dans le but d'établir dans quelle mesure et à quel moment l'autotraduction est-elle plus créative.
 - Traces du projet de création initial, partant de l'étude de ses versions finales.
 - Traces d'adaptation au récepteur dans l'autotraduction par rapport aux traces d'adaptation au récepteur (un récepteur qui est autre) dans l'original.

2. L'autotraduction dans la théorie de la traduction littéraire:
 - L'autotraduction en tant que traduction.
 - L'autotraduction en tant que paradigme du rapport auteur-œuvre/ traducteur-œuvre.
 - L'autotraducteur en tant que médiateur culturel.
 - Traces du récepteur cible dans l'autotraduction.
 - Mesure dans la quelle les paramètres précités (distance entre les langues et cultures impliquées, moment de production, direction de la traduction et unité de traduction) déterminent l'autotraduction.

Auteurs: Patricia López López-Gay, Natalia Novosilzov Francesc Parcerisas Vázquez, Helena Tanqueiro.

Bibliographie :

Anderson, Kristine J. (2000): « Self-Translation », *Encyclopaedia of Literary Translation into English*, od. Olive Classe, Fitzroy Dearborn, London/Chicago, pp.1250-1252.

- Grutman, Rainer (2000): « Autotranslation », in Baker, M. (ed), *Routledge Encyclopedia of Translation Studies*, UK, TJ International Ltd., Padstow, Cornwall, pp.17-20.
- López López-Gay, Patricia (2005) : *(Auto)traducción y (re)creación. Un pájaro quemado vivo, de Agustín Gómez Arcos*, « Estudios », nº 4, Instituto de Estudios Almerienses, Almería.
- O banqueiro anarquista, *de Fernando Pessoa. Reflexões sob a autotradução*. Travail de recherche dirigé par Prof. Tanqueiro, et financé par l'Institut Camões de Portugal (En cours de publication).
- Pageaux, Daniel-Henri (1994) : *La littérature générale et comparée*, Armand Colin, Paris.
- Parcerisas, F. (2002) : « Sobre la autotraducción », en *Quimera: la autotraducción*, 210, pp. 13-14.
- Riera, Carmen (2002) : « La autotraducción como ejercicio de autotraducción », en *Quimera: la autotraducción*, 210, pp. 10-12.
- Tanqueiro, Helena (1999) : « Un traductor privilegiado: el autotraductor », *Quaderns. Revista de Traducció* 3, p.19 – 27.
- Autotradução: Autoridade, privilégio e modelo* (2002) : Departamento de Traducción e Interpretación de la UAB, dirección del Pr Francesc Parcerisas, 2002 (disponible sur http://www.tdx.cesca.es/TDX-10301_182232/index_cs.html). [Thèse de doctorat] et Lopez Lopez-Gay, Patricia, « Censorship and the Self-translator », International Conference *Translation and Censorship- from the 18th century to the present day*, 27-28 November 2006, Portuguese Catholic University, Lisbon (Actes en cours de publication, chez Cambridge University Press).

L'AUTOTRADUCTION COMME OBJET D'ÉTUDE

Helena TANQUEIRO

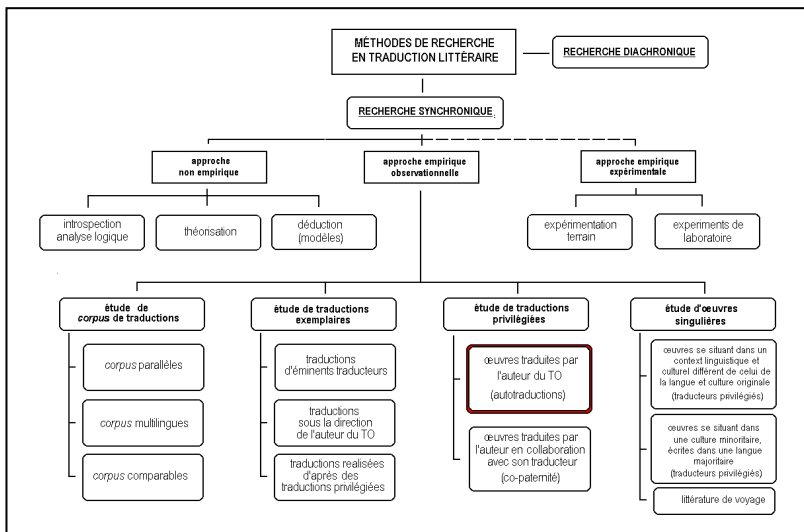
Université Autonome de Barcelone, Espagne

Abstract : The aim of this article is to show the relevance of studying self-translation as a means to obtaining new data within the field of Translation Studies, in particular Literary Translation.

Based on case studies, it describes the methodology used to obtain data in answer to the question “Do author-translators in fact translate in the same way as other translators?” A brief summary is given of the main conclusions drawn and the way in which, according to our study, self-translation provides researchers with observable phenomena, thereby recommending itself as a privileged approach to research in our field of studies.

Nous expliquerons à présent le cheminement de notre analyse jusqu'à l'obtention de données qui nous ont permis de conclure qu'une autotraduction, comparée à une traduction littéraire conventionnelle, c'est-à-dire réalisée par un traducteur qui n'est pas l'auteur, est une traduction privilégiée. Notre intention, dans cet article, est de démontrer l'importance de l'étude de l'autotraduction en tant qu'approche privilégiée permettant d'obtenir des données dans le domaine des études de traduction, notamment en traduction littéraire. Dans le tableau synoptique (Tanqueiro, 2004) ci-dessous, nous présentons les principales méthodes de recherche en traduction littéraire et nous indiquons les objets qui, selon nous, permettent un nouvel accès à la connaissance de notre champ. Parmi ceux-ci, nous

retiendrons les traductions que nous appelons traductions privilégiées¹ (Tanqueiro, 2002).



Commençons par cette pratique très commune qu’est l’autotraduction et qui est de plus en plus utilisée par des auteurs de provenances les plus diverses. Pour ce qui est de l’Espagne, de nombreux auteurs écrivent leurs œuvres en catalan, en basque, ou en gallicien¹ et les traduisent ensuite en espagnol, qui est la langue

¹ Le terme « exemplaires » correspond traditionnellement à des traductions d’éminents traducteurs. Ces traducteurs n’étant pas obligatoirement des autotraducteurs, il fallait une nouvelle catégorie (traductions privilégiées) pour les traductions réalisées par l’auteur lui-même, que j’appelle privilégiées pour les raisons que j’explique dans cet article. Il est évident que dans les traductions privilégiées peuvent éventuellement figurer des traductions exemplaires qui sont des autotraductions. Mais d’un point de vue théorique il est indispensable de faire remarquer le degré d’implication de l’auteur dans la traduction.

majoritaire et co-officielle de l'État espagnol. Dans certains cas, mais beaucoup moins nombreux, les auteurs écrivent d'abord en espagnol puis s'autotraduisent dans l'une de ces trois langues. Après avoir repéré de nombreux cas et défini notre univers de recherche, l'autotraduction, nous nous sommes posé la question suivante. Les autotraducteurs agissent-ils comme des traducteurs ? Ce qui revient à se demander si un auteur bilingue et biculturel qui décide de traduire son œuvre, assume pleinement son rôle de traducteur et agit donc comme le ferait un traducteur.

À partir de là, nous nous sommes posés des questions sur d'autres aspects importants pour la théorie de la traduction littéraire. Utilisent-ils cette liberté que leur donne le fait d'être l'auteur ? Leurs traductions leur servent-elles de modèle ? Dans quelle mesure leurs autotraductions peuvent-elles constituer un apport à la pratique, à la critique et à la didactique de la traduction ? Et donc finalement les autotraductions sont-elles un objet d'étude valable pour la recherche en traduction littéraire ?

Selon la méthode empirique observationnelle, nous avons choisi un échantillonnage contrôlé (controlled convenience sampling) de romans en vue d'une étude de cas reposant sur l'analyse comparative entre original et autotraduction. Certains théoriciens, dont Fraser (1996), critiquent les résultats d'expériences d'études de cas parce qu'ils sont, disent-ils, parfois manipulés, ce sont des résultats indicatifs, difficilement reproductibles, ne permettant donc pas la généralisation ou l'extrapolation. Nous considérons, pour notre part, que pour pallier ces inconvénients, il faut justifier le choix des cas retenus pour l'étude dans le but de mettre en évidence des résultats pertinents pour notre prémisse. Ainsi, à notre avis, l'étude de l'autotraduction, exemplifie les avantages d'un échantillonnage contrôlé. Nous avons sélectionné, pour cette étude exploratoire, des œuvres aux caractéristiques différentes dans le but d'éclairer la question à partir de différents points de vue.

Nous avons analysé le roman, *El Camí de Vincennes / El Camino de Vincennes*, du catalan Antoni Marí, qui parle de l'amitié

entre Rousseau et Diderot, lorsque ce dernier était incarcéré à la prison de Vincennes. Le roman se déroule à Paris qui se trouve géographiquement à une distance équivalente pour les cultures catalane et espagnole, au XVIII^e siècle qui est une distance temporelle équivalente pour les deux cultures, les deux célèbres philosophes sont connus de la même manière par les récepteurs catalans et espagnols et s'expriment dans un style recherché, exempt d'idiomatismes et d'argot propres à la langue originale catalane. Il s'agit donc d'une œuvre à partir de laquelle il est possible d'étudier les solutions de traduction au niveau de la langue sans aucune interférence d'autres facteurs.

Nous avons étudié de même, *Restauració – Restauración* d'Eduardo Mendoza qui devait mettre en évidence les solutions de l'autotraducteur dans un genre différent, ici, une pièce de théâtre, qui oblige le traducteur, non seulement à résoudre les problèmes particuliers à ce type de texte mais aussi à assurer la compréhension immédiate du lecteur, qui ne peut dans ce contexte être facilitée par des explications, doublets, étoffement, etc. L'œuvre traitant d'un évènement historique commun aux récepteurs catalans et espagnols, l'analyse pouvait donc se centrer sur les solutions des segments très riches quant à la dimension idiomatique et culturelle.

L'autotraduction d'Empar Moliner *T'estimo si he begut – Te quiero si he bebido*, permettait d'accéder à la traduction d'un domaine très particulier, l'humour.

À l'opposé des textes précédents, mettant en jeu des langues et des cultures proches, nous avons analysé les résultats d'une étude sur une autotraduction de Nabokov réalisée par Natalia Novosilzov (1999). Il s'agit d'une autobiographie publiée en anglais, en 1951, sous le titre de *Conclusive Evidence*, et son autotraduction en langue russe (*Drugúie Beregá*) publiée aux États-Unis, en 1954. Une autotraduction d'une réflexion très personnelle, et en outre sur l'autotraduction, d'un genre très particulier et entre deux langues et deux cultures éloignées.

Le contrôle des variables de confusion représente, on le sait, un grand problème dans les études en traduction littéraire. Or, à notre

avis, l'intérêt de l'étude des autotraductions provient justement de la possibilité d'éliminer certaines variables indésirables, certains facteurs qui ont une influence sur toute traduction traditionnelle et peuvent parvenir à fausser les résultats puisque ce sont deux personnes qui sont impliquées dans le processus. Pour ce qui est de la subjectivité, dans l'autotraduction la distance entre auteur et traducteur est minimisée. En effet, l'autotraducteur n'interprète pas mal son œuvre, ce qui lui donne une autorité incontestable pour traduire. D'autre part, étant donné que parfois la création de l'original et de l'autotraduction se réalisent presque en même temps (l'autotraduction de Antoni Marí et d'Empar Moliner) ou se suivent de très près (autotraduction d'Eduardo Mendoza), cet espace dans le temps très réduit ainsi que les facteurs en rapport avec la subjectivité réduisent la liberté du traducteur en tant qu'auteur. Et pour ce qui est des compétences, l'autotraducteur maîtrise parfaitement les deux langues ainsi que les deux cultures.

Pour finir, outre ces instruments d'analyse, nous avons utilisé pour notre étude des entrevues auprès des autotraducteurs et des commentaires et des réflexions qu'ils ont eux-mêmes produits sur l'acte de traduire.

Les résultats obtenus à partir de notre analyse comparative de chacune de ces œuvres avec leur autotraduction et des autres actions entreprises au cours de notre étude, nous conduisent aux conclusions suivantes :

- l'autotraducteur assume pleinement son rôle de traducteur en utilisant des stratégies et des techniques de traduction, à la seule différence qu'il en est souvent plus conscient (Eduardo Mendoza fut pendant de nombreuses années traducteur et interprète aux Nations-Unies et Nabokov a beaucoup écrit et réfléchi sur la traduction) ou qu'il le fait d'une manière intuitive comme c'est le cas, pour Antoni Marí et Empar Moliner ;
- il agit comme un traducteur, n'utilisant pas sa liberté d'auteur d'une manière aléatoire et respectant toujours l'univers de fiction établi ;

- les procédés employés par les différents autotraducteurs, tels que changements de perspective, étoffements ou explications et équivalences dynamiques – surtout pour traduire les référents culturels, certains utilisés d’une manière très créative, par exemple chez Eduardo Mendoza et Nabokov – ainsi que l’introduction de quelques corrections, prouvent que l’autotraducteur est parfaitement conscient qu’il a affaire à un récepteur différent²;
- les méthodes et les stratégies de traduction que chaque auteur utilise dans son autotraduction sont en accord avec le genre de chaque œuvre ;
- dans les autotraductions d’Antoni Marí et d’Empar Moliner, il n’est pas indiqué qu’il s’agit de traductions ni qu’elles sont réalisées par l’auteur(e) lui(elle)-même, ce qui leur donne un statut d’œuvres originales dans les deux systèmes littéraires, catalan et espagnol.

L’espace de cet article ne nous permettant pas d’expliquer les résultats dans leur ensemble, nous nous sommes limités aux points qui nous semblent les plus intéressants. Il faut pourtant ajouter que nous n’avons pas trouvé, dans cette étude comparative, des différences significatives quant à l’utilisation des méthodes et des stratégies dans les autotraductions entre les langues et cultures proches et l’autotraduction de Nabokov qui concerne des langues et cultures éloignées. Ainsi, ce résultat provenant d’une étude d’un seul cas, cette variable continuera à être analysée jusqu’à ce que nous obtenions des données significatives.

Pour ce qui est de notre prémisse, à savoir si l’autotraducteur agit comme un traducteur, les cas analysés et les entretiens nous permettent de conclure que l’autotraducteur est un traducteur, il agit comme un traducteur, à la seule différence qu’il est, pour les raisons

² Dans les entretiens, les autotraducteurs expliquent que lorsqu’ils écrivent, en tant qu’auteur, leur œuvre originale, ils ne pensent pas à un lecteur particulier mais à un lecteur, comme eux-mêmes, « idéal ».

déjà évoquées, un traducteur privilégié³. Ainsi, il apparaît que, comme toute traduction littéraire, l'autotraduction :

- implique un traducteur possédant une compétence bilingue et biculturelle comme toutes celles qui composent la compétence de traduction⁴ ;
- part d'une œuvre considérée comme étant une œuvre originale dont l'univers de fiction est complètement défini et déterminé ;
- entretient avec l'écriture de l'œuvre de départ un rapport de temporalité presque simultanée ;
- requiert de même trois étapes de réalisation : la lecture (l'autotraducteur devant lire de nouveau son œuvre, même si, évidemment, il ne fait pas autant de lectures qu'un autre traducteur), le choix des stratégies et l'écriture ;
- repose sur une relation étroite avec l'auteur (il s'agit, en fait, d'un cas extrême) (Tanqueiro 2000);
- signifie une redéfinition de la stratégie de collaboration auteur/lecteur du fait de l'existence d'un nouveau public-lecteur-récepteur ;
- exige un nouveau processus d'écriture reposant sur des circonstances différentes quant à la création et la

³ Cf. Tanqueiro (1999, 2000) et Neunzig, Tanqueiro (2007).

⁴ D'après les compétences généralement attribuées à un traducteur ou une traductrice (Neubert, 2000), nous constatons que l'autotraducteur possède d'une manière notable la 'language competence', la 'textual competence', la 'cultural competence', la 'performance competence' et, évidemment, la 'subject competence'. Quant à la 'transfer competence', ou compétence instrumentale, telle qu'elle est définie par le groupe de recherche PACTE (2003), c'est à dire la connaissance et la maîtrise des ressources informatiques et de documentation, elle ne joue pas un rôle important en autotraduction littéraire ; et pour ce qui est de la compétence d'application des procédés et des stratégies de traduction, c'est le principal sujet d'étude de notre groupe de recherche AUTOTRAD.

construction qui sont implicites dans cette situation de traduction:

- a) élargissement de l'objectif de communication initial ;
- b) modification de la langue et/ou culture du public récepteur ;
- c) le fait que l'autotraducteur doive choisir entre les deux possibilités suivantes : donner à sa traduction le statut de traduction ou lui donner le statut d'original. Et cela, indépendamment qu'en vertu de facteurs externes l'autotraduction puisse être lue comme un original, comme nous l'avons dit, par exemple, l'absence d'information indiquant que le traducteur est l'auteur lui-même.

La méthode d'analyse des traductions pose essentiellement la question de la légitimité de l'analyse du produit (le texte traduit) pour tirer des conclusions sur le processus (la prise de décisions du traducteur). Or, l'analyse d'autotraductions, qui sont des traductions privilégiées, semble résoudre ce problème car elle permet à partir du produit l'accès au processus.

Tout ce que nous venons de voir nous permet de considérer que l'autotraduction s'annonce comme un objet d'étude privilégié en traduction littéraire afin d'obtenir de nouvelles données sur les stratégies utilisées par ces traducteurs particuliers que sont les autotraducteurs. C'est à dire, outre ce que nous avons déjà signalé, isoler des situations-types dans lesquelles les autotraducteurs laissent transparaître leur décision d'opter pour une traduction sémantique ou bien une traduction plus communicative, dans lesquelles ils utilisent des stratégies d'appropriation ou d'éloignement. Nous pouvons nous demander si l'étude des autotraductions ne permettrait pas d'élargir l'éventail des stratégies de traduction, et dans quelle mesure les solutions utilisées par les autotraducteurs dans leurs autotraductions, surtout pour ce qui est de la traduction des référents culturels, ne donneraient pas des

règles pour la didactique de la traduction et des modèles pour la traduction littéraire en général.

Bibliographie :

- Baker, M. (2001): *Routledge Encyclopedia of Translation Studies*. London, Routledge.
- Fraser, J. (1996): « The Translator Investigated », *The Translator*. Vol.2, n°1: 65-79.
- Neubert, A. (2000): « Competence in Language, in Languages, and in Translation », dans *Developing Translation Competence*, C. Schäffner and B. Adabs (eds.), 3-18. Amsterdam: John Benjamins.
- Neunzig, W., Tanqueiro, H. (2007) : *Estudios empíricos sobre la traducción: enfoques y métodos*, Girona, Documenta Universitaria (sous presse).
- Novosilzov, N. (1998): « De la traducción al original. Las Autobiografías de Nabokov comparadas » dans *Livius*, 11, 1998: 99 – 111.
- Pacte (2003) : « Building a Translation Competence Model », dans F. Alves (ed.) *Triangulating Translation: Perspectives in process oriented research*, Amsterdam: John Benjamins, 43-66.
- Tanqueiro, H. (1999): « Un traductor privilegiado: el autotraductor », *Quaderns. Revista de Traducció* 3: 19 – 27.
- Tanqueiro, H. (2000): « Self-translation as an extreme case of the author-work-translator-work dialectic », dans Beeby, A., Ensinger, D., Presas, M.(eds.): *Investigating Translation*, Amsterdam, John Benjamins Publishing Compagny: 55-64.
- Tanqueiro, H. (2002) : *Autotradução: autoridade, privilégio e modelo*. (thèse de doctorat), Universitat Autònoma de Barcelona, www.fti.uab.es/_fti_deptrad/recerca/tesis.htm
- Tanqueiro, H. (2004) : « A pesquisa em Tradução Literária – proposta metodológica », dans *Polissemia, Revista de letras do ISCAP*, n° 4: 29-40.

IDÉOLOGIE ET AUTOTRADUCTION ENTRE CULTURES ASYMÉTRIQUES

Francesc PARCERISAS I VAZQUEZ

Université Autonome de Barcelone, Espagne

Abstract : The paper deals with the ideological side of self-translation. The self-translator, unlike the translator, does not have a mere ancillary function as compared to the author. The corpus is made up of a series of Moroccan texts which present school as a mythical space.

En dépit de l'accent qui est mis en général, et à juste titre, sur les nombreuses implications culturelles de l'autotraduction, il reste encore un immense domaine à explorer concernant d'autres implications du phénomène de l'autotraduction, et non des moindres : les implications idéologiques. Si personne n'a cherché jusqu'à présent à remédier à ce déséquilibre dans l'intérêt suscité par les aspects les plus attrayants découlant des recherches sur l'autotraduction, c'est sans doute que celle-ci a surtout attiré l'attention en tant que pratique qui frappe d'interdit la fonction ancillaire du traducteur par rapport à l'auteur: c'est là en effet que ressort la situation de « pouvoir » où exerce l'autotraducteur et qui permet d'observer, d'une manière pertinente, ce qu'un traducteur doté du pouvoir de l'auteur peut arriver à faire. L'autotraduction s'oriente de la sorte vers l'analyse de zones généralement obscures de la recherche en traduction, où la psychologie individuelle de l'auteur, sa capacité traductrice, son appartenance à deux mondes linguistiques et culturels, et son désir d'adaptation (temporelle, culturelle, de censure), de réécriture (stylistique) ou de simple modification (correction, précision), nous permet de voir, parfois

grâce à la subtilité d'un détail, parfois à travers de spectaculaires changements, des intentionnalités attribuables à un « original hypothétique » Z, dont font partie à égalité, mais dans des incarnations différentes, les autotraductions A, B ou C que l'auteur lui-même nous a fournies dans des langues respectives.

Cela dit, de la même façon qu'une théologie étudierait les personnes et les incarnations de ses divinités pour mieux les connaître, les questions idéologiques nous parleraient plutôt des attitudes, des manœuvres et des répercussions du comportement terrestre des croyants, qu'il s'agisse d'individus ou de groupements au sein d'églises ou de congrégations. Il se passe quelque chose d'assez semblable lorsque nous abordons l'analyse de certains ensembles remarquables d'autotraductions par rapport au système littéraire dans lequel elles ont été produites. Face à des auteurs individuels qui ont, à juste titre, suscité l'intérêt des chercheurs (F. Pessoa, V. Nabokov, S. Beckett, J. Semprun, M. Kundera), et qui, en raison de contraintes personnelles, travaillaient généralement sur deux langues/cultures dont l'ancrage historique et social est solide, bien structuré (portugais/anglais, russe/anglais, anglais/français, français/espagnol, tchèque/français), et parfaitement différencié, il existe des groupes d'autotraductions qui méritent d'être examinées à la lumière des systèmes littéraires que cette pratique met en contact ou qu'elle dévoile sous leur aspect d'opposition ou de conflit. Bien sûr, outre les raisons individuelles, parfois très douloureuses (censure, persécution, exil...), on peut également analyser l'existence de nombreux auteurs grecs ou roumains qui se sont autotraduits en français, ou d'écrivains africains qui se sont autotraduits dans les langues coloniales, ou de gallois et d'irlandais qui se sont autotraduits en anglais, ou d'auteurs indiens en pendjabi, bengali, hindi, ourdou, assamais, oriya, tamoul, marathi, etc., autotraduits à d'autres langues indiennes, ou d'écrivains galiciens, basques ou catalans qui se sont autotraduits en l'espagnol, à partir de perspectives plus sociologiques centrées sur les dynamiques idéologiques de ces systèmes de cultures en contact – systèmes qui

nous parlent de la prohibition et de la censure, de la colonisation, de la soumission, de l'asymétrie mais aussi de l'inévitable travestissement culturel sous lequel se cache l'ambition de reconnaissance, ou de la honte avec laquelle les « faibles » peuvent masquer le désir de s'intégrer et de passer inaperçus dans la culture des « puissants ».

Nous avons limité nos réflexions au domaine espagnol et à des exemples qui, par manque de données statistiques précises, ne peuvent avoir valeur de conclusion et ne sont là qu'à titre indicatif. Il suffira au lecteur non spécialiste de ce sujet de savoir qu'en Espagne, la langue officielle, sur tout le territoire, est l'espagnol, mais qu'il existe trois autres langues officielles (le catalan, le galicien et le basque) et une non officielle (l'asturien), dont la démographie, les caractéristiques philologiques et l'enracinement historique et politique sont bien différents. Remarquons tout d'abord le fait que le basque, ou euzkera, n'est pas une langue romane et que, par conséquent, il est radicalement différent de l'espagnol, alors que le galicien, l'asturien et le catalan sont des langues romanes très proches de l'espagnol. Soulignons également que le galicien est très proche du portugais et que le catalan est parlé dans trois communautés autonomes dont les gouvernements ont des couleurs politiques différentes, ce qui a des répercussions directes sur leurs politiques linguistiques (notamment les tentatives politiques pour rompre l'unité linguistique du catalan).

Cette situation linguistique a créé, en Espagne, un marché littéraire asymétrique où la littérature en espagnol a évidemment le plus grand poids. Étant donné cette asymétrie, lorsque nous parlons d'autotraduction en Espagne, la première chose que nous observons est que les cas d'autotraduction sont presque toujours unidirectionnels : je ne connais aucun cas récent d'auteur écrivant en espagnol qui se soit autotraduit dans une des autres langues du territoire espagnol (rappelons cependant les « poèmes galiciens » – des originaux et non pas des traductions – de F. García Lorca, de J.A.

Valente ou du Catalan Carles Riba). Nous pourrions dire que, d'une certaine façon, d'un point de vue idéologique, nous avons affaire à une situation qui rend inutile l'autotraduction dans le sens de la langue prédominante vers les langues minorisées, puisque la pensée dominante répète plus ou moins ceci : « Tous les Espagnols, quelle que soit leur langue maternelle, peuvent lire une œuvre donnée en espagnol ». (Et il est ici extrêmement important que l'on comprenne bien que ce n'était le cas d'aucun des célèbres autotraducteurs que nous avons mentionnés auparavant : la situation de Nabokov et al. présupposait que ses lecteurs américains ne pourraient pas le lire en russe et que ses lecteurs russes ne pourraient pas le faire en anglais. Nous sommes donc face à une analyse dont les prémisses sont totalement différentes : 99,99% des lecteurs gallois, bretons ou catalans sont capables de lire parfaitement en anglais, en français ou en espagnol.)

C'est cette asymétrie linguistico-culturelle qui fait que les cas d'autotraduction d'une langue de moindre diffusion à une autre langue (dominante, contiguë) de plus grande diffusion se sont multipliés d'une façon spectaculaire. Nous n'avons plus affaire à un auteur qui veut exercer un plus grand contrôle sur la traduction de son œuvre, et qui « se méfie » des traducteurs, mais à de nombreux auteurs de la langue minorisée qui sont parfaitement capables (en raison de leur connaissance de la langue et de la culture cible) de s'autotraduire. Même si, bien sûr, tous ne s'autotraduisent pas. Dès lors, si l'on admet la capacité générale qu'ont les auteurs de s'autotraduire, pourquoi certains d'entre eux, des langues minorisées, le font-ils et d'autres pas ? Outre certaines considérations tenant à l'urgence éditoriale et commerciale – et non négligeables – il y a d'autres raisons qui ont un poids idéologique beaucoup plus grand.

Parmi les considérations commerciales, on remarque un curieux marketing (également marqué idéologiquement). Très souvent dans le domaine littéraire général de l'Espagne, la parution d'une œuvre remarquée (pour ses qualités ou pour son impact

commercial) dans l'une des littératures minoritaires implique le besoin de diffusion immédiate, dans tout le pays, de sa traduction en espagnol. Ce « juste » désir mercantile, consistant à donner la plus grande diffusion possible à une œuvre en faisant coïncider la parution de l' « original » minoritaire et de la « traduction ou autotraduction » dans la langue majoritaire, est devenue une pratique courante, qui a permis, en outre, d' « inverser l'ordre des choses » : des auteurs qui publient habituellement leur œuvre en catalan présentent, par exemple, à un grand prix littéraire espagnol, doté d'une récompense économique très importante, un « original » en espagnol, original qui, s'ils gagnent le prix, est publié simultanément (ou presque) avec son autotraduction en catalan. (L'original chronologique était-il la version espagnole ou la version catalane, existait-il un proto-original, ou les deux furent-ils écrits en même temps, nous n'en aurons sans doute jamais la certitude, même si certains soupçons non dénués de fondement indiquent que l'original catalan est resté dans le fond d'un tiroir jusqu'à ce que le prix ait été attribué à l'autotraduction espagnole). C'est le cas récemment du Prix Planeta (qui reçoit la meilleure récompense économique en Espagne et qui jouit d'un pouvoir de marketing extraordinaire) : en 2002, l'écrivaine catalane Maria de la Pau Janer fut finaliste pour son livre *Las mujeres que hay en mi* de (Palma de Mallorca, 1966), en 2004, ce fut le tour de l'écrivain catalan Ferran Torrent pour son roman *La vida en el abismo* de (Sedaví, 1951) ; et en 2005, Maria de la Pau Janer remporta le prix pour son roman *Pasiones romanas*, toujours avec des « originaux » en espagnol et toujours des autotraductions catalanes publiées presque simultanément. Certaines déclarations des auteurs pourraient faire penser à du cynisme linguistique, les écrivains ayant recours à leur capacité de s'autotraduire pour faire valoir deux originaux, chacun dans une langue différente, et les présenter au plus offrant. En effet, dans une déclaration au quotidien *El País* (26.VIII.2000), Ferran Torrent répondait ainsi à Miquel Alberola qui lui demandait s'il pensait cesser un jour d'écrire en catalan pour écrire en espagnol : « Si on m'offre le Prix Planeta, oui. On me le donne, j'empêche les 50

millions (de pesetas = 600 000€) et je rentre chez moi. Qu'en pensez-vous ? » Et dans le *Diari de Balears* (21.10.2005), Bernat Picornell faisait également allusion à la polémique déclenchée par l'attribution du Prix Planeta à Maria de la Pau Janer qui, dans une interview, « s'était excusée » auprès de ses lecteurs habituels catalans pour avoir participé à un prix en espagnol, alléguant le fait que, en réalité, son original « culturel » était toujours le catalan. Là encore, l'autotraduction n'est donc pas innocente, idéologiquement parlant, et elle apparaît bien plus comme une tactique de camouflage de l'original chronologique (ou dialogique) afin de donner la primauté à un second « original » susceptible de rapporter plus gros. L'hypothèse méfiante est alimentée par des cas comme ceux-là mais aussi par le fait, par exemple, que Maria de la Pau Janer, dans des œuvres comme celles que nous avons citées, *Las mujeres que hay en mi* ou *Pasiones romanas*, toutes deux publiées en espagnol et en catalan par la même maison d'édition Planeta, ne donne ni pour l'un ni pour l'autre le nom d'un quelconque traducteur (contrairement à ce qui se passe cependant dans d'autres œuvres du même auteur, éditées en espagnol par cette maison d'édition ou par d'autres, mais publiées auparavant en catalan : *La isla de Omar*, traduction espagnole d'Angelina Gatell (Barcelona, La Galera, 1990) ; *Lola*, traduction espagnole de Margarida Trias (Barcelona, Planeta, 1999) ; ou *Oriente, Occidente dos historias de amor*, traduction espagnole de Victoria Pradilla (Barcelona, Ediciones del Bronce, 2000).

Dans d'autres cas, heureusement plus fréquents, l'auteur lui-même s'érige en autotraducteur et il le dit clairement, ce par quoi il apporte une valeur ajoutée à l'œuvre autotraduite en espagnol. Il fait implicitement la proposition idéologique suivante : « Voilà une grande œuvre dans sa langue originale et moi je la traduis en espagnol pour que les lecteurs de la culture majoritaire puissent apprécier : 1. la qualité de ce que l'on écrit dans les langues minorisées ; 2. la qualité de cette œuvre en particulier ; 3. l'indéniable « fidélité » par rapport à l'original en raison de ma position de pouvoir en tant qu'autotraducteur, et 4. la qualité du

système littéraire de l'original auquel ils devraient porter un plus grand intérêt, l'autotraducteur, bien que littérairement compétent dans les deux langues, n'ayant pas accepté de créer directement dans la langue majoritaire mais ayant conservé, au contraire, sa fidélité au système littéraire original ». C'est le cas, très fréquent, chez des auteurs de l'envergure des Catalans Emili Teixidor dont le roman *Pan negro*, dans la « traduction de l'auteur », fut publié par Seix Barral en 2004, ou de Carme Riera, dont le nom apparaît dans le copyright de ses autotraductions espagnoles de *Por el cielo y más allá* (Alfaguara, 2000) ou de *En el último azul* (Alfaguara, 2006). C'est également le cas de la plupart des romans du Basque Bernardo Atxaga (par exemple *El hombre solo* qui fait mention comme traducteurs de l'auteur et d'Arantxa Saban, Ediciones B, 1999), des romans du Galicien Manuel Rivas, *La mano del emigrante* et *En salvaje compañía* (Alfaguara 2001 et 2004 respectivement, qui indiquent : « copyright de la traduction M. Rivas »), et des « versions vers l'espagnol » de *Los cuarteles de la memoria* (Debate, 2003) ou de *Historia universal de Paniceiros* (Nuevas ediciones de bolsillo, 2003) de l'Asturien Xuan Bello.

Cette constante, qui semble ne pas laisser la moindre faille idéologique à la juste nécessité pour le marché de se développer grâce à l'autotraduction dans la langue majoritaire, pourrait cependant faire naître une objection. Le grand patriarche des lettres galloises, R.S. Thomas, a commenté à une certaine occasion qu'une des caractéristiques les plus inquiétantes de la littérature galloise contemporaine était sa « hâte » d'être traduite en anglais. R.S. Thomas argumentait, à partir d'un livre paru en gallois au début de 1998 et qui était paru en même temps dans son autotraduction anglaise dans les librairies, que l'existence d'une « traduction autorisée » (l'autotraduction) engendrait la substitution de l'original, le texte gallois dans ce cas, auquel elle ne laissait pas le temps de trouver la place qui lui revenait dans son système littéraire. Autrement dit, l'autotraduction vers la langue majoritaire, avec son marché dominant, occultait et effaçait l'existence de la première

version en gallois. Nous devrions peut-être tenir compte des objections idéologiques de R.S. Thomas lorsque nous parlons de marchés asymétriques et, qui plus est, de genres qui ne sont pas soumis habituellement à un examen rigoureux du point de vue de leur auteur : les textes dramatiques, la littérature infantile, les romans à l'eau de rose... Le Catalan Jordi Sierra i Fabra (Barcelone, 1947), auteur d'une œuvre foisonnante en espagnol et en catalan de littérature pour la jeunesse, indique sur son site web toutes les traductions de ses livres dans de nombreuses langues étrangères, mais il ne donne aucune indication sur d'éventuelles autotraductions de ses livres (répertoriés en espagnol et en catalan) entre ces deux langues. L'autotraduction probable sert, dans ce cas – comme le craignait R.S. Thomas – à occulter les différences entre les premières versions et les secondes versions et à transformer en un amalgame commercial, unique et puissant, « les originaux » (au pluriel) des deux langues de création.

Je pense qu'il serait très intéressant, dans le cadre des recherches sur la traduction, que l'on commence à analyser ces aspects de l'autotraduction entre cultures asymétriques parce qu'ils font ressortir des attitudes idéologiques rattachées tant aux rapports de force du marché qu'à leur prise en charge par les milieux culturels et les écrivains eux-mêmes, et qui servent à révéler à quel point l'autotraduction est un magnifique creuset, non seulement pour analyser des questions textuelles ou culturelles, mais pour examiner des relations sociales, linguistiques et culturelles, qui présentent des paramètres d'occultation ou de résistance idéologique dignes d'être pris en compte.

L'analyse des autotraductions entre langues se trouvant dans une situation d'asymétrie révèle généralement les attitudes idéologiques sous-jacentes chez les auteurs et dans le système, et par conséquent, les relations de domination et /ou de soumission de ceux-ci. L'exemple espagnol est très riche en autotraductions de ce genre et permet de rassembler des données pour émettre des

hypothèses sur la fonction des autotraductions du point de vue de l'idéologie.

**QUELQUES OBSERVATIONS SUR
L'AUTOTRADUCTION DE
V. NABOKOV : « OTCHAYANIE » - « DESPAIR »**

**Natalia NOVOSILZOV
Maia SHARVASHIDZE**

Université Autonome de Barcelone, Espagne

Abstract: Vladimir Nabokov, as a writer in both Russian and English personally translated some of his literary works. This article is a brief research of his self-translation by means of a comparative analysis of his novel “Otchayanie” in Russian and “Despair”, its English translation by the author.

We proceed to classify various modifications in the translated version in comparison to what would be a literal equivalent of the text. Also, our goal is to pinpoint the divergences and text additions made by the author. The final aim of this work is to verify whether the author-translator follows his own theoretical ideas and allows himself a certain degree of freedom in the process of translation.

*I don't think in any language, I think in images
V. Nabokov*

Si nous prenons comme point de départ l'affirmation que l'auteur d'une œuvre littéraire est – dans des conditions de bilinguisme réel – le traducteur idéal de sa propre œuvre, le cas de l'écrivain Vladimir Nabokov est l'occasion rêvée de réaliser une approche du phénomène de l'autotraduction au moyen d'une comparaison en parallèle de l'original et du texte traduit. D'autant plus qu'il s'agit d'un créateur qui s'affirme tout d'abord en langue

russe, puis acquiert une renommée mondiale en anglais, langue dans laquelle il est reconnu comme un des plus importants écrivains du XX^e siècle. On pourrait croire que cette double essence d'écrivain russe et anglo-américain fait de lui un traducteur privilégié de ses récits et de ses romans, secondé en cela par sa grande expérience de traducteur de poésie et de prose d'autres auteurs, parmi lesquels nous pouvons citer, d'un côté, Verlaine, Yeats, Lewis Carroll, Byron, Baudelaire et Shakespeare, dont il a traduit les œuvres en russe, et de l'autre, Pouchkine et Gogol dont il a traduit certaines œuvres en anglais.

La solide expérience de Nabokov dans ce domaine lui permet de formuler les conditions à remplir pour qu'une traduction soit bonne. Le temps passant, il penche peu à peu pour la méthode littérale, selon ses propres mots, qu'il défend dans différents écrits en russe et en anglais, ainsi que dans les commentaires qui accompagnent ses traductions. Dans *Problems of Translation* il dit que le seul but du traducteur doit être de produire très exactement le texte et rien que le texte. Bien que l'expression « traduction littérale » soit une tautologie, il dit que tout le reste n'est pas traduction mais imitation, adaptation ou parodie. C'est dans son prologue à la traduction de *Evgueni Oneguïn* de Pouchkine qu'il est le plus catégorique : « La traduction littérale implique une adhésion non seulement au sens direct d'un mot ou d'une phrase mais aussi à son sens implicite ; c'est une interprétation sémantique exacte, bien que non nécessairement une traduction lexicale, c'est-à-dire fondée sur le sens du mot en dehors de son contexte ou dans celui de la construction, c'est-à-dire conforme à l'ordre grammatical des mots qui apparaissent dans le texte. » Il écarte « la traduction paraphrastique qui donne une version libre de l'original, avec des omissions ou des ajouts dus aux conventions formelles, au désir d'adapter le texte au consommateur et à l'ignorance personnelle du traducteur », lorsqu'il évoque la traduction de vers.

Il considère en outre que la personnalité et les opinions du traducteur ne doivent pas intervenir dans le travail. Il condamne ce qu'il appelle en russe *otsebiatina*, c'est-à-dire ce que le traducteur

met de son propre cru. Celui-ci doit essayer de reproduire les caractéristiques lexicales et stylistiques de l'original, avec toutes ses imperfections, il ne doit ni corriger ni améliorer, ni mettre à jour l'original. Il ne doit pas sacrifier la fidélité aux notions conventionnelles de « facilité de lecture » ou de « fluidité ». Quant aux qualités du traducteur, Nabokov considère qu'il doit avoir autant de talent que l'auteur ou du moins, le même type de talent, ainsi qu'une connaissance approfondie de la langue et du pays. Il doit posséder le don de mimétisme et être capable de juger le rôle joué par l'auteur réel, reproduisant ses ficelles, sa conduite, ses manières et sa façon de penser avec la plus grande vraisemblance possible. Il faut dire que l'on trouve certaines contradictions dans sa réflexion : d'un côté, si le traducteur a autant de talent que l'auteur il n'est pas impossible qu'il lui soit difficile de subordonner son propre don de création à celui de l'auteur et, d'un autre côté, il découle des écrits de Nabokov qu'il méprise le mimétisme chez les personnes et dans l'art, raison par lui alléguée pour refuser la traduction en vers de *Evgueni Oneguïn* – il répugne à l'idée d'imiter un grand poète. Ses arguments en faveur de la traduction littérale commentée de cette œuvre, à l'origine d'une grande polémique et de multiples critiques à l'époque, firent penser qu'il écartait la possibilité de traduire.

Nabokov se plaignait du travail de traduction qui, disait-il, dérobaient du temps et de l'énergie à son travail de création et qu'il considérait comme une activité très différente de l'écriture. C'est pourquoi il adopta différentes méthodes au cours de sa vie à chaque fois qu'il aborda l'autotraduction. Il demandait parfois à ses traducteurs de confiance une version fidèle au texte et réalisait personnellement ensuite une correction minutieuse : ce procédé pouvait lui éviter la tentation de revoir ou de réécrire ses premières œuvres. Quoi qu'il en soit, cela ne l'empêcha pas parfois de modifier le texte original.

Dans son article *Translation and Self-translation* publié dans le livre *The Garland Companion to V. Nabokov*, Elizabeth Klosty Beaujour dit que l'on n'attend pas des autotraductions qu'elles soient une traduction littérale et que par conséquent elles sont

inévitablement moins fidèles à l'original, du point de vue des détails, que les traductions faites par un tiers. En tant qu'auteur, Nabokov n'a pas à se soumettre à ses propres exigences de fidélité comme il l'exige de ses traducteurs. Ses traductions deviennent souvent un second original en langue d'arrivée, - ce qui pourrait être le cas, par exemple, de *Drugúie beregá*, version russe de son *Speak, Memory!* que N. Novosilzov étudie dans son article *De la traducción al original : las autobiografías de Nabokov comparadas*, publié dans la revue *Livius*, n°11, 1998. Il s'agit là d'une œuvre où la mémoire joue un rôle important et acquiert, dans le passage de l'anglais au russe, un caractère primordial et dominant dans les souvenirs d'une enfance et d'une adolescence liées au pays natal. Il est par conséquent indispensable d'étudier une œuvre de fiction de Nabokov afin d'explorer les mystères du processus de traduction d'une langue à l'autre par l'auteur et le traducteur. Voyons voir...

Les prémisses stipulées par Nabokov sur ce que doit être une traduction correcte ayant été brièvement posées et résumées, nous voudrions à présent comparer l'œuvre *Otchayanie*, écrite en 1932, avec la deuxième traduction réalisée en anglais par l'auteur en 1965. La première traduction de l'auteur remonte à 1936 et correspond, selon ses propres mots, à sa « première tentative d'utiliser l'anglais dans ce que nous pourrions appeler plus ou moins des buts artistiques ». Il devait répudier par la suite cette première version, publiée l'année même. Brian Boyd, dans son livre *Vladimir Nabokov. Los años rusos*, cite un extrait de la lettre de Nabokov à Z. Shajovskaya où il fait référence au tourment de s'autotraduire : « Se traduire soi-même est terrible, c'est comme observer ses propres entrailles et les essayer comme un gant, et découvrir que le meilleur dictionnaire, loin d'être un ami, est dans le camp ennemi ».

Nous analysons quatre chapitres (1, 2, 3 et 8) de l'œuvre citée, l'édition en russe (Nabokov, 1990) et l'édition en anglais (Nabokov, 1989), afin d'établir les procédés utilisés par l'auteur-traducteur et vérifier les éventuelles modifications dans le texte traduit. Nous souhaitons réaliser une classification des divergences par rapport à la littéralité dans le sens où l'entend Nabokov, afin de

voir s'il applique lui-même les principes qu'il exigerait d'un traducteur. Il est intéressant de rechercher quel genre de libertés l'auteur-traducteur se permet de prendre dans une œuvre de fiction, dans ce cas, un roman traduit 30 ans après la parution de l'original. Voici donc des exemples de divergences que nous avons regroupés en fonction de caractéristiques communes.

Façon de traduire des idées par des images :

p. 334. ...дочь мелкого мещанина, - простая, грубая женщина в грязной кацавейке... p. 4. ...a woman of the people, ... sordidly dressed...

p. 342. ...недочерченная "мысль". p. 17 ...like a capital M imperfectly drawn...

p. 343. ...прошлое моё разорвано на клочки. p. 19. ...bits of my past litter the floor

p. 359. ...Лгал я с упоением... p. 45 ... I lied as a nightingale sings...

p. 414. ...угрюмый человек... p. 136. ... A grim-faced tatterdemalion ...

p. 415. ...Лида... p. 137. ... Lydia, a lamb in leopard's clothes...

p. 417 ...громоотвод на здании банка, вдруг освещённый ночью молнией. p. 140. ...as, say, the inauguration of a rail-way during an earthquake.

p. 421. ...Пускай оно будет не ахти какое, но естественное. p. 145 ...It may not exactly bleach your hair but it must be natural.

Concrétisation en anglais :

p. 333. ...ревельский немец... p. 4. ...Russian-speaking German from Reval.

p. 334. ...облака над горой... p.5. ...the clouds above the Pyrenean mountain...

p. 340. p. 13. ...than on moss in a wood...

p. 342. p. 16. ...Amundsen, the Polar explorer.

p. 342. p. 16 ... with a hard bone somewhat arched and the fleshy part tipped up and almost rectangular

- p. 346. p. 22. ... Ardalion (a cousin of hers who had fought with the White Army) ... in Odessa...
- p. 343. ...Лидя, моя жена и Эльза, наша горничная... p. 19. ...Lidia, my thirty-year-old wife, and Elise, our seventeen-year-old maid.
- p. 351. ...“раздраконил”... p. 32 ...“slapped up” (meaning that he had decorated its walls)...
- p. 421. p. 146. ...The policy and my testament are in the middle drawer of my desk
- p. 422. p. 147. ...Pignan, France
- p. 424. p.150. ...the diamond brooch, an empress’s gift of her great-grandmother...

Omissions en anglais :

- p. 334. ...грохнуть чемнибудь об пол. p. 4.
- p. 333. ...пришлось всё бросить... p. 4.
- p. 336. ...раскинув ноги... p. 7.
- p. 336. ...брезгливо... p. 7.
- p. 352. ...останавливались, спрашивали и потом поворачивали посреди неведомой деревни; маневрируя, наезжали задними колесами на кур; я не без раздражения сильно раскручивал руль, выпрямляя, его, и дернув штурвал, мы устремлялись дальше. p. 34.
- p. 361. ...пошел мне на встречу мой двойник. p. 48. ...and then one unforgettable day finding it empty no more?
- p.413. К нему будто бы явился приятель, схватился за виски и простонал: «Если я к вечеру не добуду двухсот марок, всё погибло». p.134

Texte ajouté en anglais :

- p. 335. p. 6. ...in a house where a madman had dreadfully died.
- p. 337. p. 9 ...an opened flap revealed a pretzel and the greater part of a sausage with the usual connotations of ill-timed lust and brutal amputation.

p. 340. p. 13. ...I grasped it only because it provided me with the curious sensation of Narcissus fooling Nemesis by helping his image out of the brook.

p. 343. p. 17 ... is wont to leave under a bush: one large, straight, manly piece and a thinner one coiled over it.

p. 348. p. 26. ...her lipstick turned up in incomprehensible places such as her cousin's shirt pocket.

p. 348. p. 26-29. (Tres páginas de narración pormenorizada y franca sobre sus relaciones sexuales con su mujer y referencia a la agudización de su estado mental).

p. 360. p. 46-47. ...then one night a chair and its slender shadow appeared in the middle of the bare room ... I spat them out and never opened that door again.

p. 360. p. 47. ...At sixteen, while still at school, I began to visit more regularly than before a pleasantly informal bawdy house; after sampling all seven girls, I concentrated my affection on roly-poly Polimnia ...in an orchard – I simply adore orchards.

p. 361. p. 49. ...especially as my lovemaking had lapsed into a drab routine alter all that furious dissociation.

p. 365. p. 55. ...(fat thighs so tightly pressed together she could hardly stand)

p. 415. p. 137-138. At first we shared a bed with a pillow at each end until it was discovered he could not go to sleep without sucking my big toe...we never quite knew, nor did dear mamma, who was sleeping where.

Allitérations : dans de nombreux cas il sacrifie le sens à la phonétique :

p. 333. ...могучий автобус... p. 3-4. ...the bus, the motorbus, the mighty montibus...

p. 346. ...“мистик” она принимала всегда за уменьшительное больших “мистов”...

p. 23. ...“mystic” was somehow dimly connected with “mist” and “mistake” and “stick”.

p. 349. ...не отличались от евойных... p. 29. ...his eye-eaves - a good word, that!

p. 360. ...Что делает советский ветер в слове ветеринар? Откуда томат в автомате? Как из зубра сделать арбуз. p. 46. ...What is this jest in majesty? This ass in passion? How do God and Devil combine to form a live dog?

p. 360. p.47 (La estrofa en ruso la traduce por una de sentido muy diferente en inglés con el fin de conservar la sonoridad).

Références culturelles :

p. 334. ...надо взять себя в руки... p. 4. ...must be calm, must keep my head

p. 338. ...Девять верст туда... p.10. ...Seven miles there...

p. 359. ...наших классических героев...в моей передаче “Выстрел”... p. 46. ...and foreign classics; ...the plot of *Othello* ...

p. 415. ...за повозкой продавца бисквитов. p. 136. ...cart of a sandwich-and brandy vendor...

Plus grande ambiguïté en russe :

p. 350. ...Лида не любила преждевременного именованя едва светящихся событий. p. 31. ...Lydia herself disliked my reading a book she had not yet finished.

Jeu bilingue :

p. 345. ...Олакрез. Зеркало. p. 21. ... Mirror. Mirror.

p. 359. ...Фермеру был нужен... p. 44. ... Some filthy kulak...

p. 362. ...Отгадай: мое первое значит “жарко” по-французски. На мое второе сажают турка, мое третье - место куда мы рано или поздно попадем. А целое – то, что меня разоряет.

p. 50. “Guess: my first is that sound, my second is an exclamation, my third will be prefixed to me when I’m no more; and my whole is my ruin.

p. 413. ...Таких людей, как Орловиус ... подслеповатый осёл...

p. 133. ...Old birds like Orlovius ... purblind eagle...

p. 415. ...Художник Керн... p. 136. ...“...Perebrodov, professional artist,”

p. 420. ...заруби себе на носу. p. 145 ...make a mental note of that.

Après avoir lu en parallèle les chapitres choisis pour cette étude et avoir trouvé un nombre important de divergences entre l'original et la traduction, on peut penser que Nabokov se permet une série de libertés en sa qualité d'auteur et de traducteur. Il n'est pas surprenant qu'il ait ajouté des passages dans certaines parties du roman – la distance temporelle, la mode littéraire et son statut personnel d'auteur à succès et de grand renom après la publication de *Lolita*, sont des facteurs à ne pas négliger. Les passages les plus longs qu'il ajoute dans la version anglaise se réfèrent aux relations sexuelles du personnage principal – thème qui, probablement, n'avait pas sa place ou n'était pas nécessaire dans sa première production en russe. En 1965 certains tabous étaient tombés et le public en était moins scandalisé.

L'existence de plusieurs extraits de caractère scatologique et qui ont été ajoutés retient l'attention. Certaines parties de la narration exprimées d'une manière plus abstraite ou simplement plus obscure ou ambiguë en russe sont en anglais plus nettes, plus concrètes et plus claires. Le sens de certaines phrases est développé. Il semble qu'il y ait un double jeu avec les références culturelles – il en résout certaines en les transposant dans le domaine du lecteur et, à l'inverse, il introduit parfois des « *realias* » russes dans le texte anglais. Il fait preuve d'une grande maîtrise dans la création d'images dans la traduction, signe évident de sa connaissance et de son attitude consciente vis-à-vis du lecteur anglophone. Il apporte également à ce lecteur des moments de plaisir musical avec les allitérations et les vers qu'il crée comme une contrepartie à ceux qui apparaissent dans l'original, les transposant dans un autre système phonétique.

En résumé, on peut dire que dans la version anglaise Nabokov accentue l'état mental du personnage principal, son obsession par rapport à lui-même, par rapport au sexe et au désir de contrôle absolu, caractéristiques qui contribuent à intensifier l'ironie

dramatique de l'œuvre. Les images qui prédominent sont des images d'illusions et de fantaisies : cinéma, théâtre, créativité littéraire, rêves, cauchemars, miroirs et reflets dans l'eau – toutes conservées dans la traduction. Les personnages et les idées sont plus clairement définis et les sensations acquièrent une plus grande force. Malgré tout, les changements sont limités au caractère du personnage principal, Hermann, puisque c'est son histoire et son style.

Bibliographie

- Gleb, Struve (1984) : *Русская литература в изгнании*, Paris, UMCA – Press.
- Jane, Grayson (1977): *Nabokov Translated*, Oxford University Press.
- Norman, Page (1982) : *Nabokov. The Critical Heritage*, London, Boston: Routledge & Kegan Paul.
- V. Alexandrov (1995): *The Garland Companion to Nabokov*, NewYork, London: Garland Publ. Inc.
- Vladimir, Nabokov (1990): “*Отчаяние*”, Moskva: Pravda, 4.tomos. (t. 3, p. 333-463)
- Vladimir, Nabokov (1989): “*Despair*”, NewYork: Vintage Internacional.
- Vladimir Nabokov (1939): *Selected letters*, D. Nabokov (ed.), London: Weidenfiel & Nicolson.
- Vladimir Nabokov (1973): *Strong Opinions*, NewYork: Mc Graw-Hill Book C.

SUR L'AUTOTRADUCTION ET SON RÔLE DANS L'ÉTERNEL DÉBAT DE LA TRADUCTION

Patricia LÓPEZ LÓPEZ – GAY

Université Autonome de Barcelone, Espagne

Abstract : This article presents the various ways in which self-translation is conceived by different theorists and self-translators, claiming at the same time that self-translation *is* translation, though a *sui generis* variant of translation. It will then be explored the extent to which self-translation may play a role in overcoming the problem of literariness *versus* literaliness in translation.

« Quels textes accepterais-je d'écrire (de réécrire), de désirer, d'avancer comme une force dans ce monde qui est le mien ? Ce que l'évaluation trouve, c'est cette valeur-ci : ce qui peut-être aujourd'hui écrit (ré-écrit) : le scriptible. » Roland Barthes, *S-Z*.

Conceptions de l'autotraduction

Il existe de nombreuses façons de concevoir l'autotraduction, en fonction des auteurs. Nous nous attelons ici à les présenter, tout en confirmant notre conviction que l'*autotraduction* est traduction (traduction *sui generis*, mais indiscutablement traduction).

Francesc Parcerisas¹ entend l'autotraduction comme le processus par lequel un écrivain donné « verse dans une autre langue » sa propre œuvre. Selon lui, ce qui est exceptionnel de cette

¹ « Sobre la autotraducción », *Quimera: la autotraducción*, Barcelona, n° 210, janvier 2002, pp.13-14.

variante de la traduction est l'autorité détenue par les autotraducteurs en tant qu'auteurs de l'original, voire la pleine liberté de création dont ils bénéficient.

Pour Beaujour², l'autotraduction constitue le « passage » qu'effectuent la plupart des écrivains qui finissent par travailler en une langue autre que celle dans laquelle s'est originellement forgée leur identité d'écrivain. Nabokov en serait un exemple. Cette catégorie inclurait aussi des auteurs comme Guillermo Cabrera Infante, George Semprun et Agustín Gómez-Arcos. Mais elle en exclurait d'autres, notamment les autotraducteurs appartenant à des communautés bilingues.

Le traductologue Rainer Grutman définit l'autotraduction comme « le processus par lequel on traduit ses propres écrits, ou le résultat qui s'en dégage »³.

D'après Maurice Domino, le récrire consiste à « gérer un texte antérieur entre les deux pôles du même et de l'autre »⁴. Nous souscrivons à cette définition, dans la mesure où dans toute autotraduction (entendue comme réécriture) il y aura du nouveau ; en même temps sera soigneusement conservé l'univers fictionnel de l'original (il s'agit, il ne faut pas l'oublier, d'une même œuvre : son essence ultime demeure). En ce sens, l'emphase doit être mise sur le fait que l'écrivain qui s'autotraduit est un traducteur (un traducteur « privilégié » ou *sui generis*, mais un traducteur en fin de compte), du fait que sa tâche de réécriture est conditionnée par le monde

² *Alien Tongues: Bilingual Russian writers of the "First" Emigration*, Cornell University Press, Ithaca, 1989, p. 51.

³ « Auto-translation », in *Routledge Encyclopedia of Translation Studies*, ed. BAKER, Mona, UK, TJ International Ltd., Padstow, Cornwall, 2000, p.17.

⁴ « La réécriture du texte littéraire. Mythe et réécriture », in *La réécriture du texte littéraire*. Annales littéraires de l'université de Besançon, Les belles lettres, Paris, 1987, p. 15.

fictionnel préétabli dans l'original, ainsi que par les contraintes qui dérivent de la commande de traduction⁵.

Dans *L'épreuve de l'étranger. Culture et traduction dans l'Allemagne romantique*, le philosophe Antoine Berman consacre quelques paragraphes en bas de page au sujet de l'autotraduction en langue française, au moment où il évoque les œuvres des écrivains non français écrivant en français⁶. Il suit donc des critères d'ordre purement linguistique pour placer la pratique autotraductrice au sein de la catégorie de la production littéraire en français étranger.

Dans la catégorie dénommée « du français étranger » en littérature française, assez large, Berman distingue entre les œuvres d'auteurs francophones non français et les œuvres écrites en français par des écrivains n'appartenant pas du tout à des zones francophones. Toutes les œuvres incluses dans cette catégorie, poursuit-il, ont été écrites en français par des « étrangers », et portent la marque de cette étrangeté dans leur langue et dans leur thématique. Parfois semblable au français de France, leur langue en est séparée par un abîme plus ou moins sensible, comme celui « qui sépare notre français des passages en français de *Guerre et Paix* ou *La montagne magique* ». Selon le théoricien, ce français étranger entretient un rapport étroit avec celui de la traduction. À ce stade, Antoine Berman fait de nouveau la différence entre deux sous-catégories.

Dans un cas, on a des étrangers écrivant en français et donc « imprimant le sceau de leur étrangeté à notre langue » (certains de leur textes ne seront pas autotraduits, mais écrits directement dans la langue d'expression littéraire adoptée). Dans l'autre cas, on a les autotraductions, qu'Antoine Berman décrit comme « des œuvres étrangères réécrites en français, venant habiliter notre langue et donc la marquer, elles aussi, de leur étrangeté ». Il cite Beckett comme l'illustration la plus frappante de cette proximité de deux français, puisqu'il écrit certaines de ses œuvres en français, et traduit lui-

⁵ Tanquero, H. « Un traductor privilegiado: el autotraductor », in *Quaderns. Revista de traducció* 3, 1999, p. 26.

⁶ *L'épreuve de l'étranger. Culture et traduction dans l'Allemagne romantique*, Gallimard, Paris, 1984, p. 18-19.

même certaines autres de l'anglais. Semprun et Gomez-Arcos pratiquent aussi ces deux formes d'écriture en français.

Antoine Berman évoque en ces termes l'étonnante similitude entre les textes traduits en français et les deux variantes d'écriture précitées :

*Dans tous les cas, le texte étranger « paraît autre » que le texte français de France. Ces deux tendances antagonistes l'apparentent à l'écriture du traducteur qui, confronté à un texte étranger « autre », est simultanément tenté de défendre sa langue (surfrancisation) et l'ouvrir à l'élément étranger. Le parallélisme structural est donc frappant, et il n'est pas étonnant que le but du traducteur, enrichir sa langue, soit aussi celui de bon nombre de ces écrivains.*⁷

Le philosophe, défenseur fervent de la traduction littérale, finit donc par extrapoler toute la problématique de la traduction à l'autotraduction. Il n'ose pas porter un jugement sur la façon de concevoir la pratique traductrice, peut-être du fait qu'il n'est pas en mesure de remettre en question l'autorité de l'écrivain original. C'est pourquoi, nous semble-t-il, Berman se limite à aborder le sujet sous une optique purement linguistique⁸.

Les écrivains-traducteurs eux-mêmes entendent, voire sentent l'autotraduction très différemment les uns des autres. Par ailleurs, ils ne semblent pas se mettre d'accord sur la façon de désigner le processus par lequel ils récrivent leur œuvre et le produit qui en découle.

Luïsa Cotoner définit l'autotraduction comme sa « nouvelle projection comme auteur dans une autre langue »⁹; pour Todó,

⁷ *Ibid.*, p. 19.

⁸ Lopez Lopez-Gay, P., *(Auto)traducción y (re)creación. Un pájaro quemado vivo, de Agustín Gómez Arcos*, « Estudios », n° 4, Instituto de Estudios Almerienses, Almería, 2005.

⁹ Alsina, J., « Lectura y autotraducción en la narrativa española actual », *Quimera: la autotraducción*, Barcelona, n° 210 janvier 2002, p. 39.

l'autotraduction n'est qu'une « manifestation possible et plausible chez toute personne bilingue »¹⁰. D'autres autotraducteurs tels que la catalane Carme Riera¹¹ et le basque Bernardo Atxaga¹² préfèrent le terme « récréation »; le cubain Guillermo Cabrera Infante parle de « versions très libres »¹³. Antonio Marí emploie le terme « réélaboration »¹⁴; l'autotraduction lui permet de corriger des erreurs d'ordre historique commises dans la version catalane, et de modifier certaines nuances de l'original, que ce soit ou non dans le but de se plier aux exigences linguistiques du castillan¹⁵.

Vega¹⁶ qualifie les autotraductions d'Álvaro Cunqueiro indistinctement de « versions », de « récréations » et de « récritures ». Ce dernier terme de « réécriture » est repris par Gallego¹⁷ pour décrire l'autotraduction de Nabokov.

Face à cette conception dominante de l'autotraduction en tant que pratique créative, se trouve l'opposée, selon laquelle l'autotraduction constitue une traduction parfaitement littérale. L'autotraductrice catalane Flavia Company définit l'autotraduction

¹⁰ « Lugares del traductor », *Quimera: la autotraducción*, Barcelona, n° 210 janvier 2002, p. 18.

¹¹ « La autotraducción como ejercicio de autotraducción », *Quimera: la autotraducción*, Barcelona, n° 210 janvier 2002, pp. 10-12.

¹² Garzia Garamendia, J., « Conversación con Bernardo Atxaga sobre la autotraducción de Obabakoak », *Quimera: la autotraducción*, Barcelona, n° 210 janvier 2002, pp. 53-57.

¹³ Vivas, A., « Perfil. "La de Cervantes es una vida sin paralelo". Guillermo Cabrera Infante », in *Muface* n° 170, Madrid, printemps 1998, pp. 45.

¹⁴ « La autotraducción: entre fidelidad y licencia », *Quimera: la autotraducción*, Barcelona, n° 210 janvier 2002, pp. 15-16.

¹⁵ Marí, Antonio, « L'experiència de l'autotraducció », in *V Seminari sobre la Traducció a Catalunya, Quaderns Divulgatius*, 8, Associació d'Escriptors en Llengua Catalana, Barcelona, 1997, pp. 57, 63.

¹⁶ « Un jardinero en la frontera. Las autotraducciones de Álvaro Cunqueiro », *Quimera: la autotraducción*, Barcelona, n° 210 janvier 2002, pp. 46-50.

¹⁷ « Nabokov, traductor de Habbookob », *Quimera: la autotraducción*, Barcelona, n° 210 janvier 2002, pp. 33-38.

comme « une simple version littérale »¹⁸. Il en va de même pour Pere Gimferrer, membre de l'Académie de la langue espagnole et Prix national de poésie¹⁹, et pour Milan Kundera, qui surveille de près les traductions de ses textes lorsqu'il ne s'autotraduit pas²⁰.

Dans la première moitié du XX^e siècle, Octavio Paz affirme, catégorique, que la tâche du traducteur est aussi difficile, voire encore plus difficile que celle de l'écrivain de l'œuvre originale²¹. En ce sens, la réécriture en tant que forme de traduction relève d'un processus extrêmement complexe, encore plus complexe que celui de l'écriture première.

Francesc Parcerisas²² applaudit, selon nous à juste titre, l'initiative de ceux qui s'autotraduisent ; il rappelle au lecteur que nombre d'écrivains n'« osent » pas récrire leur œuvre malgré leur bilinguisme, ou leur connaissance approfondie d'une langue différente de la leur. En revanche, des auteurs comme Nord et Vermeer n'adhèrent pas à cette dernière assertion, car ils présupposent que l'écrivain préfère toujours traduire lui-même son œuvre lorsqu'il maîtrise suffisamment la langue cible²³.

Nous venons d'esquisser à grands traits la façon dont les uns et les autres conçoivent l'autotraduction. Ajoutons que nous sommes d'accord avec Parcerisas²⁴ lorsqu'il souligne que l'étude de textes autotraduits permet de cerner la relation que l'écrivain entretient avec son projet intellectuel, tout en élucidant par là-même la valeur

¹⁸ Déclarations recueillies in *Quimera: la autotraducción*, Barcelona, n° 210 janvier 2002, p. 43.

¹⁹ Déclarations recueillies in *Quimera: la autotraducción*, Barcelona, n° 210 janvier 2002, p. 23.

²⁰ Tanqueiro, H., « Traduir uma obra autotraduïda », in *V Seminari sobre la Traducció a Catalunya, Quaderns Divulgatius*, 8, Associació d'Escriptors en Llengua Catalana, Barcelona, 1997, pp. 41-42.

²¹ *Traducción: literatura y literalidad*, Tusquets, Barcelona, 1971, p. 12.

²² « Sobre la autotraducción », *op. cit.*

²³ Nord, *Translating as a Purposeful Activity*, Saint Jerome Publishing, Manchester, 1997, pp. 34-35.

²⁴ « Sobre la autotraducción », *op.cit.*, pp. 13-14.

émotionnelle qu'il attache à sa production littéraire. Francesc Parcerisas propose, à son tour, un classement possible d'autotraductions, se basant sur les différentes expériences de réécriture chez les autotraducteurs²⁵.

Certains auteurs entendent la pratique autotraductrice comme le seul moyen d'assurer la signification « ferme » et « intouchable » de leur production littéraire originale ; en résultent des traductions excessivement rigides, littérales.

D'autres vivent l'autotraduction comme une véritable recreation de leur œuvre première, oeuvre qu'ils modifient afin de la parfaire, de la corriger, ou tout simplement afin de plonger dans « les virtuosités de la nouvelle langue ». Parcerisas salue l'habileté avec laquelle les autotraducteurs qui conçoivent ainsi la réécriture parviennent à contourner des obstacles culturels et linguistiques d'ordre traductologique. Ils distinguent d'emblée les éléments qui doivent être explicités dans la culture cible de ceux qui sont redondants et, par conséquent, « supprimables ».

Parcerisas finit par évoquer ce que Grutman dénomme l'autotraduction simultanée, la décrivant comme un exercice d'écriture parallèle en deux langues différentes. Il ajoute que parmi ceux qui pratiquent cette modalité de réécriture, comptent des écrivains en quête de nouvelles expériences littéraires.

La catalane Carmen Riera répond à ce dernier profil d'autotraducteur. Elle affirme vivre son labeur d'autotraductrice comme une expérience de création *sui generis*; par ailleurs, il s'agit pour elle d'une forme de traduction « idéale »²⁶. Cependant, l'écrivaine insiste sur le fait qu'elle admire la tâche du traducteur dit « ordinaire ». Lorsqu'elle s'autotraduit, elle consulte souvent Luïsa Cotoner, traductrice d'une partie de son œuvre en castillan²⁷.

Samuel Beckett pratique les deux dernières formes d'autotraduction décrites par Parcerisas. Il existe en tout cas une

²⁵ *Ibidem*.

²⁶ « La autotraducció como ejercicio de recreación », *op. cit*, p. 12.

²⁷ Riera, C., « L'autotraducció com a exercici de recreació », *op.cit*, pp. 45-46.

constante dans sa façon d'entendre la réécriture : il la conçoit, lui aussi, comme une recherche incessante d'expériences de création. En effet, chez Beckett la première version (l'original) constitue une « répétition » (dans son acception musicale, *rehearsal* en anglais) pour mettre au point la seconde version (l'autotraduction) qui sera, elle aussi, une « répétition » de la première version (dans son acception de « réplique », *repetition* en anglais)²⁸. Toujours en rapport avec réécriture et répétition, Gérard Genette affirme qu'« on ne peut varier sans répéter, ni répéter sans varier »²⁹. Entre le même et l'autre, entre la variation et la répétition, récrire institue un jeu subtil.

Le cas de James Joyce n'est pas moins intéressant. L'autotraduction en italien représente pour l'écrivain britannique un nouveau stade dans le processus créateur³⁰. Joyce ne poursuit pas la production d'un équivalent du texte original entendu comme fixe, définitif. L'autotraduction constitue un « prolongement » de l'original. De même que Samuel Beckett, Gomez-Arcos et tant d'autres, James Joyce réélabore sa production par la réécriture, une réécriture qui est donc vécue comme une nouvelle opportunité de parfaire, voire d'étendre son oeuvre.

L'espagnol George Semprun fournit un exemple légèrement différent, sa pratique autotraductrice étant bien plus variée. Dans l'autotraduction de ces passages, l'écrivain oscille entre une traduction libre, truffée d'omissions et d'additions, et une traduction parfaitement littérale³¹.

²⁸ Fitch, B., *Beckett and Babel. An investigation of the status of the Bilingual Work*, Toronto, Buffalo and London, University of Toronto Press, 1988, p. 157.

²⁹ « L'autre du même », in *Corps écrit 15, Répétition et variation*. Revue P.U.F, Presses universitaires de France, Paris, 1985.

³⁰ Risset, J., « Joyce Translates Joyce », trans. Daniel Pick. *Comparative Criticism* 6, 1984, pp. 3-21.

³¹ Lopez Lopez-Gay, P., *(Auto)traducción y (re)creación. Un pájaro quemado vivo*, de Agustín Gómez Arcos, *ibid.*.

L'autotraduction dans l'éternel débat de la traduction

Dans les années quarante, Octavio Paz est un des premiers défenseurs de la traduction dite littéraire, et par conséquent créative. Il rejette catégoriquement la traduction qui fait prévaloir la fidélité à la lettre. Le débat est lancé. Paz plaide de vive voix pour une traduction conçue comme récréation, une traduction qui comporte de légères modifications, « résolument littéraires », par rapport au texte original³². La traduction littérale ne peut pas être considérée comme traduction à part entière, elle n'est qu'« un simple enchaînement de mots qui peut nous aider à comprendre le texte original »³³.

Le débat autour de la créativité ou la fidélité en traduction est toujours d'actualité ; il faut néanmoins préciser que les accusations contre le *traduttore traditore* ne se produisent que dans une forme de traduction, la forme littéraire, et ceci du fait que c'est incontestablement dans le domaine de la littérature que surgissent les plus grandes divergences entre les versions d'un même texte en langues différentes.

Même si la grande majorité des théoriciens contemporains entendent la traduction comme un acte créatif, de grands noms, comme Antoine Berman, s'y opposent radicalement. Pour les détracteurs de la littérarité, la fidélité à l'original doit primer sur tout ; malheureusement, ce genre de raisonnement débouche souvent sur une traduction *mot à mot*.

L'autotraduction, pensons-nous, contourne le problème de la fidélité à l'original, car c'est l'écrivain de l'original qui le traduit. En fin de compte, l'autotraduction met un terme à la hiérarchie par laquelle l'original est supérieur à la traduction. Pas question en effet de soulever dans le domaine de l'autotraduction un sujet aussi délicat que celui de la loyauté au texte premier.

Nul ne nie aujourd'hui que la traduction est interprétation. Selon la traductologue Christiane Nord³⁴, la traduction est le fruit de l'interprétation que le traducteur fait de l'intention de l'auteur

³² *Traducción: literatura y literalidad, op.cit.*, p. 9.

³³ *Ibid.*, p. 10.

³⁴ *Translating as a Purposeful Activity, op.cit.*, pp. 85-89.

original. Autrement dit, le traducteur est fidèle à son interprétation de l'intention de l'écrivain original. Nous pensons, comme Bensoussan, que le débat de la fidélité ou la liberté en traduction est un faux débat, car en tout cas « on n'est fidèle qu'à soi-même »³⁵. Dans tous les cas, il s'agit tout d'abord de cerner le sens transmis par une oeuvre donnée.

Bensoussan ajoute que tout traducteur doit pénétrer dans l'oeuvre originale (et dans son auteur) pour, depuis son intérieur, la rendre intégralement. Selon lui, il est essentiel que le traducteur éprouve « un véritable sentiment d'empathie » à l'égard de l'écrivain original, s'opposant ainsi à l'«esprit critique» et à l'«attitude objective» qui permettraient d'«aborder un texte froidement»³⁶.

Nord et Jolicoeur insistent, eux aussi, sur le fait que le traducteur doit impérativement connaître l'auteur de l'oeuvre originale (connaître son contexte historique et culturel, ainsi que la totalité de sa production). Toute oeuvre littéraire est le reflet de son auteur, et ce reflet devra être contenu dans «l'effet» de la traduction³⁷. La grande majorité des erreurs que commettent les traducteurs littéraires, poursuit-il, sont liées à la méconnaissance de l'écrivain original.

Il semblerait que l'autotraduction soit un gage de qualité de la traduction. Elle permettrait, en outre, d'éliminer les barrières élevées au sein de la discipline par la dichotomie liberté *versus* fidélité, si les défenseurs de la littéralité acceptaient l'écrivain original comme le traducteur idéal.

En tant qu'écrivain de l'original, l'autotraducteur bénéficie du droit de création absolu dans son labeur de traducteur. Il est logique d'affirmer, en même temps, que l'écrivain-traducteur reste fidèle à sa propre intention. Pour Vladimir Nabokov, défenseur à outrance de la littéralité, auteur, lecteur et traducteur idéaux sont une

³⁵ Bensoussan, A., *Confesiones de un traidor*, Comares, Granada, 1999, p. 32.

³⁶ *Ibid.*, pp. 65, 25-26.

³⁷ Jolicoeur, G., *La sirène et le pendule*, L'instant même, Québec, 1995, pp. 88-91, 161-164.

même personne³⁸. Si la préservation de cette intention constitue la fin ultime ou *skopos* de la traduction, tous les moyens nécessaires pour l'atteindre sont justifiés. C'est pourquoi Gallego Roca³⁹ et Elvira Rodríguez⁴⁰, qui entendent la traduction comme un exercice *sui generis* de création littéraire, estiment eux aussi que l'autotraducteur est le traducteur idéal.

En ce sens, les transformations d'autotraduction appliquées par des écrivains tels que Carme Riera, Samuel Beckett, Gomez-Arcos, Alfredo Conde, George Semprun, James Joyce et Bernardo Atxaga sont pleinement justifiées. Nul ne mettra en question leur autorité de créateurs originaux. Par conséquent, serait légitimée aux yeux de tous une forme de traduction littéraire libre et créative.

Or, il nous semble que cette conclusion devient en un certain sens paradoxale, dans la mesure où même si l'on assume que la conception de l'autotraduction en tant que récréation est de loin la plus acceptée aujourd'hui, elle n'est pas la seule. L'éternel débat de la traduction est transposé dans les mêmes termes au domaine de l'autotraduction, des voix discordantes s'élèvent aussi. Dolores Poch vient confirmer cette thèse, statuant que « contrairement à ce que l'on pourrait affirmer sans y réfléchir en long et en large, l'autotraduction ne résout pas le problème de la traduction »⁴¹.

Il est néanmoins impératif de poursuivre l'exploration de cette pratique, par laquelle s'efface la traditionnelle hiérarchie selon laquelle l'original est supérieur à la traduction.

Certes, nous pourrions affirmer que l'autotraduction est une forme de réécriture d'auteur *sui generis*, étant donné que : a. elle se produit dans une langue différente de celle du pré-texte ou texte premier ; b. elle respecte l'univers fictionnel du pré-texte ; c. elle est susceptible d'être limitée par des contraintes liées à la commande de

³⁸ Gallego Roca, « Nabokov, traductor de Habbookob », *op.cit.* p. 37.

³⁹ « Nabokov, traductor de Habbookob », *op.cit.*, p. 37

⁴⁰ « Un caso de traducción perfecta, o cuando el traductor es el propio autor », in José A. Sabio, José Ruiz, *Traducción literaria (algunas experiencias)*, Granada, Comares, 2001, pp. 48-70.

⁴¹ « La autotraducción », *op.cit.*, p. 9.

traduction. En d'autres termes, cette réécriture d'auteur, l'autotraduction, est indiscutablement une traduction, car ces trois aspects que l'on vient d'indiquer font d'une réécriture une traduction⁴². En ce sens, comme dans toute traduction, dans l'autotraduction se pose la question sempiternelle de littéralité *versus* littérarité, comme nous l'avons mentionné plus haut.

Mais, d'autre part, l'autotraduction est aussi une forme de traduction littéraire *sui generis*, en ce sens qu'il existe en elle un énorme potentiel d'écriture créative (toujours dans les limitations précitées) qui ne sera jamais questionnée par une société dans laquelle la figure de l'auteur est généralement sacralisée. C'est sur ce dernier aspect qu'il faudrait se concentrer, nous semble-t-il, dans un souci de montrer à la communauté de chercheurs et de traducteurs que, tout en restant traduction, l'autotraduction permet de mettre en pratique une réécriture qui se veut potentiellement créative dans son adaptation au nouveau système culturel.

Bibliographie:

- Alsina, J. (2002) : « Lectura y autotraducción en la narrativa española actual », in *Quimera: la autotraducción*, Barcelona, n° 210, pp. 39-45.
- Beaujour, E. K. (1999): *Alien Tongues: Bilingual Russian writers of the "First" Emigration*, Cornell University Press, Ithaca, 1989.
- Bensoussan, A., *Confesiones de un traidor*, Comares, Granada.
- Berman, A. (1999) : *La traduction et la lettre ou l'auberge du lointain*. Editions du Seuil, Paris.
- Berman, A (1984) : *L'épreuve de l'étranger. Culture et traduction dans l'Allemagne romantique*, Gallimard, Paris.
- Domino, M. (1987): « La réécriture du texte littéraire. Mythe et Réécriture », in *La réécriture du texte littéraire*. Annales

⁴² Cf. Lopez Lopez-Gay, P., «Lieu du sens dans l'(auto)traduction littéraire», Actes du Congrès International *Lieu du sens dans la traduction* de L'École supérieure d'interprètes et de traducteurs, juin 2005.

- littéraires de l'université de Besançon, Les belles lettres, Paris, pp. 13-66.
- Jolicoeur, G., (1995) : *La sirène et le pendule*, L'instant même, Québec.
- Elvira Rodriguez, A. (2001) : « Un caso de traducción perfecta, o cuando el traductor es el propio autor », in Jose A. Sabio, Jose Ruiz, *Traducción literaria (algunas experiencias)*, Granada, Comares, pp. 48-70.
- Fitch, Brian, (1988) : *Beckett and Babel. An investigation of the status of the Bilingual Work*, Toronto, Buffalo and London, University of Toronto Press.
- Genette, G. (1985): « L'autre du même », in *Corps écrit 15, Répétition et variation*, Revue P.U.F, Presses universitaires de France, Paris.
- Gallego Roca, M. (2002): « Nabokov, traductor de Habbookob », in *Quimera: la autotraducción*, Barcelona, nº 210, pp. 33-38.
- Garzia Gatmendia, J. (2002): « Conversación con Bernardo Atxaga sobre la autotraducción de Obabakoak », in *Quimera: la autotraducción*, Barcelona, nº 210, pp. 53-57.
- Grutman, Rainer, (2000): « Auto-translation », in *Routledge Encyclopedia of Translation Studies*, ed. BAKER, Mona, UK, TJ International Ltd., Padstow, Cornwall, pp.17-20.
- López-Gay, Patricia, (2005): *(Auto)traducción y (re)creación. Un pájaro quemado vivo*, de Agustín Gómez Arcos, « Estudios », nº 4, Instituto de Estudios Almerienses, Almería.
- « Lieu du sens dans l'(auto)traduction littéraire » (2005) : Actes du Congrès International *Lieu du sens dans la traduction* de L'École supérieure d'interprètes et de traducteurs.
- Mari, A. (2002): « La autotraducción: entre fidelidad y licencia », in *Quimera: la autotraducción*, Barcelona, nº210 janvier 2002, pp.15-16.
- « L'experiència de l'autotraducció » (1997): in *V Seminar i sobre la Traducció a Catalunya, Quaderns Divulgatius*, 8, Associació d'Escriptors en Llengua Catalana, Barcelona, pp. 53-63.

- Nord (1997): *Translating as a Purposeful Activity*, Saint Jerome Publishing, Manchester.
- Parcerisas, F. (2002): « Sobre la autotraducción », in *Quimera: la autotraducción*, Barcelona, nº 210 janvier 2002, pp.13-14.
- Poch, D. (2002): « La autotraducción », in *Quimera: la autotraducción*, Barcelona, nº 210, p. 9.
- Paz, O. (1971): *Traducción: literatura y literalidad*, Tusquets, Barcelona.
- Riera, C. (2002): « La autotraducción como ejercicio de recreación », in *Quimera: la autotraducción*, Barcelona, nº 210, pp. 10-12.
- « L'autotraducció com a exercici de recreació » (1997): in *V Seminari sobre la Traducció a Catalunya, Quaderns Divulgatius*, 8, Associació d'Escriptors en Llengua Catalana, Barcelona, pp. 45-52.
- Risset, J. (1984): « Joyce Translates Joyce », trans. Daniel Pick, in *Comparative Criticism* 6, pp. 3-21.
- Tanqueiro, H. (1999): « Un traductor privilegiado: el autotraductor », in *Quaderns. Revista de traducció* 3, pp. 19-27.
- « Traduir una obra autotraduida » (1997): in *V Seminari sobre la Traducció a Catalunya, Quaderns Divulgatius*, 8, Associació d'Escriptors en Llengua Catalana, Barcelona, pp. 39-44.
- Todo, L.M. (2002): « Lugares del traductor », in *Quimera: la autotraducción*, Barcelona, nº 210, pp. 17-19.
- Vega, R. (2002): « Un jardinero en la frontera. Las autotraducciones de Álvaro Cunqueiro », in *Quimera: la autotraducción*, Barcelona, nº 210, pp. 46-50.
- Vivas, A. (1998): « Perfil. "La de Cervantes es una vida sin paralelo". Guillermo Cabrera Infante », in *Muface* nº 170, Madrid, pp. 44-45.

AUTOTRADUTTORE... TRADITTORE?
LE BOURRU BIENFAISANT/IL BURBERO DI BUON CUORE
DE CARLO GOLDONI

Laurence BOUDART
Université de Valladolid, Espagne

Abstract: The objective of this article consists of the presentation of the dramatic text *Le bourru bienfaisant* published in French in 1771 by Carlo Goldoni as well as the salient characteristics of his Italian selftranslation published eighteen years later under the title *Il burbero di buon cuore*. We will attempt to briefly define the principal manipulations that the dramatist, acting as selftranslator, carries out in his text in order to italianize and adapt it to the target audience.

Un Vénitien à Paris

Si de tout temps, la France et la langue française ont exercé une puissante force d'attraction sur nombre d'artistes, le XVIII^e siècle et ses Lumières sont sans doute le cas le plus patent. Ainsi Carlo Goldoni (1707-1793), le grand rénovateur de la comédie italienne, va-t-il ajouter son nom en lettres d'or à cette longue liste d'immigrés culturels en s'installant en 1762 dans la capitale française¹. Dans son autobiographie², il explique qu'il préférera

¹ Alors que sa situation économique en Italie est plutôt pénible, Goldoni se voit proposer un engagement à la Comédie-Italienne de Paris, par l'un de ses compatriotes, mandaté par la Cour française: « Ce n'était que pour deux années qu'on m'appelait en France ; mais je voyais de loin qu'une fois expatrié, j'aurais de la peine à revenir ; mon état était précaire, [...] la raison m'y forçait, pour tâcher de m'assurer un état ». (DE ROUX, 396) Mais là n'est pas l'unique raison de son départ. Goldoni admire depuis toujours le

attendre le temps nécessaire³, neuf ans exactement, avant d'offrir à sa patrie d'adoption la comédie en français qu'elle mérite⁴. Les mises en garde d'un Rousseau quelque peu condescendant ne le refroidiront pas : « Avec votre permission, on ne commence pas à votre âge à écrire et à composer dans une langue étrangère », ce à quoi Goldoni rétorquera : « Vos réflexions sont justes, Monsieur, mais on peut surmonter les difficultés » (DE ROUX, 1988: 476). Notre auteur avoue d'ailleurs qu'il n'est pas téméraire au point de se lancer sur la corde raide sans filet⁵.

Le Bourru bienfaisant remporte un franc succès lors de la première à la Ville, à Paris, le 4 novembre 1771 et le lendemain à la Cour, à Fontainebleau. « Le milieu littéraire parisien est unanime à

théâtre français, en particulier Molière, dont il envie la régularité, le classicisme et l'étude des personnages. Il créera d'ailleurs une pièce en son hommage, simplement intitulée *Molière*, dont « deux anecdotes de sa vie privée [lui] fournirent l'argument » (*Ibidem*, 332). Ensuite, Goldoni s'est montré de tout temps un voyageur infatigable. Sa retraite parisienne est peut-être synonyme de refuge d'âge mûr, de cette quiétude enfin découverte.

² Rares sont les cas où le chercheur a l'immense privilège de disposer d'une source documentaire de première main. Les *Mémoires de M. Goldoni pour servir à l'histoire de sa vie et à celle de son théâtre*, que l'auteur italien, devenu pour un temps mémorialiste, rédige entièrement en français et publie à Paris en 1787, constitue un précieux témoignage de la vie privée et publique du dramaturge. Elles contiennent trois parties ; les deux premières sont consacrées à sa vie en Italie et la troisième relate ses expériences parisiennes. (Sur les *Mémoires*, voir COLOMBIANI-GIAUFRET, 1993).

³ « Il est très probable que Goldoni a appris les premiers rudiments de la langue française et qu'il a commencé à lire Molière et quelques autres écrivains français au cours de ses trois années universitaires à Pavie et pendant les vacances à Chioggia. » (ORTOLANI, 1929: 79 ; texte original en italien, c'est nous qui traduisons).

⁴ Il s'était déjà essayé à la versification française avec *La Bouillote*, échec qu'il qualifie lui-même d'avorton (DE ROUX: 466).

⁵ « j'ai donc écrit [...] cette pièce en français, mais je n'ai pas été assez hardi de la produire, sans consulter des personnes qui pouvaient me corriger et m'instruire ; et j'ai profité même de leurs avis. » (DE ROUX: 474).

louer la virtuosité et l'aisance du style » (GOLDONI, 1980: 384) ; même Voltaire trouve la pièce « infiniment agréable », « le charmant phénomène d'une comédie française très gaie » (*Ibidem* : 384). D'aucuns sont sceptiques et croient fermement qu'elle a été écrite en italien à Paris puis traduite, ou qu'elle faisait déjà partie du répertoire de Goldoni. En effet, « comment ne pas admirer, après neuf années de vie parisienne, l'aisance avec laquelle ce Vénitien change de peau pour peindre un autre Pantalon, français... » (*Ibidem* : 29). Ce Pantalon, c'est Géronte, le fameux *Bourru bienfaisant* qui, à l'instar des autres personnages de la pièce, troque son costume de *Commedia dell'Arte* pour celui du théâtre français. Jusque dans les moindres détails, les personnages vont rivaliser avec ceux qui font la gloire des grands dramaturges de l'Hexagone. Voyons par exemple Angélique, la nièce de Géronte dont « en Italie, les manières [...] prendraient aux yeux du public un soupçon de comique, de ridicule. [...] la jeune fille incarne un idéal d'éducation française. » (*Ibidem* : 385) Sa bonne éducation l'empêche d'avouer à son oncle son amour pour Valère ; elle s'apprête à épouser à contre cœur Dorval, le meilleur ami de Géronte. Il faudra toute l'intervention providentielle de Picard, le laquais de ce dernier et surtout de Marton, sa gouvernante, pour déjouer les plans du vieillard et faire triompher l'amour. Une seconde intrigue, très justement imbriquée dans la première, vient compléter cette pièce totalement française par sa structure⁶ d'une part et, surtout, par la finesse de l'étude psychologique de ses personnages : « Les caractères de M. et Mme Dalancour sont imaginés et traités avec une délicatesse qu'on ne connaît qu'en France [...] Une femme qui ruine son mari sans pouvoir s'en douter ; un mari qui trompe sa femme par attachement » (DE ROUX, 1988: 473-474) Le dramaturge semble donc avoir appliqué l'adage *A Rome, il faut vivre comme à Rome* et mis à profit ses qualités d'observateur acéré pour créer, comme par mimétisme, une œuvre tout entière française « car, dans le *Bourru bienfaisant*, on ne

⁶ Outre la règle de la triple unité du théâtre classique, Goldoni fait également siennes les coutumes en usage à la Comédie française concernant la distribution des rôles en fonction de l'ancienneté des Sociétaires.

retrouve du Goldoni italien que la forme, tant la substance est différente de celle de ses pièces précédentes. *Le Bourru bienfaisant* semble avoir été conçu par un cerveau français tellement il exprime dans ses moindres nuances les attitudes, les usages, le style et les sentiments propres à la bonne société française de l'époque » (GOLDONI, 1980: 384-385).

Il burbero di buon cuore

La pièce de Goldoni sera vite connue dans sa patrie d'origine grâce à deux traductions vers l'italien, publiées la même année (1772) par Pietro Candoni et Elisabetta Caminer Turra, sous les titres *Il burbero benefico, o sia Il bisbetico di buon cuore* et *Il collerico di buon cuore*, respectivement. Lorsqu'il entreprend son autotraduction, Carlo Goldoni a déjà eu vent de ces deux textes, qu'il avoue toutefois ne pas avoir lus⁷ : « On en a fait deux différentes traductions en Italie ; elles ne sont pas mal faites, mais elles n'approchent pas de l'original ; j'ai essayé moi-même pour m'amuser d'en traduire quelques scènes » (DE ROUX, 1988: 473) Cependant, les véritables raisons qui l'amènent à proposer sa version restent assez vagues⁸. Tâche ardue et ingrate pourtant que celle du traducteur : « je sentis la peine du travail et la difficulté de réussir ; il y a des phrases, il y a des mots de convention qui perdent tout leur sel dans la traduction ». (DE ROUX, 1988: 473). Et de poursuivre avec l'exemple du mot *jeune homme* qui, d'après lui, n'a pas son équivalent en italien : « *Il giovine* est trop bas [...] *Il giovinetto* serait trop coquet [...] ; il

⁷ Dans l'avertissement au lecteur de sa traduction, Goldoni dira « Je sais que deux traductions italiennes circulent en Italie depuis quelques temps. Je ne les connais pas ; je pense qu'elles sont bonnes, mais je crois que mes Compatriotes seront satisfaits de pouvoir en lire une faite par moi-même » (c'est nous qui traduisons) dans *L'autore a chi legge*, LUCIANI : 257.

⁸ « Une circonstance particulière m'a encouragé à surmonter toutes les difficultés ; [...] et l'usage que je devais faire du profit de ce travail a fini par me convaincre » (c'est nous qui traduisons), dans *L'autore a chi legge*, LUCIANI, 257. Pour de plus amples explications, *ibidem*: 246.

faudrait pour le traduire employer une périphrase ; la périphrase donnerait trop de clarté au sens suspendu, et gêterait la scène. » (*Ibidem*) Malgré ces réflexions pouvant nous faire penser que l'auteur a réalisé une véritable réflexion traductologique⁹, le texte traduit par Goldoni et publié en 1789 sous le titre *Il burbero di buon cuore*¹⁰ est loin de faire autant l'unanimité que son homologue français. La question de cette autotraduction du *Bourru* a déjà fait l'objet de publications, notamment par Gabrielle Bosco, dans son article « Goldoni et le dragon »¹¹.

Loin de nous l'intention de passer en revue les gallicismes et autres calques, au demeurant (trop ?) nombreux si l'on en croit Bosco¹². Nous estimons que l'intérêt est ailleurs¹³. D'après Antonio Bueno, « l'autotraducteur est un traducteur privilégié, le meilleur des traducteurs possibles (*ou du moins a priori*), celui qui connaît le mieux les secrets de la création et le seul à pouvoir en déchiffrer toutes les énigmes. » (BUENO, 2003: 268) Lorsqu'il évoque sa traduction, le Vénitien estime en effet bénéficier d'un avantage par rapport à ses prédécesseurs : « un simple traducteur n'ose pas

⁹ Le travail lexicographique semble ennuyer profondément notre auteur : « Toutes les fois que je sens mon esprit agité par quelque cause morale, je prends au hasard un mot de ma langue maternelle ; je le traduis en toscan et en français ; je passe en revue de la même manière les mots qui suivent par ordre alphabétique, je suis sûr d'être endormi à la troisième ou à la quatrième version ; mon somnifère n'a jamais manqué son coup. » (DE ROUX, 1988: 561).

¹⁰ La traduction est publiée par l'imprimeur-libraire Veuve Duchesne (Simon et Fils), à Paris, le même éditeur que pour la pièce originale (1771).

¹¹ Voir également P. Spezzani, « Il Goldoni traduttore di se stesso dal dialetto a la lingua », *Annali della Facoltà di Lettere e Filosofia*, Università di Padova, 1977, vol. II, pp. 277-324 et P. Nardi, *Goldoni traduttore di se stesso*, in *Studi goldoniani*, a cura di V. Branca e N. Mangini, Venezia-Roma, 1960, vol. II, pp. 827-829, sources citées par P. Luciani.

¹² Voir BOSCO, 1993: 357-359, pour des exemples détaillés.

¹³ Ceci dit, il serait très intéressant de revenir sur la question de la langue du Goldoni traducteur du fait de sa situation de trilingue, déjà abordée notamment par FOLENA, 1983.

s'éloigner, en cas de difficultés, du sens littéral ; moi, en tant que maître de mon œuvre, j'ai pu changer les phrases, de temps à autre, afin de mieux les adapter au goût et aux usages de ma nation»¹⁴. Et c'est précisément cet aspect que nous voulons souligner : la tentative de la part de Goldoni d'adapter son texte au public italien. L'exercice est périlleux, d'autant plus que la pièce est, nous l'avons vu, française jusqu'au bout des ongles et que Goldoni y a mis un point d'honneur : « je n'ai pas seulement composé ma pièce en français, mais je pensais à la manière française quand je l'ai imaginée » (DE ROUX, 1988: 473)

Afin d'italianiser son texte, Goldoni va recourir à plusieurs subterfuges. L'action se déroule toujours à Paris mais les personnages, dès leur présentation, vont se voir nantis d'attributs absents du texte original. Géronte est ainsi qualifié de *cittadino*, clin d'œil à la situation politique française mais qui, pour le lecteur italien, renvoie plutôt à son appartenance à une sorte de basse noblesse¹⁵. Dalancour hérite d'un prénom, *Leandro* et de terres dont il tire le patronyme¹⁶ ; son épouse est pour sa part baptisée *Costanza*. Il est précisé qu'Angélique, devenue *Angelica*, vit avec son frère chez leur oncle. Quant aux domestiques, Marton devient *Marta* et l'origine géographique de Picard est précisée¹⁷. Goldoni modifie légèrement la structure de la pièce: des scènes plus courtes sont regroupées en une seule¹⁸. Les répliques, notamment celles de Marta et de Dorval sont souvent retouchées et allongées¹⁹ et, de manière

¹⁴ Dans *L'autore a chi legge*, LUCIANI: 257 (c'est nous qui traduisons).

¹⁵ Voir LUCIANI : 248.

¹⁶ "possessore della terra Dalancour" (258).

¹⁷ "Della provincia di Picardia" (258).

¹⁸ II, 3-6 devient II, 3 ; II, 10-11 – II, 7 ; II, 14-15 – II, 10 ; III, 8-9 – III, 8.

¹⁹ Les cas abondent et nous renvoyons le lecteur aux deux versions pour plus de détails. À titre d'exemple, nous en citons deux avec, en italique, les ajouts et modifications.

I, 1, Marton : « Cela est vrai. Mais dans ce salon, vous le savez bien, il s'y promène, il s'y amuse. Voilà-t-il pas ses échecs ? Il y joue très souvent. Oh ! vous ne connaissez pas monsieur Géronte ».

générale, c'est toute la dramaturgie très régulière des personnages qui, en italien, est modifiée dans le sens d'un enrichissement et d'une plus grande précision.

Goldoni... *tradittore* ?

Après avoir analysé dans le détail l'autotraduction que Goldoni fait de son *Bourru*, nous pouvons conclure que, malgré de nombreux calques gâchant le texte italien, l'auteur a veillé à adapter celui-ci au public cible, ce que nous estimons être la première vertu d'un traducteur de théâtre. En cela, nous rejoignons M. Bueno qui affirme que « toute traduction [...] est l'expression d'un résultat totalement nouveau, un exercice de réécriture. [...] Même s'il y a coïncidence de l'auteur, la langue, faite d'éléments verbaux et non verbaux, n'est pas la même ; les images véhiculées par les mots ne sont pas les mêmes. [...] il faudrait en tenir compte au moment d'évaluer le résultat personnel de tout traducteur, tout privilégié qu'il soit quand il est également auteur. » (BUENO, 2003: 267)

« Si è vero ; *ma la sua camara non è lontana, e sorte spesso, e viene qui in sala a passeggiare, a giocare ; non vedete là il suo scacchiere ? Se vi trovasse qui oh cielo ! voi sareste l'uno, e l'altro perduti* ».

I, XII, Dorval : « Mais, encore, il faudra bien lui dire quelques raisons. Comment avez-vous fait pour vous ruiner en si peu de temps ? Il n'y a que quatre ans que votre père est mort ; il vous a laissé un bien considérable, et on dit que vous avez tout dissipé ».

« Ma sarà necessario di rendergli qualche conto *della vostra condotta*. Come *posso io giustificarvi* d'esservi ridotto sì rapidamente nello stato *in cui m'avete detto voi stesso, che vi ritrovate al presente* ? Non son, che quattr'anni, che vostro padre è mancato di vita ; egli vi ha lasciato una eredità pingue, e *lucrosa*. Come avete fatto in sì poco tempo a distruggerla ? »

Bibliographie :

- Bosco, Gabriella (1993) : « Goldoni et le dragon », *Revue de littérature comparée*, 67: 3, pp. 353-360.
- Bueno, Antonio (2003) : « Le concept d'autotraduction », dans Ballard, M., El Kaladi, A., *Traductologie, linguistique et traduction*, Arras, Artois, Presses Université, pp. 265-277.
- Colombiani-Giaufret, Hélène (1993) : « Goldoni écrivain français dans les *Mémoires* », *Revue de littérature comparée*, 67 : 3, pp. 337-352.
- De Roux, Paul (ed.) (1988) : *Mémoires de M. Goldoni pour servir à l'histoire de sa vie et à celle de son théâtre*, Paris, Mercure de France, « Le temps retrouvé ».
- Folena, Gianfranco (1983) : *L'italiano in Europa*, Torino, Einaudi.
- Goldoni, Carlo (1980) : *Théâtre*, préface de Nino Frank, notes et notices de Corinne Lucas, Paris, GF Flammarion.
- Goldoni, Carlo (2003) : *Le bourru bienfaisant/Il burbero du buon cuore, a cura di Paola Luciani*, Venezia, Marsilio.
- Jonard, N. (1962) : « La fortune de Goldoni en France au XVIII^e siècle », *Revue de littérature comparée*, 36: 2, pp. 210-234.
- Ortolani, Giuseppe (1929) : « Goldoni e la Francia » di R.Ortiz (Appunti e note) », *Giornale storico delle letteratura italiana*, 94:280/281, pp. 78-104.

**UN EXEMPLE D'AUTOTRADUCTION THÉÂTRALE :
FRAGMENTS DE THÉÂTRE I ET II / ROUGHS FOR
THEATRE I AND II DE SAMUEL BECKETT**

Pierre DAUBIGNY

Université de Strasbourg II, France

Abstract : The *Fragments de théâtre* by Samuel Beckett have been translated by the author himself under the title *Roughs for theatre*. This work of self-translation highlights a constant search for comic energy, which, in its French version, takes the means of a language with multiple accidents sustained by a rich vocabulary and a taste for common phrases, whereas the English version shows a play on the accents, linguistic puns and phonic associations.

Il m'a été donné, depuis trois ans, d'aborder l'œuvre théâtrale de Samuel Beckett, dans la collaboration qui nous unit, le metteur en scène Robin Holmes et moi-même. Je suis son éclairagiste. Et nous assumons de manière conjointe le travail dramaturgique. Je suis français, lui est anglais, aussi avons-nous fréquemment recours aux versions des pièces dans chacune des deux langues. Notre dernier travail était une mise en scène des *Fragments de théâtre*, deux dialogues courts de Beckett, qui sont tout d'abord parus en français, le premier en 1974¹, le second en 1976². Tous deux ont été publiés depuis en français³ et en anglais⁴, traduits par l'auteur.

¹ *Minuit* N°8, Paris, mars 1974, pp. 65 à 72.

² Dans la revue *l'Herne* N° 31, sous la direction de Tom Bishop et Raymond Federman, Paris, l'Herne, 1976.

³ Recueillis dans *Pas* aux Éditions de Minuit en 1978.

⁴ *Rough for theatre*, New York, Grove Press, 1976.

Ces deux pièces sont représentées dans la mise en scène de Robin Holmes au &TD Teatar de Zagreb (Croatie) depuis janvier 2007, en croate⁵. La traduction du texte par Ursula Burger-Oesch a soulevé, au sein de l'équipe, une réflexion sur la traduction – destinée à publication et à représentation – d'un texte autotraduit, dont les enjeux dramaturgiques sont devenus, progressivement, essentiels.

Le problème qui s'est imposé a été d'emblée le suivant : pour traduire, faut-il choisir d'être fidèle à l'une des deux versions ? ou bien à la façon dont l'auteur lui-même se traduit ?

Nous allons voir en effet que les deux versions qui sont dues à Beckett lui-même présentent, malgré une relative homogénéité, des différences accusées qui esquisseraient deux dramaturgies.

Histoire de l'autotraduction des *Fragments de théâtre* et première approche

La première question est celle du sens originel de l'autotraduction. Certes, le texte français est le premier à avoir été publié, mais cela ne nous dit rien de la date de rédaction des deux textes. La question de la date de la traduction s'entoure d'un certain brouillard que nos investigations n'ont pas suffi à percer. À en croire les éditions, la version française serait antérieure⁶. Néanmoins, il est certain qu'un texte a servi de matrice à la rédaction du premier des deux *Fragments*. Ce texte, intitulé *The Gloaming*, a été écrit en

⁵ *Kazališni Fragmenti I i II*. Production &TD Teatar / Studentski Centar Sveučilišta u Zagrebu. Mise en scène : Robin Holmes. Traduction en croate : Ursula Burger-Oesch. Dramaturgie, scénographie, création lumière: Pierre Daubigny. Avec : Natalija Đorđević, Luka Petrušić. La traduction doit faire l'objet d'une publication prochaine dans la revue *Kazalište* de l'International Theatre Institute de Zagreb.

⁶ L'édition française annonce de manière prudente « *années 60 ?* » et la dernière édition en date en anglais, celle de Faber and Faber en 2006 (cf. bibliographie) présente « *written in French in the late 1950s. First published in English translation by Grove Press, New York, in 1976* ». (« écrit en français à la fin des années 1950. Publié pour la première fois en traduction anglaise par Grove Press, New York, en 1976 »).

anglais, en décembre 1956, à en croire son biographe James Knowlson⁷. On aurait donc un texte d'abord élaboré en anglais, puis écrit en français, avant de faire l'objet d'une autotraduction en anglais. La deuxième façon de penser ce processus d'autotraduction est de supposer que le texte, quoique d'abord écrit en anglais, a ensuite été traduit en français par Beckett, et que c'est la deuxième version (la version française) qui a d'abord été publiée. Il reste que ce simple doute est symptomatique du problème que pose une autotraduction. J'aurais des difficultés, pour ma part, à parler d'une langue-source et d'une langue de destination. Au reste, vouloir établir l'ordre d'écriture par la confrontation des deux versions serait illusoire : trouver une tournure de l'anglais dans le texte français n'amènerait qu'à se demander si c'est là traduction calquée ou effet d'un locuteur de langue maternelle anglaise. La simple identité du traducteur nous oblige à penser sans réserve l'autotraduction comme une création littéraire. Il en résulte qu'on ne parlera pas du texte français et de sa traduction anglaise, ou l'inverse (l'incertitude factuelle nous en empêche de toute façon), mais de la version anglaise et de la version française du texte.

Commençons par constater l'homogénéité globale de la version originale et de la version autotraduite. D'une façon générale, le découpage des phrases de dialogue est le même dans les deux textes. Les nuances de sens sont assez peu nombreuses, et la syntaxe elle-même suit dans les deux langues une voie parallèle. On retrouve là, assurément, l'une des marques du Beckett traducteur dont le portrait a été ébauché, naguère, par John Fletcher dans son article « Écrivain bilingue »⁸ : retraçant le parcours de Beckett traducteur, qui commence au début des années 30 et se poursuit dans les deux sens, J. Fletcher remarque en effet que Beckett traduit « au plus près du texte ». Et ce calque général ne va pas sans le souci, de la part de Beckett, d'une certaine fluidité de la langue. Il en est ainsi par

⁷ Knowlson, James, *Damned to Fame: The Life of Samuel Beckett*, New York, Grove Press, 1996.

⁸ *Cahier de l'Herne*, op. cit., p. 212 sq.

exemple des indices de référence géographique ou culturelle : Beckett tranche dans le sens d'une grande adaptation. Ainsi, les noms de personnes et de lieux qui font le sel des témoignages dans *Fragment II*, font l'objet d'une traduction qui conserve au spectateur le comique. « Monsieur Gravural, maraîcher dans la Creuse » devient "Mr Peaberry, market gardener in the Deeping Fens"⁹. Cahors et Bandol, qui composent la toile de fond de l'idylle révolue de C, sont traduits par "Wootton Bassett" et "Littlestone-on-Sea". La liste serait longue. Il faut en tout cas en conclure que Beckett soigne son onomastique, et n'en dédaigne pas l'effet comique ni dans une langue ni dans l'autre. Cette propriété est sans doute à mettre en relation avec le fait qu'il s'agit là d'un texte de théâtre : dans le genre narratif en revanche, Murphy et Malone n'ont-ils pas conservé leur nom en traversant la Manche ? De même, les « Chèques postaux » et « P.T.T. » deviennent plus simplement en anglais « Post Office » ; « il a une situation au Printemps » est traduite par Beckett : "he has a steady job in Marks and Spencer's" (« Il a un emploi stable chez Marks and Spencer's »). L'autotraduction s'ancre donc, pour chacune des langues, dans un contexte culturel propre. Les lieux et institutions mentionnés existent bel et bien.

Bizarrerie de la langue française

Mais tâchons d'interpréter : il semble que Samuel Beckett opère là une séparation entre ce qui est du ressort de la référence et ce qui concerne la langue elle-même. Car nous avons remarqué que, pour cette dernière, la structure syntaxique choisie était presque toujours la même. La langue française de Beckett, en effet, se teinte par endroits d'une certaine étrangeté. Dès le premier mot prononcé dans *Fragment I*, la langue étonne : « Pauvre. » remarque tout simplement B en regardant la sébile de A. Dans la version anglaise, "Poor wretch." est à la fois plus idiomatique et chargé d'une plus grande compassion. Cette bizarrerie de la langue prend ensuite une double

⁹ Eu égard à la brièveté des deux pièces et afin de ne pas multiplier les notes de bas de page, nous nous permettrons de ne pas indiquer la pagination des éditions française et américaine.

orientation dans la version française, qui témoigne à la fois d'une plus grande précision et d'une plus grande abstraction. Lorsque A, aveugle, s'enquiert du monde visible, il demande : « Mais de la clarté ? », là où le texte anglais porte "But light ?" (mot à mot : « Mais de la lumière ? »). Le terme français est d'une moindre extension que le terme anglais. Au reste, c'est un des problèmes qui se sont présentés aux traducteurs allemands pour la création de la pièce à Hambourg en 1979¹⁰. Le critique allemand Rolf Michaelis remarquait en effet que « Licht » convenait imparfaitement pour rendre « clarté »¹¹, tout en apportant un surcroît de connotations. Or, l'autotraduction de Beckett allait dans la même direction. Il serait donc loisible de critiquer l'autotraduction en tant que traduction ?

Il paraît donc clair que Beckett a choisi pour le français une langue moins courante. La suite du texte le confirme : dans *Fragment II*, détachant ses yeux de l'oiseau, A s'écrie : « Dire que tout ça c'est des déchets organiques ! Toute cette rutilance ! » Le substantif « rutilance » est d'un emploi peu courant en français. En anglais en revanche, le terme est nettement plus usité : "And to think all that is organic waste! All that splendour!". La bizarrerie s'y remarque d'autant plus qu'elle fait écho à une structure parallèle employée par le personnage quelques répliques auparavant, et qui avait elle aussi recours à un terme d'emploi peu fréquent : « Et dire que tout ça c'est de la fusion thermonucléaire ! Toute cette féerie ! ».

Ce que nous appelons bizarrerie ne se réduit pas un écart douteux et maladroit par rapport à une soi-disant langue courante, c'est tout simplement la constitution d'une langue beckettienne. Reste à savoir ce qu'il en est dans *Fragment I*. Sans que le choix de mots rares apparaisse de façon aussi criante que dans *Fragment II*, la langue utilisée dans *Fragment I* ne manque pas de frapper par son abstraction, nous l'avons remarqué, en particulier au regard de la traduction anglaise. Cette tendance à l'abstraction n'est pas à mettre

¹⁰ *Bruchstücke I und II* par Walter D. Asmus (ancien assistant de Beckett) au Théâtre Thalia de Hambourg. La traduction était due à Erika et Elman Tophoven.

¹¹ Michaelis, Rolf, « Zukunft in der Tinte » in *Theater heute*, juin 1979.

uniquement au compte d'un théâtre réputé métaphysique. Elle est avant tout la marque d'une emphase du personnage de B, dont les formules, volontiers alambiquées, campent un personnage de l'enthousiasme maladroit, de l'exagération, qui trace une ligne de partage avec la sobriété résignée dont fait preuve A. En tant que telle, la langue est donc un vecteur dramaturgique fort.

Il faut néanmoins se garder de rabattre l'emploi d'un vocabulaire rare sur l'idée que le texte des *Fragments* relève d'un registre soutenu. Cette notion de registre, dont à mon sens on ne saurait trop se méfier, ne peut servir ici qu'à débusquer une contradiction linguistique : le texte français des *Fragments* témoigne en même temps d'un langage plus familier, et parfois plus vulgaire que le texte anglais. Prenons seulement quelques exemples : dans *Fragment I*, l'équivalent choisi à "Why don't you let yourself die ?" est « Pourquoi ne pas vous laisser crever ? », alors que « mourir » aurait pu convenir. Dans *Fragment II*, il me semble que le vocabulaire familier prend place plus largement dans une écriture qui tente d'imprégner le texte écrit d'une certaine oralité dans la version française : « Touche pas à la table. » (Pour "Keep your hands off the table"), où manque le premier terme de la négation ; « je me foutrais en l'air » (pour "I'd put an end to my sufferings") où l'emploi de « foutre » apporte une crudité aux antipodes de la tournure très pudique choisie en anglais¹². Le personnage de A (Bertrand) est caractéristique de ce mélange entre une recherche de vocabulaire et la plus grande oralité, voire la trivialité d'expression. Voulant raconter à son compère l'histoire d'un certain Dubois (en anglais, "Smith"), il dit ainsi : « Soi-disant qu'il avait perdu les parties dans un accident de chasse. Son propre engin qui lui aurait pété entre les fesses dans un moment de relâchement, alors qu'il se mettait en position de tirer une caille ». Dans le texte anglais, l'image est tout aussi crue, mais le langage, nettement plus édulcoré : "Reputed to have lost his genitals in a shooting accident. His own double-barrel that went off between his legs in a moment of abstraction, just as he

¹² Dont l'équivalent serait « mettre un terme à mes souffrances ».

was getting set to let fly at a quail”¹³. La différence tient par exemple à « parties » qui est plus plaisant et moins froidement descriptif que « genitals » ne me paraît l’être en anglais¹⁴, « engin » est plus explicite, quoique moins imagé, que “double-barrel” ; mais surtout, « péter » et « fesses » apportent un surcroît de vulgarité par rapport à “went off” et “legs” en suggérant que l’accident se passe comme un pet (idée que renforce « un moment de relâchement », substantif qui s’applique là beaucoup mieux que ne le ferait “moment of abstraction”).

Cet attrait de Beckett pour le familier et la vulgarité en français est au reste une tendance de traduction identifiée par John Fletcher¹⁵, qui ajoute qu’elle est réfrénée au fur et à mesure de la carrière de Beckett. Le Beckett Gaulois et paillard ferait-il pâlir son double anglophone plus pudibond ?

L’anglais du gag : la vieille tante

Loin s’en faut. Nous avons peut-être là à faire à deux manières de fabriquer du comique théâtral. En examinant de ce point de vue la version anglaise des *Fragments*, il est intéressant de se pencher sur les ajouts et suppressions. Que constate-t-on ? Les suppressions lors du passage à l’anglais sont essentiellement du ressort de cette bizarrerie du français beckettien. Par exemple, dans *Fragment II*, la réplique : « Tu veux que je me jette par la fenêtre, comme une fortune ? » devient “Do you want me to jump too?”. Quel que soit le sens qu’on veut prêter à la comparaison « comme une fortune » en français, force est de constater que ce sens n’est pas immédiatement compréhensible et relève à ce titre de la bizarrerie déjà évoquée. Le passage à l’anglais l’escamote, ne laissant à sa

¹³ mot à mot : « On dit qu’il a perdu ses organes génitaux dans un accident de chasse. Son propre deux coups lui a filé entre les jambes dans un moment de distraction, juste au moment où il se préparait à tirer une caille. »

¹⁴ Je n’aime pas beaucoup ce genre de remarque, et ne me la permettrais pas si l’ensemble de la phrase n’allait dans cette direction.

¹⁵ *Art. cit.*

place que l’adverbe “too”, « aussi ». Une autre suppression doit nous permettre de distinguer le sens dans lequel Beckett traduit sa propre pièce. L’action de *Fragment II*, suspendue à la décision finale que prendront A et B sur le compte de C, est interrompue par le *gag* de la lampe : la lampe de B s’éteint chaque fois que celui-ci prononce la phrase qui va sans doute leur permettre de résoudre le cas de C. Pitrerie amusante, plus drôle encore à la scène, mais qui requiert, Beckett ne l’ignorait pas, un sens aigu du rythme. C’est peut-être la raison pour laquelle le passage à l’anglais supprime deux répliques, au cœur du *gag* de la lampe¹⁶. Elles marquaient probablement une pause trop longue dans l’alternance lampe allumée / lampe éteinte qui scande le passage. C’est donc la seconde fois que nous formulons l’hypothèse d’un changement pour cause de comique.

Et en effet, à l’inverse, l’anglais témoigne de son côté, d’ajouts qui ne sont pas sans conséquence. Le plus spectaculaire est sans aucun doute le *gag* de la vieille tante. Parmi les éléments qui sont de nature à changer le cours de l’instruction, B cite, dans le texte français : « Oh... des petits trucs... vieille tante à espérances... partie d’échecs inachevée avec correspondant à Melbourne... ». Par « vieille tante à espérances », il faut entendre une vieille tante sans héritiers directs dont il serait permis à C d’espérer qu’il soit son légataire. Lorsque Beckett traduit la pièce en anglais, cela donne :

B : Oh... bits and scraps... good graces of an heirless aunt... unfinished –

A : Hairless aunt ?

B : ... heirless aunt... unfinished game of chess with a correspondent in Tasmania.

Le comique naît ici du quiproquo linguistique : à la place de “heirless aunt” (une tante sans héritiers), A comprend “hairless aunt” (une tante sans cheveux). Or l’ajout de ce *gag* en dit long. En effet, en anglais, seuls trois mots font exception à la règle du *h* aspiré :

¹⁶ « B - Tu es bon ! Et mes papiers ? / A – Enfin, vas-y doucement », p. 48.

honour, hour, heir. Le fait que *heir* et *hair* puissent être confondus indique que le personnage de B prononce l'anglais avec un accent. L'accent cockney, entre autres curiosités, n'aspire jamais le *h*. Nous avons à faire ici à un comique tout à fait anglais, qui fait fond sur les accents comme source inépuisable de comique. Bien au-delà de *Pygmalion* de George Bernard Shaw, les Monty Python en ont donné une désopilante illustration. Ce *gag* peut donc être interprété comme un indice de mise en scène pour le personnage de B. Le duo comique s'enrichit donc d'une différenciation linguistique : exactement le procédé que nous avons vu à l'œuvre dans la version française de *Fragment I*. Au reste, une mystérieuse didascalie vient ouvrir une brèche à la fin de la version anglaise de *Fragment I*. B décrit A tel qu'il pourrait être dans quelques années : "There croaking to the winter wind [*rime with unkind*], having lost his little mouth-organ". La didascalie "[*rime with unkind*]", qui indique une prononciation [waɪnd] au lieu de la prononciation [wɪnd], peut laisser penser que l'accent de B est cockney. À titre personnel, je trouve qu'il est tout à fait de Beckett de ne laisser là qu'une seule et unique marque de quelque chose qui aurait des répercussions générales sur le jeu de l'acteur.

Ce comique anglais, très linguistique, se retrouve sous d'autres formes lorsqu'on compare les deux versions du texte. Penchons-nous par exemple sur l'une des listes de B au début de *Fragment II* : « art et nature, for intérieur ». En anglais apparaît une paronomase entre "art and nature" et "heart and conscience", qui est d'autant plus marquée si l'on songe que la diction de B élide le *h* aspiré. Ce plaisir de la paronomase et de la rime se retrouve plus facilement dans le texte anglais : "An elephant's for the eating cares, a sparrow's for the Lydian airs" propose deux vers, là où le français ne laisse que « D'éléphant pour les coups durs, de moineau pour le chant du monde ». L'anglais beckettien se plie plus facilement à la répétition comme à un jeu de rime, là où son français paraît au contraire la fuir. Cependant, gardons-nous de schématiser et de conclure que le français n'a que faire des jeux phoniques. En témoigne cette transposition rythmique dans la traduction : dans

Fragment I “The same old moans and groans from the cradle to the grave” trouve son équivalent français avec « Toujours les mêmes gémissements, du berceau jusqu’au tombeau ». L’assonance en [ə□] enrichie laisse place en français à [õ], avec le même nombre de syllabes pour « berceau » et « tombeau ». Rolf Michaelis¹⁷ se montrait du reste extrêmement sensible aux effets de rimes dans le texte français (qui semble être le seul auquel le critique allemand ait eu accès), où il percevait une manière d’unir les deux personnages de *Fragment I*¹⁸.

Faisons le point. Il est évident qu’à vouloir assigner à chacune des deux versions du texte une caractéristique qui lui soit propre, on ne saurait rien affirmer qui ne soit contredit par le texte lui-même. Néanmoins, on peut considérer que le Beckett français se construit une langue non naturelle, mélange de mots abstraits ou rares et d’expressions familières, tandis que le Beckett anglais, qui s’exprime dans une langue plus courante, se montre aussi plus joueur sur les accents et sur la prosodie. Je reprendrai volontiers les propos de John Fletcher, selon qui « l’humour verbal, où le sel réside dans les mots et dans la façon dont ils sont employés, est un genre comique qui n’est guère transposable d’une langue à l’autre »¹⁹, et de ce point de vue-là, l’autotraduction par Beckett de ses *Fragments de théâtre* montre de la part du dramaturge une très vive attention au comique.

En somme, l’autotraduction se pose et résout des problèmes classiques de traduction (références culturelles) et pousse

¹⁷ « Probleme der Übersetzung », *Art. cit.*

¹⁸ « Der Beckett des französischen Originals hat die Neigung, das scheinbar vage Geplapper der beiden Krüppel, die eine Art Lebensgemeinschaft eingehen wollen (« bis daß der Tod uns scheidet ») durch Reim-Bindungen und Assonanzen zu gliedern. » Soit : « Le Beckett de la version originale française a tendance à unir par des liens de rimes et d’assonances le babillage apparemment vide des deux estropiés, qui veulent jeter les bases d’une sorte de communauté de vie (“jusqu’à ce que la mort nous sépare”) ». Rolf Michaelis, *ibid.* (C’est nous qui traduisons.)

¹⁹ *Art. cit.*

l'adaptation comique plus loin que ne pourrait probablement le faire un traducteur. Pour traduire Beckett dans une autre langue, cette autotraduction est à la fois une aide et un obstacle. Une aide, en tant qu'elle donne son accord tacite aux adaptations culturelles, en tant qu'elle aide à lever certaines ambiguïtés ; mais un obstacle lorsqu'elle crée deux voies possibles de la traduction, sachant qu'un traducteur ne pourrait se permettre de pareilles audaces sur un texte. D'un point de vue théâtral, enfin, tout se passe comme si les deux versions permettaient de prendre conscience de la souplesse du texte dramatique. La mise en scène de Robin Holmes s'est montrée particulièrement sensible à la rapidité et au comique du texte anglais, cependant que notre travail dramaturgique a insisté sur la bizarrerie du français, que la traduction en croate n'a pas cherché à gommer. La traduction n'a pas pour but d'aplanir les difficultés du texte, et il appartient aux comédiens, en dernier ressort, de mâcher le texte pour le faire entrer dans la langue.

Bibliographie :

- Beckett, Samuel (1978): *Pas*, suivi de *Fragment de théâtre I* *Fragment de théâtre II – Pochade radiophonique – Esquisse radiophonique*, Paris, Éditions de Minuit.
- Beckett, Samuel (2006): *The Complete Dramatic Works*, Londres, Faber and Faber.
- Bishop, Tom, et Federman, Raymond (dir.) (1976): *Beckett*, Revue l'Herne N° 31, Paris, l'Herne.
- Knowlson, James (1996): *Damned to Fame: The Life of Samuel Beckett*, New York, Grove Press. *Theater heute* (1979): Berlin, Friedrich Berlin Verlag.

MAL VU MAL DIT / ILL SEEN ILL SAID : MAL TRADUIT / ILL TRANSLATED ?

Helen ASTBURY

Université Charles-de-Gaulle, Lille III, France

Abstract : This articles studies the French version of *Mal vu mal dit* and the English self-translation, *Ill Seen Ill Said*, in order to ascertain to what extent some aspects of the text written in French, a foreign language for Beckett, are maintained when the text is re-written in the author's mother tongue. Which of these will be as "ill said" in both languages? What strategies does the self-translator adopt in order to keep the "ill said" of the title? Is it a question of "ill" translating the text?

Dès la fin des années 1940, dans l'un de ses premiers écrits longs en français, Samuel Beckett fait dire à son narrateur francophone au patronyme irlandais, Malone, qu'il s'exprimerait différemment s'il ignorait encore mieux le « génie de votre langue » (46), du français. Quelques années plus tard, alors que, pour la première fois, il traduit seul du français à l'anglais,¹ Beckett supprime tout simplement la référence à l'ignorance du génie de la langue. Cette suppression, qui pourrait être l'œuvre d'un traducteur « kleptomane », ne choque pas de la part d'un autotraducteur, et semble de surcroît légitime de la part d'un autotraducteur qui traduit d'une langue étrangère vers sa langue maternelle. Dès lors, l'on peut s'interroger sur la décision de l'auteur d'écrire la majeure partie de son œuvre en français, c'est-à-dire dans une langue étrangère qu'il

¹ Beckett avait déjà traduit le premier roman de la trilogie dont *Malone meurt* est le deuxième tome, en anglais, mais en collaboration avec le poète sud-africain, Patrick Bowles.

dit ici ne pas maîtriser, et poser la question de la « qualité » de ses autotraductions. De quelle langue s'agit-il lorsque Beckett évoque son ignorance du génie de la langue dans *Malone meurt* ? S'agit-il uniquement de la langue française (auquel cas l'on peut imaginer une différence non négligeable entre la version française de ses textes, et leur traduction en anglais), ou vise-t-il une ignorance plus universelle de la langue ? Interrogé au sujet de la différence entre son œuvre de celle de Joyce, Beckett répondit que Joyce écrivait dans l'omniscience et l'omnipotence, et que lui, au contraire, travaillait dans l'impossibilité de savoir, l'impossibilité de pouvoir. Le choix d'une langue étrangère, qu'on ne maîtrise jamais à la même enseigne que sa langue maternelle, s'imposait donc pour Beckett, mais dut paradoxalement lui sembler une solution de facilité. D'où peut-être sa décision, une fois sa première trilogie romanesque rédigée en langue française, de la traduire en anglais, en tentant, comme il avait rêvé de le faire dans la célèbre lettre allemande², de mettre à mal sa langue maternelle. D'où également notre présente étude du court texte *Mal vu mal dit* (1981), et de sa traduction anglaise, parue la même année, dans le but de déterminer à quel point l'autotraduction en anglais peut « mal traduire », là où la version originale, en français, avait déjà « mal dit ».

Si le titre de ce texte résume bien tout le programme de l'écriture beckettienne, ce n'est ni la première, ni la dernière fois que son œuvre souligne l'inadéquation entre le langage en tant qu'outil et ce que celui-ci tente d'exprimer. Déjà *L'Innommable*, le troisième roman de la première trilogie, faisait état des défaillances de la langue pour « dire » le narrateur : « ce sont des mots, il n'y a que ça, [...] ils vont s'arrêter, je connais ça, je les sens qui me lâchent, ce sera le silence, [...] il faut dire des mots, tant qu'il y en a, il faut les dire, jusqu'à ce qu'ils me trouvent, jusqu'à ce qu'ils me disent » (212-3). Dans *Mal vu mal dit*, ce n'est plus simplement le mal de dire

² « J'ai seulement de temps en temps, comme maintenant, la consolation de mettre à mal, involontairement, une langue étrangère, comme j'aimerais mettre à mal, sciemment et délibérément, la mienne – et comme je le ferai ». B. Clément, *L'Oeuvre sans qualités*, Paris, Seuil, 1994, p. 239.

qui est au cœur du texte mais bien l'articulation entre le (mal) vu et le (mal) dit. Le texte pose à plusieurs reprises les questions « Comment dire ? » et « Comment mal dire ? », soulignant la difficulté langagière, mais ici, et à la différence de certains textes antérieurs, cette difficulté est plus mise en œuvre que mise en évidence. Beckett atteint ici l'équivalence entre forme et fond qu'il admirait tant chez Joyce, dont il avait dit, dès 1928, dans un article consacré à *Finnegans Wake*, que « form is content, content is form ». ³

En effet, ce texte *malmène* la langue française comme rarement ailleurs chez Beckett. Auteur et autotraducteur depuis trente ans au moment de la rédaction (et de la traduction) de *Mal vu mal dit*, Beckett n'a plus, en 1981, ni besoin ni envie d'attirer l'attention du lecteur sur les bizarreries de sa langue d'adoption comme il avait pu le faire dans la traduction française de *Murphy* : « Le lit, la cuisinière et l'unique armoire, tous, quoiqu'il n'y eût que le lit qui fût masculin, étaient très grands » (51). Mais la surprise provoquée par ces bizarreries ne disparaît jamais. Le regard porté sur la langue étrangère reste toujours légèrement décalé, notamment en ce qui concerne les clichés et les expressions figées.

La critique désapprouve l'utilisation abusive de lieux communs dans les textes littéraires, mais chez Beckett, ce « mal dit » de la langue, le cliché, a un statut privilégié. ⁴ De plus, Beckett ne se contente pas de multiplier les lieux communs dans ses textes. Nancy Huston décrit très judicieusement Beckett comme « explorateur intrépide et désopilant des lieux communs. Car dans une langue étrangère aucun lieu n'est jamais commun : tous sont exotiques » ⁵.

³ « La forme est le fond, le fond est la forme » (nous traduisons). Samuel Beckett, « Dante... Bruno. Vico... Joyce », *Disjecta : Miscellaneous Writings and a Dramatic Fragment*, ed. Ruby Cohn, New York, Grove, 1984, p. 27.

⁴ A ce propos, voir Christopher Ricks, *Beckett's Dying Words*, Oxford, OUP, 1993, p. 62-78.

⁵ N. Huston, « Le masque et la plume » (p. 15-27) in *Cahiers Charles V*, n^o. 27, décembre 1999, 23. Nancy Huston est d'autant mieux qualifiée pour en

Dans *Mal vu mal dit*, Beckett fait plus qu'explorer les clichés. Ici, les clichés sont défigurés et détournés (mal dits) pour jeter le discrédit sur la langue, et dire (tant bien que mal) qu'elle ne saura jamais mieux dire que mal.

Dans *Mal vu mal dit*, ce sont deux catégories de cliché qui sont privilégiées pour ce (mauvais) traitement : ceux qui, justement, concernent la langue ; et ceux qui pourraient être accusés de trop bien dire, avant d'être déformés par Beckett. Les clichés qui relèvent du langage sont les suivants : « le fin mot de l'histoire », « ne pas dire un traître mot », « soit dit en passant ». La déformation qu'ils subissent est-elle liée à ce que Beckett considère être l'étrangeté de la langue française, ou sont-ils aussi mal traduits en anglais ?

Le mot « fin » est l'un de ces mots auxquels on ne s'attend pas de la part d'un personnage beckettien, à l'instar de Clov dont, dans *Fin de partie*, la première réplique est la suivante : « Fini, c'est fini, ça va finir, ça va peut-être finir » (15). Tout personnage beckettien craint de ne jamais connaître le fin mot de l'histoire, le mot qui mettrait fin aux mots. Cette crainte est particulièrement bien rendue dans cet extrait de *Mal vu mal dit*, au détour d'un cliché détourné : « Elle qui sait qui craque. Et dans ses profondeurs qui sait le fin mot enfin. Le mot fin » (43). L'incertitude est renforcée par « qui sait » répété deux fois en deux phrases, ainsi que par la conjonction qui ouvre la phrase suivante : « *Mais* cette nuit la chaise » (43, nous soulignons). L'expression dit tout le mal que le narrateur pense du langage. Mais elle le dit mal aussi. Ce jeu de mal-dire sera inévitablement perdu dans la traduction anglaise. En effet, aucune expression anglaise ne permet un jeu de mots équivalent. Beckett choisit donc une image plus concrète, et mieux dite : « And in its depths who knows the key. The key to close » (34-5).

Toujours d'après le narrateur de *Mal vu mal dit*, la langue ne fait que le trahir, et ne dit pas un traître mot de la possibilité de mettre fin à son supplice dans la langue : « La tête trahit les traîtres

parler, étant romancière canadienne anglophone, ayant fait, elle aussi, l'expérience de « perdre le nord » en devenant écrivain de langue française.

yeux et le traître mot leurs trahisons » (61). Le narrateur se dit trahi par la langue ; le traducteur saura-t-il aussi mal dire cette trahison ? Selon l'adage de *traduttore, tradittore*, le destin du traducteur est de trahir l'auteur. L'autotraducteur n'est lui non plus à l'abri, car la langue anglaise permet de dire la trahison, mais non pas de mal la dire, en défigurant l'expression : « The mind betrays the treacherous eyes and the treacherous word their treacheries » (48).

Le narrateur beckettien se résout à ne pas être déçu par les trahisons de la langue : il est méfiant devant chaque manifestation langagière, aussi minime soit-elle. La remarque la plus anodine ne peut même plus être « soit dit en passant » sans être questionnée : « Mais méfiance. Quelle essence au fait soit enquis en passant. Va tant qu'à faire pour l'ébène » (51). Ce que dit la langue est discutable (soit enquis en passant), à prendre avec méfiance (Mais méfiance), et imprécis (tant qu'à faire).

Ces trois lieux communs détournés permettent à Beckett de « mal dire » en français, car ils disent mal des expressions liées, justement, au dire. Mais ce jeu que joue Beckett avec les lieux communs de la langue française ne s'arrête pas là. D'autres expressions qui concernent plus le « mal » que le « dire », sont également mises à contribution par Beckett pour atteindre le « mal dit » du titre. Il est rare, chez Beckett, de rencontrer les mots « bonheur » ou « joie » sans qu'ils soient teintés d'ironie, comme, par exemple, dans *Oh les beaux jours*, (*Happy Days*, en anglais). Dans *Mal vu mal dit*, Beckett s'amuse à détourner des expressions « heureuses », pour leur faire dire du mal. Cette tendance se révèle également dans les hésitations du narrateur, qui, à plusieurs reprises, se corrige pour remplacer un mot à la connotation positive par un mot plus neutre. Ainsi, s'il commence à dire que la femme décrite dans le texte aime errer, il ne tarde pas à se reprendre : « Elle qui aime – elle qui ne sait plus qu'errer » (9). De la même façon, aussitôt ébauchée, la suggestion que l'œil serait rassasié, et n'aurait plus besoin de chercher à voir, est retirée : « Puis assouvi – puis assoupi sous sa paupière » (27), comme si le mot positif n'avait été prononcé que par le glissement d'une consonne. Ici, l'autotraduction en anglais

ne maintient pas l'ambiguïté : « Then gluttoned – then torpid under its lid » (23).

L'autotraducteur n'est pas toujours aussi dépourvu de moyens lorsqu'il s'agit de traduire en anglais tout en détournant les expressions heureuses du texte français. Beckett semble avoir été résolu à éliminer toute suggestion positive de son texte, car ce sont des expressions qui n'ont à voir avec le bonheur que par un jeu de langage comme « à cœur joie » et « au petit bonheur la chance » qui se retrouvent ici détournées. En français, « au petit bonheur » devient « Quelques gouttes au petit malheur et c'est la strangurie » (66). Pour une fois, le dictionnaire bilingue, qui propose comme traduction de « au petit bonheur » « haphazardly » offre une porte de sortie à Beckett, qui crée le mot-valise « mishaphazardly » à partir de « haphazardly » et « mishap » (malchance). La traduction anglaise est donc la suivante : « A few drops mishapazard. Then strangury » (52).

La déformation de l'expression « à cœur joie » ne connaît pas le même sort, en grande partie parce qu'elle est utilisée dans une phrase avec un jeu de mots fondamental pour le texte français. *Mal vu mal dit* s'acharne à voir et à dire une femme, parfois décrite comme « la folle du logis », la femme démente qui habite la demeure décrite ou l'imagination de l'écrivain, d'après d'expression de Malebranche, devenue expression consacrée ? Aucune traduction en anglais ne permet de maintenir cette ambiguïté, et Beckett se voit obligé de trancher. Ainsi, « La folle du logis s'en donne à cœur chagrin » (21) devient « Imagination at wit's end spreads its sad wings » (17). La traduction est ingénieuse, mais le jeu de mal dire l'expression, transformant de la sorte la joie en chagrin, est perdu.

Ainsi le jeu de mal dire peut donc transformer la joie en chagrin et le bien en mal. Mais Beckett ne s'arrête pas là : le texte français s'amuse également à transformer des expressions afin que tout aille aussi de mal en pis. De nouveau, les hésitations du narrateur confirment cette tendance, et transforment le doute en désespoir : « En ce cas c'est à douter certaines – à désespérer certaines nuits qu'elle parvienne jamais jusqu'au dernier » (58). De

la même façon, si, pour le jardinier, les mauvaises herbes sont toujours une mauvaise nouvelle, Beckett imagine bien pire : « L'herbe la plus mauvaise s'y fait toujours plus rare » (9). La traduction anglaise pour « mauvaise herbe », « weed » n'offre pas les mêmes possibilités. Comme conscient de cette « perte », Beckett cherche tout de même à en faire un peu plus qu'une simple traduction littérale, et fait appel à la mémoire collective en évoquant un vers de Shakespeare: dans *Ill Seen Ill Said*, « Even scanter than the rankest weed » (8), n'est pas sans rappeler la réplique de Gardiner dans *Henry VIII* : « He's a rank weed, Sir Thomas, / And we must root him out » (V, i, 61-2).

D'après les exemples ci-dessus commentés, il apparaît donc que l'autotraduction ait avant tout desservi le projet beckettien de « mal dire » dans ses deux langues de création. Néanmoins, deux derniers éléments (un dernier exemple et un principe au cœur même de l'autotraduction) semblent suggérer que la version anglaise ait atteint aussi son objectif.

Notre analyse de la version française a mis à jour un texte d'une noirceur extrême, d'autant plus extrême qu'elle est relayée par la forme autant que par le fond. Dans un tel contexte, la conclusion de la version française, « Connaître le bonheur » (76), peut paraître pour le moins surprenante. Ne présentant pas de jeu de mots intraduisible, la traduction ne pose pas de difficulté particulière. Elle devient même l'occasion de jouer avec les sonorités de la langue anglaise, pour que - et une fois n'est pas coutume - l'anglais devienne cette fois le relais d'une noirceur absente du texte d'origine. En effet, derrière la traduction qui s'impose pour « connaître le bonheur », et qui est effectivement retenue par Beckett, on ne peut s'empêcher d'entendre l'expression homophonique de « Know happiness » (59), « no happiness ».

Si la version anglaise s'achève donc sur une réussite, on constate tout de même que l'autotraducteur de *Mal vu mal dit* rencontre les mêmes difficultés que tout autre traducteur. Il n'en demeure pas moins que *Ill Seen Ill Said* réussit là où la traduction d'un autre aurait échoué. Alors que Beckett était parvenu à tordre le

cou à la langue française pour mal dire le mal de dire, lorsqu'il n'arrive pas à en faire de même à la langue anglaise, son pari est, finalement, doublement réussi : ce qui était mal vu se trouve, dans un premier temps, mal dit, pour, enfin, devenir mal traduit.

Bibliographie

Beckett, Samuel (1984): « Dante... Bruno. Vico... Joyce », *Disjecta : Miscellaneous Writings and a Dramatic Fragment*, éd. Ruby Cohn, New York, Grove.

Beckett, Samuel (1951): *Malone meurt*, Paris, Editions de Minuit.

Beckett, Samuel (1981): *Mal vu mal dit*, Paris, Editions de Minuit.

Beckett, Samuel (1981): *Ill Seen Ill Said*, Londres, John Calder.

Clément, Bruno (1994): *L'Oeuvre sans qualités*, Paris, Seuil.

Huston, Nancy (1999): « Le masque et la plume », *Cahiers Charles V*, no. 27, 15-27.

Ricks, Christopher (1993): *Beckett's Dying Words*, Oxford, OUP.

**LES ENJEUX DE L'AUTOTRADUCTION
POUR LA PIÈCE
EN ATTENDANT GODOT/WAITING FOR GODOT
DE SAMUEL BECKETT**

Elena CIOCOIU
Bucarest, Roumanie

Abstract : In this article I compare the French text and the English text published in the bilingual edition of *En attendant Godot/Waiting for Godot* by Samuel Beckett, trying to offer several examples of radical modifications made by the author, in order to demonstrate that through the self-translation process, Beckett expresses his **authority** and his freedom and that in his case, self-translation does not imply a transposition of the text into another language, but a re-writing process.

*Comme je suis las de la traduction! C'est toujours une bataille perdue d'avance. J'aimerais avoir le courage de m'en laver les mains.*¹ écrivait Samuel Beckett dans une lettre adressée au poète Thomas Megreevy, en juillet 1957. Ce manque d'enthousiasme pour la traduction², surtout pour l'autotraduction, est exprimé par un écrivain qui a traduit lui-même presque tous ses textes: je mentionne ici les textes écrits en français et traduits en anglais – *Malone Meurt*

¹ *Sick and tired I am of translation and what a losing battle it is always. Wish I had the courage to wash my hands of it all.* Beckett cité dans Brian T. Fitch, *Beckett and Babel: An Investigation into the Status of the Bilingual Work*, Toronto, University of Toronto Press, 1988, p. 9.

² Beckett a traduit des textes de James Joyce (*Anna Livia Plurabelle*, 1931), Octavio Paz (*Anthology of Mexican Poems*, 1958), Robert Pinget (*The Old Tune*, 1963), André Breton (dans *What Is Surrealism?: Selected Essays*).

(1951)/*Malone Dies* (1956), *L'Innommable* (1953)/ *The Unnamable* (1958), *Comment c'est* (1961)/ *How It is* (1964), *Mercier et Camier* (1970)/ *Mercier and Camier* (1974), *Molloy* (1951), *Fin de partie/ Endgame* (1958), *Acte sans paroles* (1957)/ *Act without Words* (1958) et deux textes écrits en anglais et traduits en français – *Murphy* (1938)/ *Murphy* (1947) et *Happy Days* (1961)/ *Oh les beaux jours* (1963). Le cas de la pièce *En attendant Godot*, écrite en 1948, est particulier, parce que Beckett a modifié la traduction en anglais plusieurs fois: il a d'abord traduit le texte en 1953, pour Grove Press, et, comme il a considéré que cette traduction hâtive n'était pas satisfaisante³, il l'a révisée, en introduisant une série de modifications, surtout dans la tirade de Lucky⁴. Grove Press a publié la pièce en avril 1954, mais Beckett a continué la révision de la traduction pour trois mises en scène distinctes: une mise en scène qui a eu lieu à Arts Theatre Club, en août 1955, une autre à Dublin, à Pike Theatre, en octobre 1955, et une troisième à Coconut Grove Playhouse, en Floride, en janvier 1956⁵. D'une part, l'existence de ces multiples variantes de la pièce indique que pour Beckett l'autotraduction est un processus qui vise la réalisation d'un texte toujours perfectible, d'autre part, elle me semble inciter à une analyse

³ En septembre 1953, Beckett écrivait: *It was done in great haste to facilitate the negotiations of [producer] Mr. Oram and I do not myself regard it as very satisfactory.*, cité par S. E. Gontarski dans *The Plurality of Godot: An Introduction*, l'introduction à l'édition bilingue Samuel Beckett, *En attendant Godot/ Waiting for Godot, tragicomedy in 2 acts, a bilingual edition, translated from the original French text by the author*, New York, Grove Press, 1954 (première édition en anglais), 1982, p. vi.

⁴ Comme il le précise dans une lettre envoyée le 14 décembre 1953 à son éditeur, Barney Rosset: *Could you possibly postpone setting the galleys until 1st week in January, by which time you will have received the definitive text. I have made a fair number of changes, particularly in Lucky's tirade*, cité par S.E. Gontarski dans la même introduction, *loc.cit.*

⁵ S. E. Gontarski, *loc.cit.*

comparée entre le texte français et le texte anglais publiés dans une édition bilingue, révisée par l'auteur en 1982, chez Grove Press⁶.

Cette confrontation entre le texte français et le texte anglais m'intéresse ici dans la mesure où elle permet une réflexion théorique sur l'autotraduction. Je n'aborderai pas dans cet article la question du bilinguisme⁷ de l'écrivain irlandais, qui serait très utile pour l'étude de l'autotraduction chez Beckett. Je limiterai mon analyse comparative au texte de la pièce *En attendant Godot*, en proposant au lecteur un point de départ pour d'autres investigations qui pourraient s'appuyer sur beaucoup de textes autotraduits par Beckett.

En comparant le texte français, « l'original », avec le texte anglais, le résultat de ce long travail d'autotraduction, on remarque que la fidélité, comme point de référence en fonction duquel est valorisée positivement ou négativement une traduction, est un critère mis en cause, puisque Beckett utilise souvent le privilège de son double caractère scriptural, d'auteur et de traducteur, en modifiant beaucoup de phrases, en ajoutant, en supprimant ou en permutant des expressions; la tentation de la réécriture devient une pratique de la réécriture: beaucoup de didascalies du texte français, qui indiquent, en général, des mouvements, n'apparaissent plus dans le texte anglais: [*Il s'immobilise*] (p. 8), [*Il réfléchit*], [*Il tend la main à Estragon*] (p. 9), [*Il cherche l'expression juste*] (p. 44), [*Il recule, hésite, se retourne, il sort en courant*] (p. 176); dans le texte anglais, Beckett ajoute des didascalies qui expriment des attitudes: [*violently*] (p. 57), [*with extraordinary vehemence*] (p. 105), [*calmer*] (p. 105), [*exasperated*] (p. 235), [*stupefied*] (p. 237), [*despairing*] (p. 239), [*grudgingly*] (p. 245). L'ajout de ces didascalies a comme conséquence la création de deux types de «dynamisme» apparent (un certain dynamisme physique, dans le

⁶ L'édition de référence pour cet article sera l'édition bilingue déjà mentionnée. Pour ne pas alourdir les notes, je vais indiquer le numéro des pages entre parenthèses dans le texte.

⁷ Une étude détaillée du bilinguisme de Samuel Beckett est réalisée par Brian T. Fitch dans *Beckett and Babel: An Investigation into the Status of the Bilingual Work*, Toronto, University of Toronto Press, 1988.

texte français, et un dynamisme psychologique, dans le texte anglais) qui démontrent que le processus d'autotraduction ne vise pas, dans ce cas, la création d'un rapport d'identité ou de correspondance entre le texte français et le texte anglais, qui commencent à fonctionner comme deux vases communicants dans une édition bilingue.

Une autre didascalie, très fréquente dans le texte français, qui est, en général, supprimée dans le texte anglais, [*silence*] (p. 9, 36, 76, 90), et la phrase *Je ne t'écoute pas* (p. 22), qui n'apparaît pas dans la traduction, renforcent l'angoisse provoquée par le manque de communication entre les personnages, mettant l'accent sur la distance qui les sépare tout au long de la pièce.

Beckett introduit dans le texte anglais quelques injures qui sont absentes dans le texte français. L'injure *To hell with him!* (p. 146) prononcée par Estragon, ne correspond pas à *Moi, j'en ai marre.* (p. 146) du texte français. Dans certains cas, l'injure utilisée dans le texte français est plus forte dans le texte anglais : par exemple, la phrase *Les gens sont des cons*, prononcée par Estragon, (p. 26) acquiert une connotation darwinienne dans *People are bloody ignorant apes.* (p. 27) et l'exclamation *Mais non, voyons!* (p. 24), qui exprime plutôt l'indignation de Vladimir dans le texte français, se transforme (parce qu'on ne peut pas parler de traduction ici) en *Imbecile!* (p. 25), une injure assez violente ; les phrases *Voyons, pas de cérémonie!* (p. 266) et *Ne sois pas têtu, voyons.* (p. 266) deviennent un échange d'injures entre Vladimir et Estragon dans le texte anglais :

VLADIMIR : Ceremonious ape!

ESTRAGON : Punctilious pig! (p. 267)

Dans le texte français, l'échange d'injures entre Vladimir et Estragon n'est pas actualisé, il figure seulement comme une didascalie :

ESTRAGON : C'est ça, enguelons-nous. [Echange d'injures. Silence] (p. 268),

tandis que, dans le texte anglais, cet échange est une source d'humour, à cause du caractère insolite des insultes :

VLADIMIR : Moron !

ESTRAGON : Vermin !

VLADIMIR : Abortion !

ESTRAGON : Morpion !

VLADIMIR : Sewer-rat !

ESTRAGON : Curate !

VLADIMIR : Cretin !

ESTRAGON [with finality] Crritic ! (p. 269)

Par l'autotraduction, Beckett affirme son pouvoir de décision en tant qu'auteur, c'est-à-dire son « autorité », et sa liberté en tant que traducteur de son texte : *le bruit de fouet* (p. 156) mentionné dans une didascalie dans le texte français n'est pas évoqué dans le texte anglais, la montre que Pozzo consulte, selon le texte anglais (*he consults his watch*) (p. 105) est un objet qui manque dans le texte français (*il calcule mentalement*) (p. 104), le texte anglais introduit une référence à l'automne, *Touch of autumn in the air this evening.* (p. 75) qui modifie la phrase *Le fond de l'air est frais.* (p. 74), en suggérant la finitude. Lorsque Pozzo veut savoir l'âge de Vladimir, dans le texte français, Estragon lui dit : *Demandez-lui.* (p. 86), mais, dans le texte anglais, il lui donne une réponse : *Eleven.* (p. 87). D'autres expressions de la liberté assumée par Beckett en tant que traducteur de son texte sont la substitution d'une série de noms propres (le nom *Durance* (p. 182) devient *Rhône* (p. 183) dans le texte anglais, la région *Vaucluse* (p. 208) devient *Mâcon country* (p. 209) en anglais, et le département *l'Ariège* (p. 294) *the Pyrénées* (p. 294), tous les noms français, réels ou imaginaires, de la tirade de Lucky sont remplacés par des noms anglais – par exemple, *Seine Seine-et-Oise Seine-et-Marne, Marne-et-Oise*(p. 142) sont transposés comme *Feckham Peckham Fulham Clapham* (p. 143) en

anglais), la modification radicale d'un fragment du discours de Vladimir :

VLADIMIR : Pourtant nous avons été ensemble dans le Vaucluse, j'en mettrais ma main au feu. Nous avons fait les vendanges, tiens, chez un nommé Bonnelly, à Roussillon. (p. 208)

VLADIMIR : But we were there together, I could swear to it ! Picking grapes for a man called... [he snaps his fingers] ... can't think of the name of the man, at a place called...[snaps his fingers]...can't think of the name of the place, do you not remember ? (p. 209)

La certitude se transforme dans le texte anglais en incertitude totale, comme l'indiquent l'absence des noms et les gestes de Vladimir, et la question *do you not remember ?* souligne l'angoisse provoquée par l'oubli et par l'absence de repères temporels pour Vladimir et Estragon, en posant, en même temps, le problème de la mémoire, qui joue un rôle si important dans beaucoup de textes de Beckett.

Tous ces exemples d'ajouts, de suppressions, de transformations démontrent que pour Beckett, l'autotraduction de la pièce *En attendant Godot* n'est pas un processus de transposition du texte français en anglais, mais un processus de réécriture, qui met en cause la fidélité comme critère d'évaluation de la traduction. D'ailleurs, puisque le rapport de correspondance qui définit une traduction valorisée positivement, a été remplacé par un rapport de complémentarité (que j'ai essayé de mettre en évidence ici en montrant les conséquences de quelques modifications opérées par Beckett), on ne peut plus parler de perte ou de gain par la traduction, parce que le texte français ne fonctionne plus comme « l'original », mais comme un point de départ, un pré-texte pour le texte anglais. On pourrait affirmer, donc, que le dédoublement scriptural de Beckett, auteur et traducteur en même temps, est seulement apparent, parce que Beckett ne résiste pas à la tentation de la réécriture et il

utilise pleinement l'autorité et la liberté impliquées par cette condition de Janus.

LANGAGES D'ÉTRANGER CHEZ PANAIT ISTRATI

Hélène LENZ

Département d'Études Roumaines,
Université Strasbourg II, France

Abstract : Istrati's xenophilic work stages the mistakes of foreigners speaking bad Romanian. The language of the mistakes is the autotranslating writer's French.

This paradox makes the reader envisage the utopic character of the linguistic search which is intimately linked to the author's dream of changing the world, at least within and through his writing.

Dans son œuvre romanesque, P. Istrati met en scène une production langagière intéressante. Relevant de la disglOSSIE définie par les sciences du langage et du pastiche selon Genette¹, elle reproduit les traits d'une expression d'étranger ignorant le code de la langue dont il use. Deux idiomes au moins sont impliqués dans l'hybridation ainsi produite. Des traits du « substrat » du langage étranger originel se maintiennent dans l'énoncé-cible. L'effet produit, comique, pénible, voire pathétique est celui d'une autotraduction impossible. La langue d'arrivée est en effet trop mal maîtrisée pour que l'énoncé ne semble pas l'épiphénomène d'un processus intellectuel sous-tendu par le malaise « affectif » évoqué par J. Kristeva.² (« *Porter en soi comme un caveau secret ou comme*

¹ G. Genette, *Palimpsestes, la littérature au second degré*, Seuil, 1982, Points Essais n°257.

² J.Kristeva *Etrangers à nous-mêmes*, Fayard, 1988, Folio Essais, n°156, p.27.

un enfant handicapé - chéri et inutile- ce langage d'autrefois qui se fane sans jamais vous quitter »).

En vue de produire son effet stylistique, la distorsion istratienne affecte un énoncé « francophone » donc. Une nécessité de logique interne (son récit est en français d'autotraducteur) le motive autant qu'une stratégie stylistique. Dans l'économie d'un texte proposé à un lecteur ignorant le roumain parlé par ses personnages, Istrati ne se permet évidemment pas de produire des « fautes » dont la nature ne serait ni perçue, ni goûtée. Il procède donc à une transposition, traduction ou transtylisation (terme de Genette). C'est ce transfert qui met implicitement en évidence le viol scandaleux de la langue roumaine par l'étranger. Du français en effet, le lecteur natif ou francophone connaît les règles contraignantes. Elles ont pesé sur lui au cours de son apprentissage, elles continuent d'affleurer dans toute situation d'échange verbal, sociolinguistique. A-t-il jamais imaginé le roumain sous les traits d'une langue sans règles ? Sur le monde au moins fantasmé, sans doute ! C'est le cas de tout lecteur littéraire rêvant de langues, de civilisations nouvelles permettant de se dérober aux devoirs de « *l'Exote* » définis par V. Segalen.³ Istrati lui-même ne tend-il pas la perche au rêveur en lui montrant des gueux illettrés sous un éclairage intellectuel favorable ? Souvent paysans, ces ignorants usent d'une forme de culture (le folklore) apparemment régie par une seule grammaire: la rime assortie de licences poétiques. La pertinence de production des énoncés qui nous intéressent consiste donc dans la réaction auctoriale qu'ils constituent au sein d'un ensemble semblant plaider l'ensauvagement culturel. Les fautes d'étranger prouvent par la situation narrative que le roumain aussi est une langue de culture. En tant que telle, il est inhospitalier à des xénismes trop insolents, révélateurs de fractures sociales/ mentales graves.

Deux premiers volumes de l'oeuvre⁴ comptent quatre occurrences de cette forme de production. C'est peu, sur environ

³ V. Segalen, *Essai sur l'exotisme. Une esthétique du divers*, Fata Morgana, 1978.

⁴ Edition en trois volumes présentée par Linda Lé.

1200 pages où foisonne une forte minorité de textes autres (transcrits en italique) révélant une vision istratienne unitaire de la culture de l'étranger. Interpolations narratives de dictons, de chansons (traduites, ou notées dans la langue d'origine) roumaines rurales, grecques, albanaises, italiennes, arméniennes, etc... sont les manifestations principales d'une pensée alternative prise dans diverses situations de communication idéale, où le « différent » se voit reçu en qualité de « divers ».

A plusieurs reprises, le caractère diglossique des énoncés est signalé par un propos métalinguistique. Lors de sa première rencontre avec Adrien, Mikhaïl s'exprime dans « *un roumain très estropié* »⁵. Le langage de Kir Nicolas, le mari albanais de Zincoutsă⁶ est qualifié de même. Un enfant banlieusard de Braïla combinera un énoncé « mixte » – révélateur de diglossie – avec un accent adéquat (« *le gamin dit avec son fort accent russe : Monsieur Adrien, Mastoro Petrak !* »)⁷.

Dans la chronologie des textes, le premier énoncé incorrect, formulé dans « *un roumain à peine compréhensible* » est celui d'un Turc (nous modifierons le texte istratien en notant ici ses turcismes, de même que les « xénotismes » suivants en majuscules). Les bribes françaises correctes, les interjections turque : « *bre* », grecque : « *erete* » sont écrites en minuscules. En revanche un « *ma* » interprété dans le contexte comme suffixe du négatif turc sera doté de majuscule :

Le Turc énorme (...) dit dans un roumain à peine compréhensible :

- *SOYEM BON... NON POUVEM SOYEM BON, bré Dimi. Boyard payé, boyard servi!*
- *Le boyard ne sera pas moins riche...*
- *Erete, BOYARD RICHE, MA'DIEU BORGNE !*

⁵ P.Istrati *Œuvres I, Mikhaïl*, p. 668.

⁶ *Ibid*, p. 643.

⁷ *Ibid*, p. 710.

Puis les yeux fixés sur la bête éventrée, il prononça le verdict qui soulagea le cœur meurtri du paysan :

- ALLEM, PARTEM ...MA' NON PARLEME !⁸.

Alignant les finales en « *em* » comme autant de rimes parfaites, le fragment emprunte au turc un autre trait de langues agglutinantes: l'enclise du complément indirect ici pris pour suffixe encore (« *parleme* » = « *parle-moi* »).

Le second énoncé de ce type est celui d'une servante hongroise. La « magyarisisation » sera phonique surtout : elle accentuera les finales :

Ah, MASTORO PETRAK ! Cé comme ça qué vous travaillez [...]. »

[...] – Oui, MOSSI PATRAK, aimé moà les peintres parcé qué chanté toujours et bonnes garçonnnes, ma travaillent peu⁹

Le chambardement topique semble produit en vue de souligner un trait inspiré de la règle de l'article défini hongrois « *placé comme en français avant le nom mais sans distinction de genre* » (au singulier). Cette clé syntaxique peut expliquer la structure: « *les peintres (...) chanté toujours et bonnes garçonnnes* »¹⁰.

La troisième transposition, évocation psychologique d'un personnage incapable de communiquer correctement dans le pays où il vit, met en scène le parler du capitaine Mavromati. Son influence sera décisive dans l'éducation linguistique du narrateur enfant. Il offrira à Adrien un dictionnaire lui permettant d'enrichir son lexique. Il encouragera en lui une tendance au doute liée à son développement ultérieur. (« *Et j'apprenais surtout que je ne connaissais pas ma langue. Il y avait un tas de mots que j'ignorais totalement faute de les avoir jamais entendu prononcer ou vus dans mes livres*

⁸ *Ibid*, p. 558.

⁹ *Ibid*, p. 723.

¹⁰ M. Malherbe, *Le hongrois*, p. 240.

d'école »)¹¹. Les premières interventions de Mavromati ont lieu dans un registre compassionnel, mêlant le vocabulaire familier à la sentence philosophique :

- *TI FAIT MAL LI ZAMBES, moré PANAGAKI ? Ah !
Kaïmeni psychi mou ! LI MONDO este OUNA VARVARIA.*¹²

Sont notés ici sur le mode translinguistique (roumain = français) comme dans l'énoncé de la servante hongroise, des phonétismes grecs. Tels le zézaiement, le « v » remplaçant le « b », le « ou » = « u » qu'un Turc, un Allemand auraient prononcé à la française, cette voyelle existant dans leur langue. A part ce détail, la valeur des traits est semblable en roumain et en français. Un verbe roumain (« este » = « est ») surgit. Un diminutif grecise le prénom de l'interlocuteur (« Panagaki »). Un syntagme hellénique (« Kaïmeni psychi mou ») est interpolé. Sur le mode de l'amplification, ces marques seront répétées dans les deux autres énoncés disglossiques du capitaine. Plus bas, le zézaiement gagne la prononciation d'un « x » (« ezista » pour « existe »). Il continue de porter sur des « j » (« zé » = « je », « davantaze » = « davantage »). Le « b » reste : « v ». Les « u » imprononçables se diversifient en « i » et « ou » (« plis » = « plus », « oun » = « un »). Un nouveau diminutif apparaît, signe de l'inépuisable capacité émotive de la langue grecque et indice du grand cœur paternel de Mavromati (« Panaiotaki »). Les hellénismes « transparents » : « oriste », « daskalos » sont combinés aux unités lexicales dont le narrateur dénonce le côté ardu en contexte roumain analphabète (celui du narrateur enfant) par une traduction : « spoudevménos » (érudit).

- *Zé né sais moi non plis, moré. Ma ézista oun « vivlio » qui
sait touta la lingua roumana.*

¹¹ P.Istrati. *Œuvres II, Mes départs*, p. 40.

¹² *Ibid.*, p. 40.

– *Qu'est-ce que c'est cette « bible » qui renferme « toute la langue roumaine » ?*

– *Oriste, Panaïotaki ! Zé té la fais cadeau : ça connaît davantage qué lo daskalos lé plis « spoudevménos (érudit).¹³*

Un ultime propos du capitaine produit un troisième diminutif grec, opérant cette fois sur un substantif (« *pédaki* »). Des phonétismes déjà vus ou non se manifestent (zézaiement, substitution de voyelles : « *é* » = « *i* », « *o* » = « *e* » muet = « *eu* »). Deux traits hellénisants inédits harmonisent l'ensemble. L'un transpose le système morphologique/ syntaxique du locuteur (« *capitaine* » prend la finale : « *-ios* »). Le second va synthétiser une attitude présente à l'état latent dans tous les énoncés dysglossiques précédents (turc, hongrois, grec). Il introduit une sorte de coloration italienne dans l'énoncé hybride grec/ français (finales en *-i* : « *vingti* », « *ani* », en *-o* : « *pouillasso* », « *touto* ») sans d'ailleurs que ce chromatisme soit clairement distingué de l'influence grecque. « *Vaporìa* » pour « *bateau* » par exemple peut constituer une contamination dans les deux langues :

*Oui, moré pédaki, criait-il (...): zé n'ai pas TOUZOURS ETE OUN POUILLOSSO, COMME AUZOURDI ! VINGTI ANI, zé été CAPITANIOS sur ma VAPORIA ! Et les amis m'ont pris MON FEMME et VAPORIA (...).*¹⁴

Les énoncés erronés du Turc, de la servante hongroise comportaient déjà un « *ma* » à cheval sur deux systèmes: suffixe négatif turc, conjonction italienne (« *dar* » en roumain). Si le Turc, ancien dominant des Pays roumains affiche son ignorance d'un code socialement minoré, la protagoniste magyare ajoute à la même attitude mentale un élément révélateur de sa « conception » d'une langue parlée par les « patrons ». Leur langue est romane. Pourquoi

¹³ *ibid.*, p. 42.

¹⁴ *Ibid.*, p. 44.

le principe d'intercompréhension des idiomes romans n'autoriserait-il pas les étrangers à mixer les codes de l'ensemble néo-latin ? Ou bien pourquoi le catholicisme des Hongrois ne leur permettrait-il pas d'introduire à volonté des mots italiens en roumain ? De façon analogue, le Turc tempérait l'hybridation franco-turque de son discours d'un « *erete* » (« *ierete* » grec ? « *salut* »). Il se souvenait ce faisant de l'existence d'une langue « vernaculaire historique » entre Balkaniques inférieurs et dominants. Une telle *koiné* avoisinait sans doute la démotique des anciens Phanariotes. D'une telle arrogance, le malheureux Mavromati ne peut être soupçonné. Tout indique qu'il italianise par confusion lyrique de marin autant que par espoir d'accroître le savoir d'un gosse méprisé par le tavernier le persécutant aussi. Istrati a-t-il introduit en toute conscience ces connotations porteuses d'une « couleur locale » attachée à des états de civilisation ? On peut le penser. Il a usé pour ce faire de constructions dont le caractère utopique se lit en premier lieu dans le support français non réaliste, ou déréalisant.

Comment évaluer ces parodies au niveau esthétique mais aussi éthique ? Le « *haut niveau* » dont elles relèvent ou leur « *haut régime* », nous paraît prouvé, plus encore que par la focalisation narrative, par la nature calculée des énoncés. Cette élaboration les situe aussi à la limite de la lisibilité. Le fait explique sans doute leur rareté dans le tissu narratif et leur brièveté (Istrati se voulant un auteur idéalement clair). Pour les produire, l'autotraducteur s'est livré à un exercice périlleux impliquant l'observation de la logique de plusieurs langues. De tels pastiches n'équivalent donc pas à « *une charge vulgaire, se contentant d'emprunter des idiotismes de fait* ». Elaborations stylistiques syncrétiques, ils visent comme les parodies proustiennes, à mettre au jour « *un idiotisme transcendant* ». ¹⁵

On peut enfin considérer la quête linguistique dont relève l'aventure narrative istratienne tout entière comme tributaire d'une

¹⁵ Les citations en italique de ce paragraphe renvoient à Genette, *ibid.*, p. 102.

vision uglossique de l'expression orale.¹⁶ Elle immerge son lecteur dans un imaginaire linguistique contrasté. Elle fantasme des langues transparentes n'existant nulle part. Elle pose la recherche d'un idiome édénique (le français) jamais atteint par des protagonistes pourtant exemplaires (Mikhaïl). Ce canal épousant une sensibilité populaire roumaine (« *une flûte aux sons enchanteurs* »¹⁷) est espéré de loin pendant près de vingt ans. Il sera effectivement entrevu, comme le sol de France, après de longues épreuves, à la fin de « *Méditerranée, coucher du soleil* ». C'est selon un modèle présent dans l' *Utopie* de Thomas More que la pratique du grec a préparé les deux héros du rêve linguistique partagé (Panaït/Adrien, Mikhaïl) à un bilinguisme de grande culture. Et c'est bien à la lumière du désir de maîtrise de « grands » idiomes débouchant sur une possibilité d'autotraduction parfaite que doit s'analyser une réflexion istratienne sur les langues du monde réel/ irréal dont les disglossies analysées ici présentent la caricature.

Bibliographie :

- Istrati, Panaït (2006) : *Œuvres I et II*, édition établie et présentée par Linda Lé, Phébus Libretto
- Lenz, Hélène (2006) : « Panaït Istrati et la transposition du nom propre », *Atelier de traduction*, N°5/6, Université de Suceava, juillet 2006
- Lenz, Hélène (2006) : « Nerrantsoula : une étrangère d'Istrati », *Cahiers Balkaniques* n°35, Publications INALCO, Paris
- Malherbe, Michel (1995) : *Les langages de l'humanité, encyclopédie des 3000 langues parlées dans le monde*, Seghers, 1983, Robert Laffont, éditions Bouquin

¹⁶ Voir l'article de R.Vaissermann « *Uglossies* » publié sur *Acta* le 31 octobre 2006.

¹⁷ P. Istrati, « *Œuvres II* », « Préface à Adrien Zograffi », p. 187.

Vaissermann, Romain (2006) : *Uglossies*, publié sur *Acta* le 31
<http://www.fabula.org/revues/acta/impression/document1657.php>

ISTRATI, AUTOTRADUCTEUR EN QUÊTE D'IDENTITÉ CULTURELLE

Muguraș CONSTANTINESCU

Université « Ștefan cel Mare », Suceava, Roumanie

Abstract : Romanian author of French expression, as he is generally presented in dictionaries (although in French bookshops he is to be found in the French literature department) Panait Istrati was his own translator as well. The article attempts to point out the way in which he dealt with the Romanian version of his masterpiece *Kyra Kyralina*, a novel in which he showed the whole world his Romanian identity.

Auteur roumain d'expression française, comme le présentent invariablement les dictionnaires, malgré le fait que dans les grandes librairies parisiennes, il se trouve tantôt dans les rayons de la littérature française, tantôt dans le rayon des lettres roumaines, l'écrivain Panait Istrati a été aussi son propre traducteur.

Comme il écrit d'abord en français à une époque où il ne maîtrise pas parfaitement cette langue, il est, à plusieurs reprises et de plusieurs manières, traducteur. Tout commence par le fait que, tel que sa correspondance et ses articles le montrent, il a toujours voulu être un écrivain roumain (Lettre à I.G. Hertz, Nice, le 15 avril 1925, in Panait Istrati, *Les récits d'Adrien Zograffi, Kyra Kyralina – Chira Chiralina, Povestirile lui Adrian Zografi*, Muzeul Brăilei, Casa Memorială « Panait Istrati », Brăila, 1994) : « J'ai pris la décision de me traduire moi-même en roumain avant tout parce que *je suis, et j'y tiens, un écrivain roumain.* » (1994, p. 309).

Au moment où il a du succès en France et sa *Kyra Kyralina* est tout de suite traduite en roumain, indigné par le « massacre » que

le traducteur anonyme roumain a accompli par sa version négligeante et expédiée, Panait Istrati décide de s'autotraduire et cela le conduit petit à petit à la réécriture :

« *Kyra Kyralina* est la première de mes œuvres et pour moi, elle reste la plus chère. Je vais te donner d'elle, non pas une traduction, mais une version roumaine, où je vais tenter une véritable recreation. » (Lettre à I.G. Hertz, Bucarest, le 10 septembre, 1934, in Panait Istrati, *Les récits d'Adrien Zograffi, Kyra Kyralina – Chira Chiralina, Povestirile lui Adrian Zografî*, Muzeul Brăilei, Casa Memorială « Panait Istrati », Brăila, 1994, p. 321).

Il avoue d'ailleurs, maintes fois, vouloir être son propre traducteur :

Il est inutile de réfléchir à un traducteur, tant pour la version de Oncle Anghel, que pour tout ce qui va suivre. Je te le dis une fois pour toutes : j'ai pris la décision de traduire moi-même mon œuvre dans ma langue maternelle [...].

La douloureuse expérience de *Kyra* m'a enlevé le droit au repos et m'a ouvert les yeux sur un fait symptomatique chez nous ; *le manque de sérieux qui est l'apanage du Roumain*. [...] cette question d'honneur professionnel et de dignité humaine n'a pas tourmenté un seul instant la conscience du journaliste espiègle, homme de lettres de bas étage et ravaudeur qui a massacré *Kyra* ». (1994, p. 309, 311)

Le cas d'Istrati est singulier par les rapports qu'il entretient avec les langues et la traduction. Parce que son rapport à sa langue paternelle, le grec, dépasse nos compétences, nous allons nous résumer à analyser ses rapports à sa langue maternelle, le roumain, et à sa langue d'écrivain, le français, langues entre lesquelles l'auteur fait un incessant va-et-vient avec des conséquences parfois surprenantes.

Istrati apprend le français, selon les souvenirs de Joseph Kessel (*Préface*, in Panait Istrati, *Oncle Anghel, L'Etrangère*, Gallimard, Paris, 1968, 1992), aidé par son ami juif d'origine

roumaine, Josué Jehouda, avec la frénésie d'un amoureux et un *pathos* tout à fait istratien :

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. (op. cit., p.19, 20)

L'apprentissage de cette langue d'adoption pour l'orphelin du père qu'a été Istrati depuis son plus bas âge, s'est vite accompagné du désir de s'exprimer en français « [...] 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. »(op. cit., p. 20).

Et cela pour, paradoxalement, faire connaître ce qu'on pourrait nommer sa « roumanité » :

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

Tout passe chez Istrati par la traduction et la retraduction : en quelque sorte, il se trouve toujours entre deux langues ou même dans deux langues, la langue 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, il traduit le *Télémaque* de Fénelon comme exercice d'apprentissage

d'une nouvelle langue et, dans le même but, lit avec le dictionnaire *Jean-Christophe* de Romain Rolland :

Il traduisit Télémaque en roumain. Il lut, dictionnaire près de lui, volume après volume, Jean-Christophe, le roman fleuve de Romain Rolland, et nota chaque mot qu'il ignorait. (1968, 1992, p. 20)

Ce va-et-vient entre les deux langues, le roumain et le français, marque d'un sceau de spécificité istratienne, son écriture d'œuvres fictionnelles, élaborées et publiées d'abord en français et la plupart réécrites ensuite en roumain.

Il rédige ses écrits en français mais un fort souci d'identité culturelle le poursuit et laisse ses traces car il émaille ses textes de nombreux termes roumains, plus aptes à rendre la couleur roumaine de sa sensibilité, termes qui soit s'éclairent par le contexte, soit sont explicités par une périphrase, soit sont expliqués par une note en bas de page. 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.

Mais cette co-habitation du lexique français et du lexique roumain ne satisfait pas l'auteur roumain d'expression française et il veut aller plus loin encore car il tente un travail sur et avec ce qu'il y a de plus spécifique et intraduisible dans une langue, les expressions idiomatiques.

En ce qui concerne les proverbes et les dictons spécifiquement roumains, l'attitude d'Istrati est tout à fait extraordinaire : il refuse catégoriquement toute équivalence et opte pour une traduction littérale qui force la syntaxe du français et tente un transport d'idiomaticité, en général jugé impossible, où la littéralité est prise en charge 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.

En échange les noms propres, anthroponymes et toponymes sont soit gardés tels quels, soit légèrement francisés ou, là où la chose est possible, traduits (Voir à ce propos l'article d'Hélène Lenz, *Panaît Istrati et la transposition du nom propre*, in *Atelier de traduction*, nr.5-6, 2006, Editura Universității Suceava, pp. 91-101.

Par la « citation » des termes roumains, sorte d'emprunt occasionnel et éphémère, par la traduction littérale des expressions idiomatiques, Istrati accomplit un geste « francophone » 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 ; il choisit la langue de l'autre, la langue de l'étranger pour mieux valoriser la sienne et pour faire connaître le propre à soi, le plus spécifique et plus intime de soi, son identité culturelle.

Par ce jeu dangereux, funambulesque avec plusieurs langues, où le français et le roumain sont privilégiés, il se présente comme un jongleur et manipulateur de langues, un joueur aux langues et aux livres. A travers ses œuvres publiées d'abord en français, Istrati se dévoile comme un auteur 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. Son « plurilinguisme » (Hélène Lenz, article cité) presque « naturel » et sans doute fréquent dans l'espace cosmopolite de Brăila devient chez Istrati expressivité littéraire, quête d'identité.

Cette relation amicale avec les langues, propre à sa vie mais également à son écriture, va de pair avec une bonne relation avec la traduction, avec laquelle il a affaire, à plusieurs reprises et à plusieurs degrés.

Il apprend le français, entre autres en traduisant *Télémaque* et en lisant avec le dictionnaire – instrument sacré du traducteur – *Jean-Christophe*.

Ensuite, entreprend une minutieuse et avertie analyse de la version roumaine donnée pour *Kyra Kyralina* par un journaliste pressé et superficiel.

C'est un véritable texte de « critique de traduction », avant la lettre, l'analyse d'Istrati qui prend une liste de termes traduits de façon impropre et l'explique d'une façon didactique. Implicitement, il invite le traducteur à consulter le dictionnaire et à travailler avec application et patience, qualités plus d'une fois attribuées au bon traducteur.

Voyons de plus près ce côté « critique des traductions » de Panaït Istrati. Après quelques remarques générales sur le manque de style et d'intuition littéraire du traducteur de *Kyra* en roumain, il stigmatise « l'inculture complète », « l'ignorance absolue de la langue française comme de celle dans laquelle il a balbutié dès l'enfance et qu'il a apprise au lycée, de mon ahuri de traducteur. » (1994, p. 313).

Dans la liste des « bêtises littéraires », dressée par l'auteur au moment où il se décide à devenir autotraducteur, il y a « sacrements » rendus par « minuni » (« merveilles ») au lieu de « mystères », « taillis » rendu par « poiana » (« clairière »), « peintre en bâtiment » rendu par « vopsitor de vapor » (« teinturier de bateau ») et d'autres contresens que l'auteur analyse sur trois colonnes, dont l'une, le texte français, une autre, la version roumaine fautive, et une dernière, la bonne version.

Indigné par la lâcheté du traducteur, qui ne signe pas la version roumaine et se cache derrière l'anonymat, Istrati dénonce l'ignorance et la négligence de ce dernier qui ne prend en compte le contexte très éclairant par endroits : « une personne qui ne sait pas [...] qu'une personne blessée au visage se regarde dans une *glace* et non pas dans une *boule* de glace ; » (p. 313)

Son indignation devant ce « massacre » est suivi de sa détermination à s'autotraduire :

Comment pourrais-je tolérer que mes héros, qui ont vécu, pensé et parlé en roumain, le véritable roumain – comme l'oncle

Anghel par exemple, - soient présentés aux Roumains parlant une langue bizarre et stupide, qui n'est même pas du charabia ?

Comment pourrais-je moi, supporter une telle honte ?

Comment tolérais-je une telle humiliation ?

Voilà pourquoi, comme je le disais, il est superflu de chercher un quelconque traducteur pour une version roumaine de mes écrits.

Cette charge, je dois – j'y suis tenu – la prendre sur moi. (1994, p.317)

L'autotraduction qu'Istrati déclare et nomme réécriture et recreation est loin d'être une traduction très libre, une adaptation où l'original soit simplement un point de départ, comme on aurait pu s'attendre et comme les termes réécriture et retraduction le laissent comprendre.

Nous nous limitons dans cet article à une brève analyse de *Kyra Kyralina*, rendu en roumain par *Chira Chiralina*, parce que cette version d'auteur a un statut complexe, tenant à la fois de l'autotraduction, de la réécriture et de la retraduction. La version roumaine est assez respectueuse du texte original, français, et donne l'impression que l'auteur se réécrit en roumain, le texte initial sous les yeux. Point de vue de la diégèse, les évènements, leur déroulement, les personnages sont les mêmes ; il ne manque aucun épisode, aucune scène. Textuellement parlant, il ne manque aucun paragraphe mais les périphrases, les notes explicatives, les explicitations, adressées au lecteur étranger, tombent et cette absence de discours explicatif indique nettement le changement de destinataire.

Voyons quelques faits éclairants dans ce sens.

Dans la version française, un mot comme « salepgdi » (« salepgiu » en roumain) est accompagné d'une note en bas de page, de même que « ghiabour » (« chiabour » en roumain), termes écrit l'un en caractères normaux, l'autre en italiques, selon des critères pas très clairs, mais qui, d'une façon ou d'une autre, servent à mettre en valeur, des termes, étrangers, notamment roumains (même si souvent

d'origine « balkanique ») dans le texte original. En échange, dans le même texte et sur la même page « okas » de vin est pris en charge par le contexte : « payant, sans regarder, des *okas* de vin par-ci, par-là » (p. 42). L'hésitation typographique se maintient partout car sur la même page « okas » est en italique, tandis que « crâsmaritză », 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 on souligne les mots roumains que le français rehausse et met en valeur, en leur servant en quelque sorte de repoussoir.

Ce phénomène disparaît dans la traduction, où il n'y a plus de langue « de contraste », « d'opposition », des points d'opacité à même de transporter la couleur identitaire. Ce manque de contraste, cette absence de termes spécifiques, coloriés enlèvent de la vigueur du texte qui avait, dans sa forme originale, choqué et bouleversé un peu le lecteur français et, lors des diverses traductions, le lecteur étranger : suédois, polonais, russe, etc.

On pourrait dire que, revêtant l'habit roumain qui devrait lui aller comme un gant, le livre d'Istrati perd justement son étrangeté et même les indices d'étrangéité qui lui avait donné une couleur spécifique, singulière, plus que balkanique, l'incomparable marque istratienne. En échange, aux yeux du lecteur roumain, Istrati apparaît d'abord comme un auteur braïlean et ensuite balkanique, car la présence des termes grecs, turcs ou albanais est naturelle dans l'espace de Braïla mais peut surprendre un lecteur du Nord ou de l'Ouest de la Roumanie qui les perçoit comme des marques régionales. La première impression de lecture de l'autotraduction istratienne est ce changement de couleur d'identité, illuminée, perçue autrement depuis l'espace roumain.

Ensuite, c'est une impression générale de fidélité et de traduction et moins de transposition libre pour un texte déclaré plutôt réécriture et création. En fait, nous devrions parler de retraduction, si l'on tient compte qu'Istrati se traduit, se réécrit, en réaction à une première traduction mauvaise de *Kyra* et sur laquelle il travaille un

peu en la corrigeant, contraint par un laps de temps très bref, version si fautive et massacrate qu'elle pousse l'auteur à prendre la décision de l'autotraduction.

Comme le texte istratien est émaillé aussi de termes étrangers pour le lecteur roumain – grecs, turcs etc. – le souci didactique et explicatif de l'auteur, longuement pratiqué dans la vingtaine de volumes, parus d'abord en français est encore présent : ainsi des termes comme : « *pédia-mou* » (p. 20, 21), « météliques » (p. 44) sont traduits ou explicités entre parenthèses dans les deux versions.

La vigueur, ou, si l'on veut, la nouvelle vigueur du texte écrit en roumain vient tout d'abord de son oralité (voir dans ce sens l'article Liliana Somfalean, *Expresivitatea limbii franceze la Panait Istrati*, in *Caiete critice*, nr.3-4, 1985) ; ainsi les jurons équivalents choisis par Istrati ont plus de couleur et de force : « Ce dracu » (p. 3) pour « tout de même » (p. 2), « Dumnezeu si Pastele » pour « nom de Dieu » (p. 54, 55) « pui de curvistina » pour « fille de libertine » (p. 135, 134), etc.

On remarque aussi une certaine préférence dans la série synonymique des termes équivalents pour les mots à couleur balkanique, le plus souvent d'origine turque : « haimana » pour « vaurien » (p. 24, 25) et non pas « om de nimic », « spectateurs », rendus par « mahalagii » (p. 24, 25), « fuite grotesque », rendu par « fuga caraghioasă » (p. 98, 99).

Les ajouts nous semblent insignifiants pour le sens dénotatif et intéressants seulement pour les connotations et certaines nuances ; ainsi « copil din flori » (p. 25, enfant illégitime, équivalu par une expression quelque peu poétique, « enfant fait de fleurs »).

Dans l'énumération « toute l'année on mangeait des cadaifs, sarailies » (expliqués en note par « gâteaux turcs »), on ajoute aussi « baclava » (autre gâteau turc) (p. 88, 89).

L'ajout peut contribuer aussi à un plus de précision par l'introduction d'un terme technique comme « chilna căruței » (p. 27) au lieu de « charrette », tout simplement.

Le mot « crêpes », rendu par « gogoși » (beignets) (p. 30, 31) sans doute parce que ces derniers sont les véritables friandises des foires roumaines.

On remarque parfois un léger changement de sens ; l'unité « C'est l'émotion qui vous aplatit comme ça » (p.60), rendue par « Emoția te zăpăcește așa ? » (p.61) (où « aplatir » est rendu par « étourdir », ou une autre « Pour m'étourdir, je blaguais », rendue par « Pentru a-mi da curaj » (p.60, 61) (où « étourdir » est rendu par « avoir du courage »).

Ailleurs, une unité comme « Ma mère et Kyra, vêtues de soie, dévorées par le plaisir », est rendue par « Mama și Chira, îmbrăcate în mătase și săgetate de dorinți » où l'on introduit l'idée de désir (p. 90, 91), une autre « Kyra, criant de son placard » (p. 118), rendue par « Chirei, gemând din închisoarea ei » (p. 119), où l'on remplace « crier » par « gémir ».

Retenons aussi des ajouts qui donnent un ton plus dramatique ; l'unité « elle se tenait debout » est rendue par « sculata în picioare, ca si cum s-ar fi asteptat sa fie ucisa » (p. 120, 121) où il y en plus « comme si elle s'attendait à être tuée » ou l'unité « en riant étrangement », rendue par « ca ieșită din minți » (comme si elle avait perdu la tête) (p. 140, 141).

On remarque aussi l'emploi du mot rare, à tonalité poétique : l'unité « barbes et moustaches tombantes leur cachaient la bouche » (p. 128) est rendue par « bărbile și mustățile pleoștite le streșinau gurile » (p. 129) où « streșinau » est un terme rare et qui ne signifie pas simplement « cacher ».

Dans le même sens on note des expressions plus poétiques qu'en original : « de se passer le visage aux fumigations de lait », rendu par « să-și înfrăgezeze obraji cu abur de lapte » (p. 102, 103) où « înfrăgezeze » renvoie à la fois à « rendre frais » et « rendre délicat ».

Le souci pour la couleur locale se voit dans des précisions de ce type : « la foire de S » de l'original devient « bîlciul din Slobozia » (p. 30, 31), le jeu « voici le roi, où est le roi » rendu par « uite popa, nu e popa » (p. 52, 53) .

On remarque, par-ci par-là des omissions sans grande importance : l'unité « nous regardions l'aurore éclairant déjà les marécages et la forêt de saules », est rendue par « priveam zorile care luminau deja bolta cu pădurea ei de sălcii » (p. 112, 113) où le terme « marécages » disparaît, omission qui peut tenir d'un choix mais aussi d'une négligence.

Parfois, et ce phénomène devient plus fréquent dans les derniers textes transposés par l'auteur, épuisé par la maladie, pressé par la mort, les solutions sont peu convaincantes, et l'on sent l'influence du français : ainsi l'unité de sens, « cria une phrase retentissante et brève » (p. 34) est rendue par « urla ceva zgomotos si scurt » (p. 35) qui semble assez maladroit en roumain. C'est peut-être un effet de ce perpétuel va-et-vient entre les deux langues, de ce désir d'être à la fois dans deux langues.

La version roumaine de *Kyra Kyralina*, due à l'auteur lui-même, nous dévoile un autotraducteur assez fidèle, avec un grand respect du texte initial qui pratique une liberté surveillée, maîtrisée, si l'on peut dire, qui opère surtout au niveau des nuances, des connotations, de la couleur locale, de la sonorité balkanique.

Il profite assez peu de toutes les libertés que l'annoncée « réécriture », « recreation » lui aurait permises ; à travers son travail attentif, figolant, il se dévoile plutôt comme un traducteur et même un retraducteur, qui ayant accompli le travail de critique et de correction d'une mauvaise traduction antérieure, prend soin d'être d'abord un bon traducteur.

Malgré ce travail de connaisseur, tout en finesse et tout en nuances, son texte roumain n'a pas la vigueur du texte français où Istrati force la syntaxe, élargit le lexique, intègre des sonorités nouvelles ou rares, avec un élan et un courage qui lui sont spécifiques. Cette griffe, cette marque istratienne, cette tension fertile, dialogique de deux langues en présence, ne se retrouvent plus dans la traduction roumaine et paradoxalement l'auteur qui s'est toujours voulu être un écrivain roumain, nourri de source et sensibilité roumaines, l'est moins en roumain qu'en français par cette absence de contraste, d'opposition, de repoussoir qui avait déclenché

son énergie créatrice et attisé son ingéniosité plurilinguistique, en rehaussant sa quête d'identité culturelle.

C'est, sans doute, la rencontre avec l'Autre qui dévoile mieux le Soi-même, mais la présence de l'Autre s'évanouit dans le texte roumain qui s'en ressent.

L'AUTOTRADUCTION – ENTRE MULTILINGUISME ET CRÉATION

Ana GUȚU

Université Libre Internationale, Chișinău,
République de Moldova

Abstract : The article treats of self-translation, a phenomenon less studied in translation theory and less regarded in practice. Starting from her own experience as a trilingual person, the author gives a definition of selftranslation and analyses the essence of the phenomenon in itself, as well as a result of re-readings of the original text. The conclusion is that this is a semiotic process *par excellence* and it defends of the writer's bilingualism, which allows the creation/translation in two directions: language A - language B and language B – language A.

Sur une terre qui se mondialise, où la connaissance des langues s'instrumente à tel point que les polyglottes ne sont plus des « raretés », les habiletés langagières, dont la traduction représente l'activité la plus répandue, commencent à jouer un rôle importantissime dans l'affirmation sociétale des personnalités. Le mixage linguistique et multiculturel, dû d'un côté, à la géopolitique des pays, d'autre côté, aux mariages interethniques, mène au bilinguisme et même tri ou polylinguisme, exercés au sein des communautés diverses.

Selon nous, *la traduction en tant qu'acte créateur réalisé par l'auteur du transfert intersémiotique, est une reproduction en alter ego de l'original conçu par l'auteur*. La dualité en tant qu'essence de la traduction se projette dans le duo auteur-traducteur, qui est extériorisé, extrinsèque.

Le phénomène d'autotraduction auquel nous consacrons cet article, a été l'objet d'un nombre de recherches génétiques (Sardin-Damestoy, 2002; Gunnesson, 2005) à la base des œuvres de certains auteurs bien connus au large public et dont la création représente l'expérience déjà classique dans le domaine : *Thomas More, Du Bellay, Calvin, John Donne, Goldoni, Mistral, Tagore, Beckett, Aitmatov ou Julien Green*. Il y a trente ans Anton Popovici a défini l'autotraduction comme « *traduction d'un ouvrage original dans une autre langue effectuée par l'auteur lui-même* » (Popovici, 1976, p. 19). Traitée jusqu'à présent comme une activité « rarissime » (Balliu, 2001, p. 99 ; Grady Miller, 1999, p. 11), l'autotraduction surgit de plus en plus comme une activité allant de pair avec l'exercice intellectuel contemporain non seulement pour les littéraires, les linguistes, les écrivains, mais également pour les savants, confessant des sciences exactes. Aujourd'hui l'autotraduction est un exercice bien répandu aux Etats Unis, au Canada, en Inde, en Belgique, en Espagne, en Afrique du Sud, en Russie, en France (Santoyo, 2005, p. 2).

Il est évident que l'autotraduction a trait à l'aspect *social, économique, politique, culturel, scientifique* des activités humaines. Le fondement de l'autotraduction a un caractère profondément intrinsèque et il est constitué de l'apanage linguistique-langagier de chaque personne exerçant l'autotraduction. Nous définissons l'autotraduction comme une *internalisation de la transcendance intersémiolinguistique, dont la phénoménologie implique plus d'avatars de la création, de la surcréation, débouchant sur une prolifération idéique, causée par l'essence dialectique de l'acte communicatif en soi*. Selon la théorie de Guillaume, le moment présent n'existe pas comme tel, celui passé et celui futur se prêtant à une analyse dissécable, via des exégèses passionnantes et altérables dans l'espace et dans le temps. De ce point de vue *l'autotraduction est une fixation conventionnelle du mouvement mobilisé, de la démarche unique de l'esprit humain* (auteur-traducteur dans la même personne), valable pour le moment présent de la « pensée pensante » (terme de Ch. Peirce), allant d'une langue vers une ou d'autres.

Cette fixation est éphémère, soumise, comme nous le montre l'expérience, à des repensées multiples, entraînées par la dialectique de l'axe ascendant des mondovisions, souvent monadiques (monade - dans l'acception de Leibniz, Didier, 1995, p. 175). En vertu du « déficit » praxiologique de l'autotraduction, les réflexions autour de cette expérience ne constituent pas trop souvent le sujet des études volumineuses. Nous avons décidé de faire part de notre modeste expérience dans ce sens.

Nous devons souligner, d'abord, que l'autotraduction est un cas de figure à plusieurs volets. Tout d'abord, *l'autotraduction est une création complexe*. On pourrait étendre l'affirmation de Bishop à propos de Beckett et constater que l'autotraduction est *une quadruple création* : a) textes écrits initialement dans la langue A (première); b) leur traduction dans la langue B (deuxième); c) textes écrits initialement dans la langue B; d) leur traduction dans la langue A. La langue A, à supposer, est considérée, traditionnellement, la langue maternelle. Les partisans du bi- et même trilinguisme (Steiner, par exemple), sont embarrassés de définir avec précision quelle est leur langue A (maternelle), Steiner affirme, par exemple, qu'il lui est difficile de dire avec précision quelle a été la langue qu'il a commencé à parler la première, il a l'impression qu'il a commencé à parler toutes les trois langues à la fois – le français, l'anglais et l'allemand :

Je n'ai pas le moindre souvenir d'une première langue. Autant que je puisse m'en rendre compte, je suis aussi à l'aise en anglais qu'en français ou en allemand. Les autres langues que je possède, qu'il s'agisse de les parler, de les lire ou de les écrire, sont venues par la suite et sont marquées par cet apprentissage conscient (Steiner, 1998, p. 173).

Il les considère, d'ailleurs, toutes les trois, comme langues maternelles. *Les connaissances linguistiques-langagières acquises nativement ou par formation sont une condition sine qua non pour l'exercice de l'autotraduction*. Il y a donc, deux sources de

polylinguisme: par *acquisition native* et par *formation*. Toujours Steiner affirme que la traduction en tant qu'activité professionnelle peut être exercée par des personnes qui ont acquis une ou plusieurs langues, car le processus de l'acquisition-apprentissage implique une *approche consciente* dans l'assimilation du phénomène linguistique :

Le meilleur traducteur est quelqu'un qui a consciemment appris à parler couramment une seconde langue. Quand on est bilingue, on ne voit pas les difficultés, la frontière entre les deux langues n'est pas assez nette dans l'esprit (Steiner, 1998, p.178).

Pour ce qui est de l'autotraduction, il nous semble que le vecteur de son exercice est bidirectionnel : s'autotraduisent les personnes qui ont acquis les langues à la naissance, aussi bien que celles qui ont acquis les langues par formation. Par formation – citons une liste, incomplète, d'ailleurs de noms : Leonardo Bruni, Etienne Dolet, Du Bellay (latin-français); Dimitrie Cantemir (latin-roumain), Antioh Cantemir (roumain-russe-anglais), Nicolae Iorga (roumain-français), Victor Banaru, République de Moldova, (roumain-russe-français), Ion Druță, République de Moldova, (roumain-russe). Par nativité: Elsa Triolet (russe-français), Samuel Beckett (français-anglais), Vladimir Nabokov (russe-anglais), Chingiz Aitmatov (kirguiz-russe) en nous référant à l'exemple des langues acquises. Il y a aujourd'hui encore une frontière assez floue et non-tranchante entre la langue dite maternelle (la langue de la mère-père, des grands parents) et la langue acquise excellemment dans son enfance (par exemple, l'espace de l'ex-URSS), mais qui n'est pas la langue des parents ou des grands parents. Tel est le cas d'une bonne partie de la population de la République de Moldova où la génération qui a vécu en URSS s'exprime aussi bien en russe qu'en roumain. Il n'en est pas déjà de même pour la jeune génération.

Le roumain est ma langue maternelle, *le russe* est la langue que j'ai acquise à l'âge de 5 ans grâce à la communication quotidienne dans la maternelle. *Le français* est la langue étrangère

première que j'ai acquise professionnellement à l'université. *L'espagnol* est la langue étrangère seconde acquise également à l'université. La question laquelle des langues peut être considérée pour une personne langue maternelle (« *langue de la mère, par abus de langage, langue première d'un sujet donné, même si ce n'est pas la langue de sa mère* » Mounin, 2004, p.198) a eu plusieurs réponses dans les études sociolinguistiques. Certains sont d'avis qu'une fois que la personne *pense dans une langue*, celle-ci peut être considérée sa langue maternelle. Je dois avouer que je me surprends souvent de penser (à part le roumain) en russe, en français, et même en espagnol. Des fragments de raisonnements m'arrivent aussi en anglais, langue que je n'ai jamais apprise, mais qui s'est emparé de mon esprit en vertu de son utilisation à toutes les échelles de la communication. Du point de vue scientifique on pourrait rajouter à cette caractéristique de la *pensée* les quatre composantes de la connaissance professionnelle d'une langue afin d'exercer d'une manière plénipotentiaire l'acte de la communication – *expression écrite, expression orale, compréhension écrite, compréhension orale*. A mon avis, pour compléter la définition des caractéristiques de la langue maternelle, il faut y rajouter, une, fort importante : *la communication poétique au niveau de la création-expression*. Autrement dit, si la personne fait des vers, de la poésie, dans une langue sans difficulté et empêchement, cette langue en est pour elle maternelle.

Pour revenir à l'autotraduction, c'est *une figure de haut pilotage linguistique-langagier* due à une appartenance culturelle (présentielle ou à distance), à une habileté extrêmement poussée de l'esprit humain. Je ferais une distinction entre les *autotraductions scientifiques* qui sont stigmatisées de *la nécessité de communication savante*, nécessité dictée par la réalisation de la transmission du patrimoine via un instrument unifié de communication – qui est, de nos jours, sans aucun doute, l'anglais. Je laisserais de côté ces autotraductions scientifiques qui passent dans la plupart des cas par le stylo du rédacteur de langue anglaise et sont « instrumentées » *consciemment, logiquement et raisonnablement*. J'aborderai

l'autotraduction du point de vue de la complexité de ce phénomène qui se manifeste chez les écrivains parfaitement bilingues, l'autotraduction qui souvent me semble une impulsion de *l'inconscient*.

Je fais de la poésie depuis mon enfance. A cette époque-là j'ai fait des vers en russe surtout, j'écrivais mon journal en russe. Ce n'est pas difficile à expliquer. Faute de littérature de belles lettres en roumain dans les années '70 du siècle dernier, j'ai lu un tas de créations littéraires en russe, y compris des oeuvres littéraires roumaines, françaises, anglaises – toutes des traductions en russe. La machine à traduire soviétique était extraordinaire, ce qui est intéressant, c'est que les chefs-d'oeuvre de la littérature universelle étaient ensuite traduits du russe vers les langues nationales des républiques socialistes. Le russe était la langue-pilote de la traduction littéraire. C'était la seconde langue maternelle pour nous, les enfants, les adolescents, les étudiants de cette époque-là. J'étudiais aussi le français à l'école, mais j'étais encore loin de la création poétique francophone. Cela m'est arrivé après mes études à l'université, après avoir exercé durant quelques années le métier de professeur de français, après avoir soutenu ma thèse de doctorat que j'ai faite à la base du corpus des exemples tirés des oeuvres littéraires françaises.

A partir des années '90 avec la déclaration de la souveraineté de la République de Moldova, le russe a connu un recul important dans son utilisation sociétale. Le déclenchement de la création poétique et publiciste francophone dans mon esprit peut être qualifié comme un phénomène de *compensation linguistique-civilisatrice*. La totalité de connaissances linguistiques dans la langue russe qui ne s'actualisait plus, a été compensée par le bagage linguistique et extralinguistique de la langue française. L'ouverture brusque et débordante vers l'information qui venait d'au-delà des frontières avec l'ouest, fermées jusque là, a déplacé l'accent du cosmopolitisme qu'on éprouvait à l'égard de la langue et la culture russes, sur la langue et la culture françaises (pour moi personnellement). C'est ainsi que j'ai commencé à écrire a) mes recherches ; b) mes poèmes ;

c) mes articles en français, en les traduisant ensuite en roumain, et mes articles en roumain, en les traduisant ensuite en français

Le cas de ma thèse de doctorat que j'ai traduite en français est encore plus intéressant. Le texte de la thèse a été écrit en russe, c'était la langue de toutes les recherches en URSS. En 1993 j'ai soutenu ma thèse en roumain, mais à la base d'un texte scientifique écrit en russe. Deux ans après j'ai publié le livre à la base de ma thèse de doctorat, que j'ai traduite en français. Cette autotraduction est la seule réalisation volumineuse dans mon expérience avec l'implication du russe. Bien sûr que j'ai fait d'autres autotraductions avec le russe et le roumain, le russe et le français, mais c'était des écrits publicistes de petit volume, qui, de même que la traduction de la thèse, ont constitué et constituent des activités générées par la *nécessité* professionnelle et sociale et non pas par l'inconscient envahisseur de l'acte créateur. Je ne veux point dire par cela que les autotraductions des écrits scientifiques (que ce soit avec le russe ou le français) n'exigent pas d'efforts créatifs, pas du tout. Tout simplement, j'insiste sur le caractère un peu forcé du processus de l'autotraduction, et de l'implication plus insistante des contraintes de l'autotraduction, valables également pour la traduction traditionnelle des textes scientifiques : *fidélité informationnelle, équivalence épistémologique et terminologique*.

Les poèmes que je fais naissent tantôt en roumain, tantôt en français. La langue du poème dépend de l'impulsion inconsciente matérialisée dans des sentiments d'abord et exprimée ensuite dans la langue que l'esprit choisit. J'ai bien dit : l'esprit choisit. Selon moi, une personne polyglotte est dans la plupart des cas une personne érudite. Schleiermacher écrivait très éloquemment à propos des polyglottes :

ces maîtres admirables qui se meuvent avec une égale aisance dans plusieurs langues, pour lesquels une langue apprise parvient à devenir plus maternelle que la langue maternelle.
(Schleiermacher, 1999, p.63).

La connaissance de plusieurs langues implique indubitablement l'activation (le déclic) de plusieurs centres neuronaux qui réfèrent à des réalités extralinguistiques multiples : aimer en français, penser à des choses philosophiques en roumain, chanter en espagnol, jurer en russe ou en anglais. Je viens de citer mes propres inflexions psycholinguistiques, bien sûr. En autotraduisant un poème je n'effectue pas un transfert nécessité par qui que ce soit. Je réalise l'autotraduction par désir irrésistible de créer, de dire la même chose dans une autre langue afin d'insister sur mes sentiments. Comme si l'expression de ces mêmes sentiments en deux langues différentes ferait vivre et revivre le moment de l'exaltation (bonheur, malheur, tristesse, joie, etc.) deux fois, plus intensément.

Revenons à notre définition de l'autotraduction :

Nous définissons l'autotraduction comme une introversion psychologique du transfert intersémiotique et interlingual du texte original, ce transfert étant basé sur la dynamique créative de la perception du monde; le dit processus implique et annonce la surcréation, qui, à son tour, génère un fusionnement d'idées. La surcréation est altérable dans l'espace et dans le temps – fait motivé par la sémiosi ad infinitum (Ch. Peirce), mais également par l'infini de la cognoscibilité du monde

En tant qu'adepte de l'approche sémiotique de la traduction en général, l'autotraduction me semble encore davantage relever de la sémiotique. *Le poème est un macrosigne complexe, référant à la réalité objective ou idéique*, souvent aussi très codé et difficile à traduire pour un traducteur, autre que l'auteur. C'est l'atout de l'autotraducteur : pour lui le poème à traduire n'est pas un macrosigne codé, il est complètement transparent, clair et bien structuré, l'autotraducteur connaissant à fond tous les compléments implicites de l'entité à traduire. Le poème englobe une multitude de minicodes de la communication intersémiotique: celui des symboles, ces icônes, des indices (couleurs, fétiches, chiffres, etc). Grâce à

cette structure complexe la communication poétique, transcendant vers une autre langue, a besoin souvent d'appui extralinguistique dans la traduction : images, explications en bas de pages. Pour l'autotraducteur la transfert s'avère être moins problématique – il effectue également le travail du *sémioticien*, en interprétant correctement le texte poétique original.

Quelles sont, alors, les difficultés de l'autotraduction poétique ? D'abord, il y en a certaines, valables pour la traduction poétique : *la rime, la mélodie, la longueur du vers, le volume quantitatif du poème*. Mais il y en a qui tiennent au risque suivant : la prolifération idéique, entraînant la modification du poème original jusqu'au point d'en avoir une autre création dans la traduction. Ce phénomène n'échappe non plus à la traduction poétique, donnant naissance à l'appropriation poétique, une forme moderne du plagiat. Mais dans le cas de l'autotraduction la prolifération idéique est due à l'essence dialectique de l'acte communicatif en soi. Cela s'explique par le fait que l'écriture d'un poème est en fait le résultat de plusieurs réécritures, rédigées à la base de plusieurs pensées-pensées, celles-ci étant le résultat de plusieurs pensées-pensantes (terme de Ch. Peirce). Il en est de même pour l'autotraduction. On dit qu'il y a toujours de la place pour mieux faire, cela est d'autant plus valable pour le mieux dire ou le mieux écrire. Ainsi donc, le problème de la *perte* et du *gain*, postulé par certains traductologues comme un pseudo-problème, surgit inévitablement avec une intensité accrue. La dialectique de la *semiosis ad infinitum*, pour laquelle plaide Peirce, chapeaute judicieusement l'acte de l'autotraduction poétique.

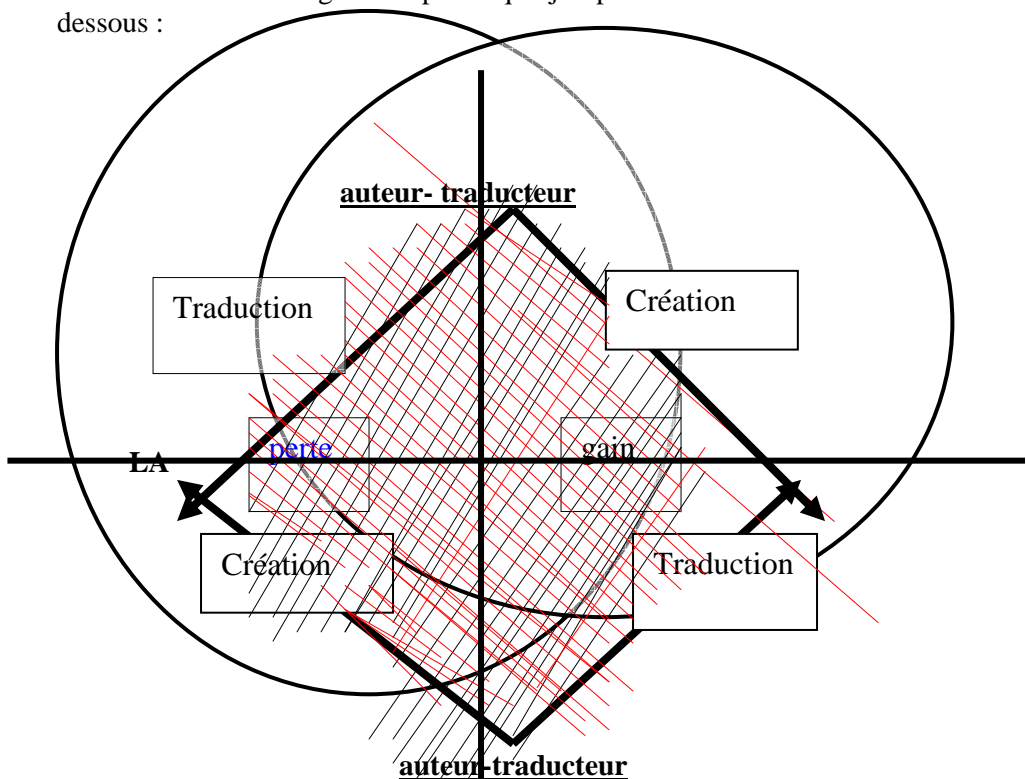
L'autotraducteur propose, parfois, plusieurs traductions pour ses poèmes, cette altérité se manifestant dans le temps. La dialectique de la communication découle, tout d'abord, de la dialectique de la pensée, et, par la suite, ou a priori plutôt, par la dialectique des sentiments. L'autotraducteur est en plein droit de sacrifier pour perdre ce qu'il considère nécessaire afin de pouvoir compenser la perte par un équivalent « sentimental », à savoir, sémantique, lui, sachant fort bien, mieux qu'un traducteur autre, ce qu'il oeuvre afin d'obtenir une traduction soeur de l'original. La démarche de l'esprit

de l'autotraducteur n'est pas à disséquer le poème en plusieurs tranches horizontales ou verticales : le poème à autotraduire représente pour lui un jaillissement intègre de sentiments vécus, qui s'articulent dans des éléments linguistiques-langagiers, devenant d'emblée équivalents, d'abord dans l'esprit de l'autotraducteur, et, ensuite, dans celui du lecteur, par trafic d'autorité, bien sûr. D'ailleurs, du point de vue de l'autorité, en dépit de cette antinomie auteur-traducteur, qui a évolué à la longue des siècles vers une complémentarité dialectique, dans une émulation virtuelle, l'autotraducteur se situerait sur une marche supérieure à la position du traducteur.

A la question pourquoi s'autotraduire – nous pourrions répondre en invoquant trois raisons principales :

- a) *par vanité*, en premier chef ;
- b) *par tempérament linguistique* (le désir de voir son œuvre écrite dans une autre langue que celle de l'original) ;
- c) *par méfiance* vis-à-vis du travail d'un autre traducteur qui risque, selon l'autotraducteur, de mal interpréter le texte original. D'un certain point de vue, *l'autotraduction réduit à zéro la distance dans le temps* (parfois se chiffrant à des siècles dans le cas de la traduction) *entre l'auteur et le traducteur*. Je dirais que l'autotraduction est la manifestation idéale de la transcendance des macrosignes textuels d'une langue à une autre, en dehors de toute critique extérieure du produit final. L'autotraduction bénéficie, selon moi, d'une sorte d'immunité créatrice, elle est hors de toute remarque corrective ou blâmante.

Voyons, donc, comment nous envisageons l'acte de l'autotraduction dans la perspective d'un graphe formel, pour transmettre d'une manière concise et adéquate nos réflexions antérieures. Dans ce but nous avons formalisé nos raisonnements sous la forme d'un signe complexe que j'expose dans le dessin ci-dessous :



Par la suite nous vous proposons une exemplification d'autotraduction de deux poèmes: une poésie pour enfants et un poèmes lyrique. Nous avons publié en 2003 un recueil de poésies pour les enfants, intitulé en roumain « *Poezii pentru copii* », le titre

français est « *Poésies pour les petits* », j'ai remplacé exprès le roumain « copii » - « enfants » par « petits » justement pour garder la mélodie et la rime du titre.

Vara	L'été
<p>Hai, copii, ne-așteaptă vara, E vacanță-n toată țara, Să pornim călătoria Prin păduri, câmpii și glie.</p>	<p>Chers enfants, l'été arrive, Les vacances reviennent hâtives, On commence le voyage Par les bois, jardins, parages.</p>
<p>Soarele plăcut zâmbește, Ne bronzează, ne-ncălzește, Lacul limpede și marea Ne <u>salută</u> peste zare.</p>	<p>Le soleil nous chauffe, gaiement, Il nous bronze, en souriant. Mer <u>profonde</u>, lac serein Nous <u>clignotent enfin de l'œil</u> !</p>
<p>În hambare grâul <u>curge</u>, Și căpșuna este dulce, <u>Scurt e drumul la bunici</u> – <u>Vară, să nu te mai duci!</u></p>	<p>Blé, <u>maïs, récolte grande</u>, <u>Les campagnes qui nous attendent.</u> Fraise douce, <u>bel espace</u>, <u>Reste encore, été fugace</u> !</p>

Cette poésie a été écrite d'abord en roumain et ensuite traduite en français, immédiatement. C'était le principe de travail sur ce recueil de poèmes pour les enfants. Pour transmettre l'atmosphère de l'été, j'ai mis l'accent sur quelques idées principales : la joie d'être en vacances (idée complètement inspirée de la joie de mes enfants), les immenses possibilités de voyages et la richesse de la récolte estivale. Les trois idées coïncident avec le nombre de strophes. Si nous regardons l'autotraduction, nous constatons que je n'ai rien perdu au niveau des idées. Par contre, j'ai perdu au niveau

des éléments lexicaux constitutifs des idées, mais j'ai compensé ces pertes par des gains idéiques qui peuvent être appelés surcroûts de création ou *surcréations-rajouts idéiques*. Ce sont *des compensations voulues et choisies délibérément par l'autotraducteur en vertu de la transmission contraignante de la forme*. Selon nous, les rajouts idéiques ne doivent pas être confondus avec les *équivalents transèmes* ainsi qu'avec les *équivalents modulés* ou *transposés* (dans l'acception vinay-darblenetinne). Nous définissons *les équivalents transèmes* comme *des entités idéiques qui explicitent dans le texte traduit les molécules sémiques implicites dans le texte original*. Ainsi, dans le poème autotraduit il y a trois rajouts : *clignotent enfin de l'œil; Les campagnes qui nous attendent; bel espace*. Il y a également trois équivalents-transèmes : *E vacanță-n toată țara - Les vacances reviennent hâtives; Lacul limpede și marea - Mer profonde, lac serein; În hambare grâul curge - Blé, maïs, récolte grande*. Nous attestons dans l'autotraduction deux *équivalents modulés*: *Hai, copii, ne-așteaptă vara - Chers enfants, l'été arrive; Vară, să nu te mai duci! - Reste encore, été fugace!* D'habitude, je tâche de suivre fidèlement l'apanage idéique du poème, tout en réservant une liberté qui oscille à l'intérieur d'une strophe, dans le choix des moyens linguistiques-sémiotiques de la réexpression du texte roumain en texte français.

En voilà encore un poème, celui-ci est une création lyrique cette fois. C'est un poème que j'ai fait en 1995 en roumain d'abord, ensuite en français. Le titre a souffert une modification essentielle : c'est un premier rajout idéique dans l'autotraduction.

<p>Când spun „Eu te iubesc”</p> <p>Când spun „Eu te iubesc”, Nu-i simplă-nlănțuire De vorbe triviale Mereu în revenire.</p>	<p>Les grands mots</p> <p>Quand je te dis « je t'aime » C'est plus qu'un simple mot Qui banalement s'enchaîne En éternel écho.</p>
--------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------	---------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------

<p>Când spun „Eu te iubesc”, Nu-s vorbe de serviciu Ce pică la-ntâmplare Și seamănă-a capriciu.</p>	<p>Quand je te dis « je t’aime » C’est plus qu’un mot - outil Qui tombe de mes lèvres Comme un caprice subit.</p>
<p>Când spun „Eu te iubesc”, Topește focul gheața, Și aștrii strălucesc, Și infinită-i viața.</p>	<p>Quand je te dis « je t’aime » Glaciers deviennent buées, Explosent les astres blêmes, En vert vivace des prés.</p>
<p>Când spun „Eu te iubesc” Cad ploii de flori alese Din raiul cel domnesc Cu îngeri și mirese</p>	<p>Quand je te dis « je t’aime » Des fleurs de paradis, Des anges de poèmes Descendent en douce pluie.</p>
<p>Doi sori apar atunci <u>Pe-azurul glob ceresc,</u> Și lungi sunt clipe dulci Când spun „Eu te iubesc”...</p>	<p>Se lèvent deux soleils Sur la divine plaine... Quelle délicieuse merveille Quand je te dis « je t’aime »</p>

Dans l’autotraduction que j’ai réalisée, à part le titre, il y a encore deux rajouts idéiques : *En vert vivace des prés* ; *Sur la divine plaine*, micro-idées qui manquent complètement dans l’original. J’ai perdu l’idée de l’original de la vie infinie - *Și infinită-i viața*. J’ai remplacé cette idée par le symbole du vert des prés, le vert qui symbolise également la vie. C’est une solution sinueuse, mais la démarche de mon esprit fait justement ce choix instantané. L’autotraduction comporte aussi quatre équivalents transèmes : *Mereu în revenire* - *En éternel écho* ; *Ce pică la-ntâmplare* – *Qui tombe de mes lèvres* ; *Topește focul gheața, /Și aștrii strălucesc* - *Glaciers deviennent buées, /Explosent les astres blêmes* ; *Și lungi sunt clipe dulci* - *Quelle délicieuse merveille*. J’ai aussi recouru à des équivalences modulées et transposées : *triviale – banalement* ; *vorbe de serviciu – mot – outil* ; ainsi que la troisième strophe toute entière.

Cette quantification des équivalences dans le texte poétique autotraduit n'est *qu'une atomisation structurelle expresse* qui vient appuyer la complexité des changements opérés lors de l'acte traductif. Mais en effet, le dépistage de ces équivalences est possible uniquement après la réalisation de l'autotraduction. On ne cherche pas spécialement des rajouts, des équivalences, des modulations ou d'autres types de transformations. Quand je m'autotraduis je suis l'impulsion première. Je n'ai pas l'habitude de revenir sur mes pas. Ce qui est fait – est fait. Je n'ose pas gâcher la priméité du tissu idéique dans l'autotraduction. Bien sûr, c'est mon option qui n'exclue aucunement d'autres possibilités, et notamment, des *réécritures*, des *repensées* des *retraductions*. Ce qui se reflète aussi dans les traductions des textes poétiques d'autrui. Nous connaissons les multiples traductions en français des poèmes d'Eminescu, en roumain des poèmes de Baudelaire, elles ne cessent pas de foisonner dans le temps et dans l'espace. Ces variantes de traduction naissent grâce aux perceptions exégétiques différentes qui ne s'arrêtent pas de jaillir dans les têtes lumineuses et illuminées des poètes – traducteurs français et roumains.

En guise de conclusion nous voudrions insister sur la nature profondément sémiotique de l'autotraduction, activité largement contiguë aux spécificités sociolinguistiques de la personnalité de l'écrivain, à sa monovision et à son élan créateur. L'autotraduction d'un texte poétique est une démarche unique de l'esprit créateur, une sensibilisation à double sens jaillissant d'un bilinguisme réel qui permet l'exercice de la création/traduction dans les deux sens : langue A - langue B et vice versa : langue B - langue A. L'impulsion première dans l'autotraduction poétique compte beaucoup dans la transmission adéquate des sentiments vécus. Les réécritures des autotraductions risquent de provoquer des proliférations qui peuvent éloigner l'apanage idéique autotraduit de celui original.

Bibliographie :

- Balliu, Christian (2001): *Les traducteurs: ces médecins légistes du texte*. In: *Meta*, 46/1, p. 92-102
- Bishop, Tom: Beckett bilingue
http://www.cciccerisy.asso.fr/beckett05.html#Tom_BISHOP.
consulté le 05.05.2006
- Didier, Julia (1995): *Dictionnaire de la philosophie*, Paris, Larousse
- Guillaume, Gustave (1969): *Langage et science du langage*. Paris-Québec, Nizet-Presses de l'Université de Laval, 2^e édition
- Gunnesson, Ann-Mari (2005) : *Ecrire à deux voix. Eric de Kuyper, auto-traducteur*, Erscheinungsjahr, Bruxelles, Bern, Berlin, Frankfurt am Main, New York, Oxford, Wien
- Guțu, Ana (2000): *Dulce lacrimă de dor*, Chișinău
- Guțu, Ana (2003): *Poezii pentru copii/Poésies pour les petits*, Chișinău
- Miller, Grady (1999): *The Author as Translator*, ATA Spanish Language Division: Selected Spanish-Related Presentations, St. Louis, Missouri, ATA 40th Annual Conference, p. 11-17
- Mounin, Georges (2004): *Dictionnaire de la linguistique*, Paris, Quadrigue/Puf
- Pierce, Charles (1978): *Écrits sur le signe*, Peirce Ch. *Écrits sur le signe*, Paris, G. Deledalle
- Popovic, Anton (1976): *Dictionary for the Analysis of Literary Translation*, Edmonton, Department of Comparative Literature, The University of Alberta.
- Santoyo, Julio César (2005): *Autotraducciones: Una perspectiva histórica*, In: *Meta*, n° 3
- Sardin-Damestoy, Pascale (2002): *Samuel Beckett auto-traducteur ou l'art de « l'empêchement ». Lecture bilingue et génétique des textes courts auto-traduits (1946-1980)*, coll. *Traductologie*, Artois Presses Université
- Schleiermacher, Friedrich (1999): *Des différentes méthodes du traduire*, Paris, Editions du Seuil. Traduit par Antoine Berman
- Steiner, George (1998): *Après Babel*, Paris, Albin Michel

L'AUTOTRADUCTION : DILEMME SOCIAL ET ENTRE-DEUX TEXTUEL

Rainier GRUTMAN
Université d'Ottawa, Canada

Abstract : Self-translation has finally been deemed a topic worthy of study. In addition to ongoing research on canonical authors, the focus has recently shifted to include minority writers who translate themselves in order to reach a larger audience. For them, however, self-translation can become a double-edged sword: while heightening their profile, their translations can marginalize work done in the minority source-language, thus confirming the dominant position of the majority target-language. On the textual level, the question whether self-translations are “mere” translations or actual rewritings, cannot be answered in absolute terms either but will also depend on the prevailing attitudes in the target literary system.

Longtemps négligée parce que tenue pour un épiphénomène (voir les témoignages réunis par Santoyo 2005), l'autotraduction est en passe de devenir un objet digne d'étude. Aux travaux désormais classiques sur Beckett, Nabokov et autres Julien Green¹, il s'en est ajouté de nombreux autres. Ces recherches récentes portent notamment sur des auteurs moins connus, issus de régions diverses, mais qui ont en commun de se servir d'une langue de moindre diffusion (le catalan, l'afrikaans, le gaélique, le yiddish...), nous faisant ainsi prendre conscience du fait que l'autotraduction n'est pas une expérience réservée à quelques élus. Dans le contexte de bilinguisme asymétrique, de diglossie, qui est souvent le leur, la

¹ Voir la bibliographie dans Grutman 1998 et Oustinoff 2001 : 284-288.

décision de se traduire soi-même, à l’instar du choix d’une langue d’écriture, aura une plus grande portée (Grutman 2003, Kremnitz 2004, Lagarde 2004).

À vrai dire, obligeant l’écrivain à remettre sur le métier une œuvre qu’il croyait achevée, l’option de l’autotraduction représente du travail supplémentaire et ne va donc jamais de soi. Les témoignages de la plupart des ceux qui se sont prêtés à cet exercice en confirment le caractère pénible, fastidieux, répétitif. Nabokov décrivait le processus comme “sorting through one’s own innards, and then trying them on for size like a pair of gloves” (lettre à Zenaïda Schakovskoy, citée par Beaujour 1989: 90). Quant à Beckett, il parlait des « terres désolées et sauvages de l’autotraduction », traversée du désert qui prenait « plusieurs mois misérables² ». D’autres auteurs bilingues s’y refusent carrément. Dans une entrevue accordée à *Libération*, la Canadienne anglaise Mavis Gallant, installée à Paris depuis belle lurette et parfaitement à l’aise en français, explique pourquoi elle n’a jamais songé à se traduire elle-même dans cette dernière langue: cela lui semblerait aussi absurde que de « refaire une peinture dans un autre ton » (Devarrioux 1993: 15). Même un Jorge Semprun, qui accepte pourtant volontiers sa condition de bilingue franco-espagnol, rechigne devant la tâche. Interrogé au sujet de *Veinte años y un día*, le premier roman qu’il ait directement écrit dans sa langue maternelle, il écarte la possibilité d’en préparer une version française. Non seulement parce qu’en tant qu’auteur, il ne se sentirait « pas obligé d’être fidèle » (ce qui lui paraît être la tâche du traducteur), mais encore parce qu’à quatre-vingts ans, « le temps qui [lui] reste pour écrire est mesuré »; il « préfère consacrer ce temps à un autre roman » (Semprun 2004). Il faut dire à sa décharge que Semprun a déjà tâté de l’autotraduction et que l’expérience n’avait pas été concluante. Après son passage au ministère espagnol de la Culture (1988-1991), il prend définitivement congé de son pays natal dans *Federico Sánchez vous*

² “I have nothing but wastes and wilds of self-translation before me for many miserable months to come”, confiait-il à un ami (*The Village Voice* du 19 mars 1958, p. 8, cité par Cohn 1961: 617).

salve bien, livre qu'il rendra lui-même en espagnol sous le titre *Federico Sánchez se despide de ustedes*. Ce faisant, il apprit que la traduction consistait moins en une transposition purement linguistique qu'en une réorientation du texte vers un public nouveau, qui n'avait pas les mêmes attentes et ne possédait pas du tout les mêmes références politiques et culturelles (Tanzmeister 1996 : 86-87, 96). Loin de lui fournir un cadre propice à la liberté créatrice, l'autotraduction s'avéra contraignante.

Elle apparaît souvent en effet comme un rite de passage, voire un passage obligé, dans la trajectoire d'auteurs bilingues qui choisissent, ou sont obligés, de changer de langue d'écriture (Beaujour 1989: 51). Dans un certain nombre de cas, pour des raisons personnelles ou familiales (études, exil politique, mariage, héritage, etc.), ce changement se double d'un déplacement, d'une translation au sens mathématique du mot. Pour pouvoir s'intégrer à la société d'accueil, ces écrivains « translingues » doivent traverser un fleuve d'oubli et laisser derrière eux la partie intraduisible, littéralement non-transférable, de leur culture d'origine.

Tout autre est la situation d'auteurs issus de sociétés déjà marquées par un contact prolongé entre deux (voire plusieurs) langues, comme le sont notamment les pays issus des différentes vagues de décolonisation. N'ayant jamais été à l'abri de la diversité linguistique, ces auteurs peuvent changer de langue sans avoir à migrer, sans se trouver dans la situation d'« extraterritorialité » décrite par George Steiner (2002: 15-25). Contrairement aux Nabokov, Beckett ou Semprun de ce monde, qui louvoyaient entre des langues dites « de culture », cette deuxième catégorie d'écrivains bilingues n'ont pas non plus deux armes égales à leur disposition. À côté d'une « grande » langue, ils se servent d'une langue de moindre diffusion, ou symboliquement dominée, ou l'un et l'autre à la fois.

C'est précisément ce qui distingue la démarche de quelqu'un comme Rachid Boudjedra de celle d'un Beckett ou d'un Semprun. Certes, grâce à l'autotraduction, la distribution complémentaire de leurs deux langues d'écriture a progressivement pris la forme d'un dédoublement, mais les valeurs socio-politiques accordées à ces

langues traduisent des enjeux fort différents ici et là. Quand, au début des années 1980, Boudjedra décide d'écrire en arabe, il doit reconquérir cette langue originaire que l'administration française avait interdite dans son Algérie natale. *Mutatis mutandis*, c'est la situation dans laquelle se serait peut-être trouvé le protestant irlandais Beckett si, comme certains de ses confrères catholiques, il avait grandi dans un milieu plus ouvert au gaélique³ : au lieu de faire alterner l'anglais et le français, probablement les langues les plus lues au monde, il aurait peut-être eu à choisir entre l'authenticité et l'universalité. De même, si Semprun avait appartenu à la bourgeoisie de Barcelone plutôt qu'à celle de Madrid, il aurait pu se tourner vers le catalan, langue fortement réprimée par le général Franco, plutôt que vers le français appris à l'école : la portée politique de son choix n'en aurait été que plus grande...

N'en déduisons pas trop vite que Boudjedra est l'exception qui confirme la règle. Bien au contraire : des cas comme le sien sont légion dans des régions propices à la création bilingue et partant, à l'autotraduction. Souvent hélas, le contact des langues n'y est pas symétrique. Dans l'ancienne Union soviétique, des auteurs issus de « minorités ethniques » qui s'étaient fait un nom dans l'une des nombreuses langues régionales cherchaient parfois à obtenir une plus large audience en reprenant eux-mêmes leurs œuvres en russe. Du point de vue de la réception nationale, c'est-à-dire à l'échelle du pays tout entier, ces autotraductions faisaient même figure de versions originales (Dadazhanova, 1984). De telles forces centripètes de diffusion intranationale sous-tendent également la démarche des autotraducteurs irlandais et écossais qui transposent leur œuvre gaélique dans la langue commune au Royaume-Uni, ou celle des écrivains espagnols qui choisissent de rendre accessible au public hispanophone leur œuvre préalablement édifiée en catalan, en galicien ou en basque.

³ Beckett mentionne en 1937 un poste de bibliothécaire auquel sa mère l'encourageait à poser sa candidature, « assuring me that my ignorance of Gaelic was of no significance » (cité par Arndorfer 1997: 42).

L'Espagne post-franquiste a en effet été marquée par une augmentation du trafic autotraductionnel. Auparavant scolarisés dans la « *lengua compañera del Imperio* » (selon la formule ancienne d'Antonio de Nebrija détournée par les fascistes), les membres des différentes minorités nationales sont depuis plus d'une génération formés dans leur langue maternelle : si le catalan a fait les progrès les plus spectaculaires, le galicien et même le basque ont également le vent dans la poupe. L'écrasante majorité reste cependant bilingue, de telle sorte qu'ils peuvent toujours aussi se servir du castillan. La Catalogne surtout a produit une cohorte impressionnante d'auteurs qui font la navette entre les langues voire se traduisent eux-mêmes, que ce soit occasionnellement (comme c'est le cas de Terenci Moix) ou de manière plus systématique (comme chez Baltasar Porcel, Carme Riera et Andreu Martín). Pour ces générations nouvelles, l'espagnol n'est pas (encore) une langue étrangère, ce qui en fait d'excellents médiateurs sur le plan linguistique et culturel (voir les articles rassemblés dans Arnau i Segarra et al., 2002 et Lagarde, 2004, ainsi que Heinemann, 1998: 211-229).

Un certain nombre d'auteurs minoritaires d'Espagne préfèrent cependant laisser à d'autres le soin de les traduire dans une langue qu'ils maîtrisent fort bien par ailleurs. Là n'est pas la question. Interrogé à ce sujet, le romancier galicien Manuel Rivas avoue que l'autotraduction, en l'obligeant à « [s]'enfermer à nouveau dans un texte », représenterait pour lui « un risque et parfois une insatisfaction » (cité par Villena 2006). Ailleurs, les réticences sont de nature moins ontologique que politique, probablement en raison du statut plus précaire encore de la langue-source, par laquelle il ne faut plus passer dès lors que l'œuvre est disponible dans une « grande » langue. Comme le montrent les recherches de Corinna Krause (2005) sur l'Écosse, la multiplication d'anthologies de poésie bilingues, présentant côte à côte les versions gaélique et anglaise des poèmes (l'une et l'autre de la main de l'auteur), est une arme à double tranchant. S'il est vrai que cette initiative a rendu plus visible la création en gaélique, il paraît tout aussi certain qu'elle tend à confirmer la position dominante de la langue majoritaire. Il est en

effet dans la nature même de l'édition bilingue d'introduire une hiérarchie entre les deux versions, voire de permettre de faire l'économie de l'une d'entre elles : le lecteur anglophone lire ainsi les poèmes dans sa langue, se contentant le plus souvent de jeter un coup d'œil sur le texte qui figure sur l'autre page, dans « l'autre » langue. On comprend dès lors qu'un traducteur militant comme Christopher Whyte, qui préfère traduire *en* gaélique plutôt que *du* gaélique, ait pu carrément condamner les autotraductions : "They tend to support the assumption that, since we have the poet's own translations, the originals can be dispensed with" (2002: 70). Autrement dit, si l'on décide *a priori*, sans examen empirique, que les autotraductions sont des créations à part entière, on risque d'effacer les originaux, ce qui n'est pas sans poser problème.

D'où la question qui traverse la plupart des travaux sur la question : quel est le statut de l'autotraduction en tant que texte? S'agit-il d'une traduction (fût-elle *sui generis*) ou plutôt d'une forme de re-création? Comme beaucoup de critiques, Jacqueline Risset penche pour la seconde option dans son analyse de la version italienne, établie par Joyce lui-même, de quelques fragments de *Finnegans Wake*. Ce n'était pas la première fois que Joyce intervenait dans la traduction de son œuvre la plus hermétique. Mais alors que les responsables de la traduction française l'avaient consulté après la rédaction d'un brouillon satisfaisant (dont le premier jet était dû à nul autre que Samuel Beckett), les traducteurs italiens, eux, lui avaient laissé franc-jeu. Aussi les résultats finals sont-ils incommensurables aux dires de Risset entre cette dernière version et la française, pourtant préparée par une équipe de polyglottes bien au fait de la poésie joycienne (Soupault 1931). La traduction italienne de la main de Joyce lui-même « ne consiste pas [...] en une recherche d'hypothétiques équivalents du texte "original" (c'est-à-dire donné, définitif), mais en une élaboration ultérieure qui représente [...] une sorte de prolongement, une étape nouvelle, une différenciation plus poussée de la matière verbale en activité. » (Risset 1973: 49) Se plaçant « sous le signe de Dante » (Risset 1973: 56), mettant à contribution le dialecte de Trieste, Joyce

aurait, tel Dieu, insufflé la vie à sa créature, l'investissant du même coup d'un « génie » et d'une autorité auxquels une traduction allographe, eût-elle reçu le sceau d'approbation du maître, ne peut guère prétendre. Car l'enjeu véritable que cache la distinction établie ici est la vieille notion d'*auctoritas*, apanage institutionnel des auteurs (*auctores*) d'œuvres originales depuis le Romantisme au moins. Le grand poéticien Gérard Genette résume bien le débat du point de vue de la critique littéraire⁴ quand il postule que « le droit à l'infidélité est un privilège auctorial » (1987 : 372).

Que pour cette même raison, les autotraducteurs ne se sentent « pas obligé[s] d'être fidèle[s] » (pour reprendre la phrase déjà citée de Jorge Semprun) fait peu de doute. Que cette attitude se traduise toujours par un travail de réécriture va déjà moins de soi : dans l'état actuel de la recherche, dire qu'un autotraducteur prend toujours davantage de libertés qu'un traducteur « normal » relève de la pétition de principe. En examinant une série de cas concrets, on trouverait peut-être autant d'autotraducteurs qui collent littéralement à leur texte que d'écrivains qui s'en servent comme d'un tremplin, pour se réécrire. Il n'est pas non plus exclu de trouver les deux cas de figure chez un même écrivain : étudiant les autotraductions du surréaliste roumain Gherasim Luca, Iulian Toma (2004 : 58-59) constate que tantôt il se traduit « presque mot-à-mot », tantôt il « améliore » sensiblement son texte en le modifiant en profondeur.

Certes, le public lecteur aura tendance à faire confiance à l'autotraducteur, ce « traducteur privilégié » (Tanqueiro 1999), « particulièrement bien placé » (Gunnesson 2005 : 35, 106) pour connaître les intentions et les maladresses de l'auteur du simple fait que ces intentions étaient les siennes ! (Fitch 1988 : 125) Mais il arrive à ce même public de se méfier des autotraducteurs : le montre assez le dossier Nancy Huston. Romancière canadienne établie à Paris depuis de nombreuses années, Huston fait carrière en français avant de

⁴ De par sa vocation interdisciplinaire, la traductologie n'a pas à se limiter à ce seul point de vue, bien sûr, d'autant que Genette (2004 : 12) lui-même se décrit volontiers comme un « simple lecteur de traductions » et avoue ne pas être particulièrement qualifié dans le domaine.

retrouver son anglais maternel, à l'occasion d'un roman sur ses Prairies natales: *Plainsong* (soit à la fois chant des plaines et plain-chant). Quand la version française, *Cantique des plaines*, écrite immédiatement après la première ébauche anglaise et élaborée dans un va-et-vient constant entre les deux langues, remporte le prix du Gouverneur général du Canada dans la catégorie « roman en langue française », cela provoque une levée de boucliers au Québec : journalistes, écrivains et éditeurs s'offusquent de ce qu'une traduction puisse être couronnée d'un prix réservé aux œuvres originales... Comme quoi la réponse à la question concernant le statut de l'autotraduction – « simple » traduction ou authentique travail de réécriture – ne saurait être absolue mais dépendra aussi de la société et du système littéraire qui accueilleront le nouveau texte.

Il est vrai cependant, et je terminerai là-dessus, qu'en raison de leurs conditions de production tout à fait particulières, certaines autotraductions tendent à rendre inopérante la distinction entre original et copie. Naguère, j'avais proposé de les appeler « simultanées » (Grutman 1998: 20) pour mieux les distinguer des autotraductions « différées », préparées à partir d'originaux achevés et publiés. En effet, comme ces derniers ont souvent déjà mené une existence autonome, voire connu une réception critique, ils imposeront à l'autotraducteur des limites qui ne sont pas si différentes de celles dont tient compte tout traducteur d'une œuvre qui appartient déjà au domaine public. En revanche, les autotraductions simultanées sont (comme leur nom l'indique) entamées avant que les versions premières ne soient achevées, ouvrant un dialogue entre les deux textes et permettant à l'auteur d'ajuster le tir en se traduisant. Telle est aujourd'hui la façon de procéder de Nancy Huston, telle fut hier la manière principale de Samuel Beckett, qui avait peu à peu pris l'habitude d'entamer le texte dans la deuxième langue (souvent l'anglais) alors même qu'il n'avait pas terminé la première version (souvent française). Cette sorte de pollinisation croisée crée entre les deux versions un lien dynamique dont ne rendent effectivement pas compte les termes « original » et « traduction » (Fitch 1988: 130-135; Oustinoff 2001: 254-263). Ainsi, quand bien

même ses textes individuels ne mettraient pas en scène le bilinguisme de leur auteur, l'œuvre de Beckett prise dans son ensemble est foncièrement bilingue, car chaque version anglaise y appelle sa contrepartie française et vice versa. Brian Fitch a joliment exprimé ce paradoxe en observant que “while the first version is no more than a *rehearsal* for what is yet to come, the second is but a *repetition* of what has gone before, the two concepts coming together in the one French word *répétition*.” (1988: 157) C'est peut-être là, dans la possibilité de créer une œuvre occupant cet espace tiers ouvert par l'entre-deux, que réside la véritable liberté de l'autotraducteur.

Bibliographie:

- Arnau i Segarra, Pilar & Pere Joan i Tous, Manfred Tietz (dir.) (2002): *Escribir entre dos lenguas: escritores catalanes y la elección de la lengua literaria = Escriure entre dues llengües : escriptors catalans i l'elecció de la llengua literària*, Kassel: Reichenberger
- Arndorfer, Martin (1997): *Samuel Beckett : Fragen zur Identität eines zweisprachigen Schriftstellers*, Wien, Praesens
- Beaujour, Elizabeth Klosty (1989). *Alien Tongues: Bilingual Russian Writers of the 'First' Emigration*, Ithaca, NY, Cornell University Press
- Cohn, Ruby (1961): “Samuel Beckett self-translator”, *PMLA* 76, p. 613-621
- Dadazhanova, Munavvarkhon (1984): “Both are primary: an 'author's translation' is a creative re-creation”, *Soviet Studies in Literature* 20(4), p. 67-79
- Devarrieux, Claire (1993) : « Gallant: Paris est un jouet », *Libération (hors série: les 80 livres de l'année)*, mars, p. 14-15
- Fitch, Brian T. (1988): *Beckett and Babel. An Investigation into the Status of the Bilingual Work*, Toronto: University of Toronto Press

- Genette, Gérard (1987) : *Seuils*, Paris : Seuil
- Genette, Gérard (2004) : « Entretien accordé à Muguraş Constantinescu », *Atelier de traduction 2* , p. 11-16.
- Grutman, Rainier (1994) : « Honoré Beaugrand traducteur de lui-même », *Ellipse* 51, p. 45-53
- Grutman, Rainier (1998) : « Autotranslation », dans Mona Baker (dir.), *Encyclopedia of Translation Studies*, London, Routledge, p. 17-20
- Grutman, Rainier (2003) : « Bilinguisme et diglossie : comment penser la différence linguistique dans les littératures francophones? » dans Lieven D’hulst et Jean-Marc Moura (dir.), *Les études littéraires francophones : état des lieux*, Lille, Presses Universitaires de Lille, p. 113-126
- Gunneson, Ann-Mari (2005) : *Écrire à deux voix. Eric de Kuyper, auto-traducteur*, Bruxelles , P.I.E.-Peter Lang
- Heinemann, Ute (1998): *Schriftsteller als sprachliche Grenzgänger. Literarische Verarbeitung von Mehrsprachigkeit, Sprachkontakt und Sprachkonflikt in Barcelona*, Wien, Praesens
- Klein-Lataud, Christine (1996) : « Les voix parallèles de Nancy Huston », *Traduction-Terminologie-Rédaction* (Montréal), 9(1) , p. 211-231.
- Krause, Corinna (2005): “Finding the Poem - Modern Gaelic Verse and the Contact Zone”, *Forum* 1. En ligne : http://forum.llc.ed.ac.uk/issue1/Krause_Gaelic.html (page consultée le 29 décembre 2006)
- Kremnitz, Georg (2004): *Mehrsprachigkeit in der Literatur. Wie Autoren ihre Sprachen wählen*. Wien, Praesens
- Lagarde, Christian (dir.) (2004) : *Écrire en situation bilingue*. Perpignan, Presses Universitaires de Perpignan
- Oustinoff, Michaël (2001) : *Bilinguisme d’écriture et auto-traduction. Julien Green, Samuel Beckett, Vladimir Nabokov*. Paris, l’Harmattan
- Risset, Jacqueline (1973) : « Joyce traduit par Joyce », *Tel Quel* 55, p. 47-58

- Santoyo, Julio César (2005) : “Autotraducciones: una perspectiva histórica“, *Meta* 50(3), p. 858-867
- Semprun, Jorge (2004) : « Entretien à l’occasion de la parution de Vingt ans et un jour », en ligne: <http://www.gallimard.fr/catalog/entretiens/01049083.htm> (page consultée le 20 juin 2006)
- Soupault, Philippe (1931) : « À propos de la traduction d’Anna Livia Plurabelle », *La Nouvelle Revue française* 19(212), p. 633-634.
- Steiner, George (2002) : *Extraterritorialité. Essai sur la littérature et la révolution du langage*, Paris, Hachette (éd. orig. 1971)
- Tanqueiro, Helena (1999): “Un traductor privilegiado: el autortraductor.” *Quaderns: Revista de traducció* 3, p. 19-27.
- Tanzmeister, Robert (1996) : „Sprachliches Relativitätsprinzip und literarische Selbstübersetzung am Biespiel von Jorge Semprúns *Federico Sánchez vous salue bien* und *Federico Sánchez se despide de Ustedes*“, *Quo vadis, Romania?* 7 , p. 67-100
- Toma, Iulian (2004) : “L’auto-traduction chez Gherasim Luca”, *Atelier de traduction* 1, p. 52-59
- Villena, Miguel Ángel (2006) : “Autores con dos lenguas, traducir o reescribir?”, *El País*, supplément *Babelia* du samedi 28 octobre. En ligne: http://www.elpais.com/articulo/semana/Autores/lenguas/traducir/reescribir/elpbabsem/20061028elpbabese_2/Tes (page consultée le 29 décembre 2006)
- Whyte, Christopher (2002): “Against Self-Translation.” *Translation and Literature* 11(1), p. 64-71

L'AUTEUR POSTCOLONIAL : AUTOTRADUCTEUR PLUTÔT QUE TRADUCTEUR ?

Katrien LIEVOIS

Université d'Anvers, Belgique

Abstract : For quite some time now, post-colonial texts have been compared to translations almost as a matter of course. The analogy is not only used to account for the transposition of cultural references, but also for that of linguistic elements. Still, as yet, literary scholars never seem to have resorted to the concept of self-translation for the analysis of the transcanonical writing of such authors. It is not my intention to force an artificial expansion of the current, rather limited corpus of self-translations in literary studies, but there appear to be interesting similarities between the post-colonial writer and the self-translator, and these are worth exploring.

Depuis quelques années, les critiques littéraires comme les traductologues comparent, voire assimilent volontiers l'écrivain postcolonial au traducteur. Si, depuis les années 1990, l'essor des études postcoloniales a en effet multiplié les réflexions concernant les liens unissant le caractère hybride du texte postcolonial et la traduction, on constate que cette idée est née bien plus tôt. Ainsi, dans sa préface aux *Nouveaux Contes d'Amadou Koumba* de Birago Diop, Léopold Sédar Senghor affirme :

Voilà quelque cent cinquante ans que les Blancs s'intéressent à la littérature des nègres d'Afrique, qu'ils dissertent sur elle [...] ou qu'ils en donnent des traductions... [...] Mais les négro-Africains de langue française veulent eux-mêmes manifester cette littérature, et ils se présentent en traducteurs le plus souvent.

[...] Or, Birago Diop ne prétend pas faire oeuvre originale ; il se veut disciple du griot Amadou, fils de Koumba, dont il se contenterait de traduire les dits. (Diop 1961, p. 7)

Auparavant, dans *Une Vie de Boy* (1956), Ferdinand Oyono avait introduit le topos du manuscrit trouvé et traduit en présentant son texte comme une traduction en ewondo (une langue du sud du Cameroun) du journal du personnage principal.

Par le biais de ces deux exemples, le premier authentique, le second relevant de la fiction, on constate que le concept de traduction est introduit dès les premiers textes de la littérature francophone africaine. En outre, il est clairement utilisé dans son acception la plus courante, celle qui consiste à transposer un texte d'une langue vers une autre.

Si nous nous tournons vers les études traductologiques, on constate qu'Antoine Berman, lui aussi, insiste sur les caractéristiques langagières qui unissent le texte postcolonial et le texte traduit.

[Ces littératures] ont été écrites en français par des « étrangers », et portent la marque de cette étrangeté dans leur langue et dans leur thématique. [...] Ce français étranger entretient un rapport étroit avec le français de la traduction. [...] Dans tous les cas, le texte français étranger paraît « autre » que le texte français de France. (1984, p. 18-19)

En introduisant la notion d'étrangeté, la traductologie a en effet établi les fondements d'une comparaison entre les traductions et les textes postcoloniaux. Le traducteur appartient à la fois à la culture de la langue source qu'il connaît bien et à celle de la langue cible, qui est dans le cas des traducteurs littéraires le plus souvent sa culture maternelle. L'écrivain postcolonial, de la même façon, porte en lui une hybridité culturelle. S. Ade Ojo affirme que l'on ne commet aucun contresens en disant que la culture double de l'écrivain africain fait de lui un traducteur plutôt qu'un créateur (1986, p. 295).

Dans ce qui est sans doute une des premières réflexions suivies sur les liens unissant l'écriture postcoloniale à la traduction, *Postcolonial Writing and Literary Translation*, Maria Tymoczko (1999) insiste sur le fait que, contrairement aux traducteurs, les écrivains postcoloniaux ne transposent pas des textes, mais des cultures¹. Depuis l'époque de cette publication, la métaphore de la traduction pour parler du texte colonial est largement acceptée. Très peu d'analyses rejettent cette assimilation, qui ne va pourtant pas de soi (Adejunmobi 1998, p. 164 ; Adewuni 2007), étant donné que l'on ne peut, dans ce contexte, utiliser le terme de traduction dans son acception première.

La littérature euro-africaine est caractérisée par des formations hybrides qui mélangent des traditions autochtones et occidentales. [...] C'est ainsi que l'on peut dire que les littératures euro-africaines sont elles-mêmes des traductions, dans le sens large du terme [...]. (Bandia 2001, p. 125 - nous soulignons)

Cependant, l'idée qui envisage le texte postcolonial comme une traduction ne se limite pas à sa seule composante culturelle ; elle s'étend aussi à l'aspect linguistique du texte. Paul Bandia le souligne : « Ces écrivains postcoloniaux sont des traducteurs interprètes de leur propre réalité linguistique et culturelle » (Bandia 2001, p. 128). Avec le développement d'une traduction qui se veut « selon la lettre » ou « éthique » chez Berman (1999, p. 69-77) et *foreignizing* chez Venuti (1995), le texte traduit doit porter les marques de la langue de départ. Il s'ensuit que certaines caractéristiques propres au texte postcolonial se manifestent dans les traductions : des xénismes, des pérégrinismes, des emprunts, des calques... Ces éléments alloglottes peuvent d'ailleurs être intégrés selon les mêmes techniques : glossaires, notes en bas de page ou en

¹ Il convient cependant de souligner quand Maria Tymoczko traite également du texte postcolonial comme une traduction au niveau de la langue (p. 24-27).

fin de volume, des traductions intratextuelles, des ajouts synonymiques éventuellement...

Les analogies entre la traduction et le texte postcolonial dépassent néanmoins les similitudes entre les techniques linguistiques mises en place. Pamela J. Olubunmi Smith parle de *transcreative process* pour rendre compte de la transposition de la langue maternelle ou première de l'écrivain vers la langue européenne et affirme que la transcréation est un travail à la fois de traduction (*translation*) et de création (2001, p. 750). Il en découle logiquement que les auteurs postcoloniaux que l'on compare le plus facilement à des traducteurs sont ceux qui ont décidé d'adapter le français aux exigences culturelles et langagières de leur culture première. La métaphore ne s'applique pas en premier lieu aux écrivains respectant parfaitement la norme littéraire française, comme Léopold Sédar Senghor, Camara Laye ou Cheikh Hamidou Kane, qui n'avaient pas laissé de traces de traduction dans leur écriture (Adewuni 2007). C'est Ahmadou Kourouma, qui donne l'impression de casser le français en traduisant le malinké, que l'on cite volontiers comme exemple d'écrivain-traducteur.

La métaphore de la traduction pour rendre compte du texte postcolonial a donc évolué d'un point de vue purement culturel vers une acception davantage centrée sur la langue et sur le texte. Reste qu'à aucun moment la critique n'a été jusqu'à parler d'autotraduction² pour analyser l'écriture transgressive de ces auteurs postcoloniaux. Il nous semble cependant que si on caractérise leur entreprise comme la combinaison d'une création et d'une traduction, il est possible également de l'analyser dans les rapports qu'elle entretient avec l'autotraduction. Des auteurs comme Beckett, Triolet, Nabokov, Huston ... ont sans doute de nombreux points communs avec les auteurs postcoloniaux. Sans vouloir étendre de façon tout à fait artificielle le corpus en effet très restreint des autotraductions (Grutman 1998, p. 17) ; il nous semble malgré tout que les analogies

² Sauf peut-être Granqvist 2006.

que l'on peut établir entre l'écrivain postcolonial et l'autotraducteur sont intéressantes. Nous aimerions en indiquer quelques-unes.

On sait que le caractère hybride du texte postcolonial brouille la distinction établie entre le propre et l'étranger. Il en est de même pour l'autotraduction :

Le fait d'avoir affaire à un traducteur identique à l'écrivain est un facteur qui met en question, au moins partiellement, le caractère étranger du texte traduit, ou, pour prendre une autre perspective, du texte à traduire.(Schmeling 2002, p. 365)

Le texte autotraduit pose toujours la question de son statut : s'agit-il d'une traduction ou d'un nouvel original ? De nombreux chercheurs penchent pour la seconde option : le statut de l'écrivain comme créateur confère un statut de nouvelle création à l'autotraduction. Il s'ensuit que l'on insiste souvent sur « ce libre jeu [auquel] l'autotraducteur a le droit de se livrer, bien plus légitimement que le traducteur 'normal' » (Schmeling 2002, p. 370). Rappelons à ce sujet que Tymoczko estime en effet que l'écrivain postcolonial est libre de décider quels éléments appartenant à la culture source il va transposer, tandis que le traducteur ne jouit pas de cette liberté : il doit traduire un texte préexistant et défini (1999, 20-21).

Dans la mesure où les écrivains postcoloniaux sont bilingues et appartiennent donc presque autant à la culture du texte source qu'à celle du texte cible, ils s'apparentent davantage aux autotraducteurs qu'aux traducteurs littéraires, qui en règle générale sont issus de la culture du texte cible. L'autotraduction est souvent une conséquence d'un changement de culture : Beckett et Huston s'établissent à Paris, Triolet et Nabokov quittent l'URRS... De façon tout à fait comparable, de nombreux auteurs postcoloniaux abandonnent leur pays natal.

Les recherches sur les autotraducteurs ont montré que ceux-ci n'ont pas toujours écrit leurs textes sources dans la même langue. Dans la même lignée, nous pourrions citer des exemples déjà étudiés

d'écrivains postcoloniaux qui sont passés de la langue européenne à la langue africaine (e.a. Ngugi wa Thiong'o) ou qui se caractérisent par une diglossie littéraire (Grutman 2003). Ils écrivent par exemple en français mais élaborent leurs créations cinématographiques en langue africaine, ainsi le wolof pour Ousmane Sembene, ou en arabe comme c'est le cas d'Assia Djebar.

Il serait d'ailleurs tout à fait intéressant de comparer avec les autotraductions classiques abondamment étudiées, celles des quelques véritables autotraducteurs postcoloniaux, comme entre autres Guillaume Oyono-Mbia (Edebiri 1993), Kunene (Adejunmobi 1998), Ngugi wa Thiong'o et Raphaël Confiant.

Si, comme nous l'avons fait remarquer, les autotraductions et les textes d'écrivains postcoloniaux tendent à brouiller la distinction entre traduction et création, une différence fondamentale les oppose cependant. Les autotraductions intéressent en premier lieu les traductologues parce qu'elles permettent véritablement de comparer un texte (source) à un autre texte (cible). Il n'en va pas de même pour le texte postcolonial, dont on a pu dire qu'il s'agissait d'une traduction sans original. Rappelons toutefois que, dans le domaine traductologique, les débats récents sur les notions d'original et de traduction ont en effet montré que cette opposition à elle seule ne suffit plus à rendre compte du phénomène de la traduction.

Il nous semble donc qu'au-delà des similitudes qui lient et des différences qui séparent la littérature postcoloniale et la traduction, il serait intéressant de reconsidérer la problématique en étudiant le texte postcolonial plus spécifiquement comme une autotraduction. De nombreux points communs - langagiers, textuels, psychologiques et idéologiques - invitent à ce rapprochement.

Bibliographie

- Ade Ojo, Samuel (1986): « The Role of the Translator of African Literature in Inter-Cultural Consciousness and Relationships », *Meta*, n° 31-3, p. 291-299
- Adewuni, Salawu, « A New Approach to Translation : The Transposition or Transcription System of Sub-Saharan African writers », *Translation Journal*, <http://translationjournal.net/journal/40lit.htm>
- Adejunmobi, Moradewun (1998): « Translation and Postcolonial Identity : African Writing and European Languages », *The Translator*, n° 4-2, p. 163-182
- Bandia, Paul (2001) : « Le concept bermanien de l'Étranger dans le prisme de la traduction postcoloniale », *TTR*, n° 14-1, p. 123-139
- 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 du lointain*, Paris, Seuil
- Diop, Birago (1961) : *Les Nouveaux Contes d'Amadou Koumba*, Paris, Présence Africaine
- Edebiri, Unionmwan (1993): « Guillaume Oyono-Mbia : A bilingual Playwright », *Meta*, n° 38-3, p. 576-582
- Granqvist, Raoul J. (2006) : « The African Writer as Translator in his / her own Text », in *Writing Back in/and Translation*, Raoul J. Granqvist (éd.), Frankfurt am Main, Peter Lang, p. 91-101
- Grutman, Rainier (1998): « Auto-translation », in *Routledge Encyclopaedia of Translation Studies*, Mona Baker (éd.), London / New York, Routledge, p. 17-20
- Grutman, Rainier (2003) : « Bilinguisme et diglossie : comment penser la différence linguistique dans les littératures francophones ? » in *Les études littéraires francophones : état des lieux*, Lieven D'hulst & Jean-Marc Moura (éds), Lille, Presses Universitaires de Lille, « UL 3 », p. 113-126.

- Olubunmi Smith, Pamela J. (2001): « Making Words Sing and Dance :Sense, Style and Sound in Yoruba Prose Translation », *Meta*, n° 44-4, p. 453-459
- Oyono, Ferdinand (1956) : *Une Vie de Boy*, Paris, Julliard,
- Schmeling, Manfred (2002) : « La biculturalité comme paradoxe : L'auteur traducteur de lui-même, Ecrire en langue étrangère », in *Interférences de langues et de cultures dans le monde francophone*, Robert Dion, Hans-Jürgen Lüsebrink & János Riesz (éds), Québec, Nota Bene, p. 357-374
- Tymoczko, Maria (1998): « Post-colonial Writing and literary Translation », in *Postcolonial Translation Theory*, Susan Bassnett & Harish Trivedi (éds), London / New York, Routledge, p. 19-40
- Venuti, Lawrence (1995): *The Translator's Invisibility : A History of Translation*, Londres / New York, Routledge

PRATICO-THÉORIES

UN EXEMPLE DE TRADUCTION CRÉATIVE LÉGITIMÉE PAR LES RECHERCHES COGNITIVISTES¹

Ioana BALACESCU

Université de Craiova, Roumanie

Abstract: The following text is meant to encourage creativity in translation. It gives an example which demonstrates that the solution to a translation problem which might be considered at first glance to be an "infidelity" is, in fact, culturally correct if we take into consideration the results of recent research in the cognitive and neuro-physiological sciences.

Réflexions préliminaires

Dans plusieurs publications récentes consacrées aux rapports entre créativité en traduction, recherches cognitivistes et neurophysiologiques, il nous a été permis de démontrer une « problem solving activity » au sens guilfordien du terme, nécessaire pour surmonter les barrières culturelles qui se dressent quotidiennement devant la plume du traducteur, et que « le courage » de cette créativité (Balacescu 2004) était fonction de la conscience de nos structures mentales telles qu'elles nous étaient révélées par les recherches récentes des cognitivistes (voir aussi Balacescu 2004 A, B, C, D ; A, B, C, D, E).

¹ Cet article a été écrit dans le cadre d'une bourse de recherches attribuée par la fondation Humboldt et la fondation Hertie, que je remercie à cet endroit.

Il nous appartient maintenant de donner des exemples qui nous permettent d'analyser le cheminement de la créativité depuis la prise de conscience d'un problème de traduction jusqu'à sa solution et de montrer la légitimité de ce parcours vers une solution créative en le justifiant par le fonctionnement de nos structures mentales. L'expérience prouve qu'un « imput » théorique qui mène à cette prise de conscience contribue de façon significative à confirmer le traducteur dans sa démarche créative et lui donne le courage de cette créativité.

Pour examiner cette question nous allons prendre un exemple de traduction « créative » qui illustre parfaitement les différences, culturellement motivées, dans le choix des éléments prototypiques. Il s'agit d'un texte en anglais sur les problèmes des couples où la femme et l'homme sont tous deux engagés dans une carrière professionnelle, ce qui leur pose des problèmes pour gérer à la fois leur vie professionnelle et l'éducation des enfants. La phrase à traduire était: « *They had difficulties to juggle two careers and a potty chair* » (littéralement: ils avaient des difficultés pour jongler avec deux carrières et la chaise percée pour enfants).

On a demandé à des étudiants allemands en traductologie, section d'anglais, de traduire ce texte en allemand. Pour « *to juggle* », qui exprime la faculté de gérer deux choses en même temps, la locution métaphorique « *unter einen Hut bringen* » (littéralement: mettre sous un même chapeau) s'est imposée d'emblée. Le lexème *potty chair* n'existant pas en allemand, certains ont traduit relativement littéralement en prenant le correspondant sémantique le plus proche *Kindertöpfchen* (pot-de-chambre pour enfants) l'utilisant en collocation avec *unter einen Hut bringen*. Cette collocation est impossible à cause de la valeur littérale qu'elle donne à la locution métaphorique *unter einen Hut bringen*: on voit littéralement le pot-de-chambre sous le chapeau. D'autres ont trouvé une solution créative en traduisant:

- (1)... *Kind und Karriere unter einen Hut zu bringen*
(gérer simultanément *enfant* et *carrière*)

(2)... *zwei Karrieren und Windelwechseln unter einen Hut zu bringen*
(gérer simultanément deux carrières et l'action de *changer les couches*)

Ni *Kind*, ni *Windelwechseln* ne sont évidemment la traduction de *potty chair*. Mais ces traductions ne choquent pas le lecteur allemand. Elles sont « appropriées »². Elles font partie de la « *scene* »³ « soins de l'enfant », telle qu'elle est ancrée dans le vécu, et donc dans la mémoire longue de l'Allemand prototypique. Quelque chose a dû permettre le rapprochement entre ces mots, « *nihil ex nihilo* ». Examinons ces traductions à la lumière des modèles explicatifs que nous fournissent les différentes approches théoriques!

Dans notre exemple le mot (« *frame* ») *potty chair* à déclenché la visualisation d'une « *scene* » à laquelle on pourrait donner le nom de « soins du bébé » ou « soins de l'enfant en bas âge », ou encore, à un niveau supérieur : « éducation de l'enfant ». En traduisant *potty chair* par « l'action de changer les couches », dans l'exemple (2), les traducteurs ont choisi un autre élément de la « *scene* » « éducation de l'enfant ». Il faut penser que, en raison de leur bi-culturalisme, ils ont – consciemment ou inconsciemment – choisi un élément qui était prototypique de cette « *scene* » dans la culture de la langue cible. Le fait que *potty chair* soit lexicalisé en anglais, mais non pas en allemand semble appuyer l'hypothèse qu'il s'agit d'un élément prototypique en anglais au contraire de l'allemand, où c'est l'action de « changer les couches » qui semble être une activité prototypique de cette « *scene* ».

² « Appropriateness » est un des « aspects » qui selon les chercheurs en créativité doit caractériser une production pour qu'elle soit reconnue comme créative (Fox 1963).

³ Nous écrivons le mot « *scene* » sans accent pour rappeler qu'il s'agit d'un terme utilisé dans le sens précis que lui donne Fillmore (1976).

Cette présentation a mis en évidence les résultats d'un faisceau de recherches qui, toutes, concourent à décrire et à expliquer les solutions créatives que peut trouver un traducteur aux problèmes qui lui sont posés, les légitimant en les rendant plausibles (« *nachvollziehbar* »). Dans cet exemple les étapes de la créativité peuvent se résumer comme suit.

Il y a d'abord la visualisation : le texte source (plus particulièrement le mot *potty chair*) se présente comme un « *frame* » linguistique qui déclenche une « *scene* » cognitive (en l'occurrence « soins de l'enfant » dans l'esprit du traducteur (Fillmore). Dans cette *scene* il y a des éléments centraux, « prototypiques » (Rosch), suivant le principe du « *figure/ground alignment* » (Langacker). Dans notre cas l'objet *potty chair*, la chaise percée pour enfants. Le traducteur rencontre un problème de traduction, si cette relation d'ordre prototypique entre le « *figure* » et le « *ground* » n'est pas la même dans la culture cible. Il doit alors focaliser différemment les éléments de la « *scene* » et choisir un autre élément ('*potty chair*' devient '*Windelwechseln*', c'est-à-dire 'changer les couches'). Changeant ainsi l'angle sous lequel il envisage le problème, le traducteur fait appel à ce que de Bono et Guilford ont appelé respectivement la « pensée latérale » ou la « pensée divergente ». La solution créative qu'il trouvera devra être non seulement « nouvelle », mais encore « appropriée » (Fox 1963 :124) pour satisfaire au critère du "maintien de l'effet produit" (Reiß/Vermeer (1984): « *Wirkungsgleichheit* ») exigée par la déontologie du traducteur. Une démarche ainsi conçue permet d'obtenir des traductions « intersubjectivement » (Stefanink 1997) ou "interindividuellement" (Gerzymisch-Arbogast/ Mudersbach 1998) « plausibles », en conformité avec les critères d'évaluation préconisés par une traductologie basée sur la pratique.

On le voit, la créativité connaît des fondements théoriques qui permettent de suivre son cheminement et de le justifier, celui-ci devenant ainsi « *nachvollziehbar* », c'est-à-dire plausible. En traduction ceci vaut tout particulièrement pour une créativité, conçue comme une « *problem solving activity* » (Guilford 1950) et un

nouveau critère d'évaluation qui est la « *intersubjektive Nachvollziehbarkeit* », la « plausibilité interindividuelle » (Stefanink 1997). Ceci ne réduit-il pas singulièrement le rôle du « hasard » qui, d'après certains chercheurs, est le déclencheur – incontrôlable et inexplicable - de la créativité ?⁴

Les hypothèses que nous venons de formuler sur les processus mentaux qui mènent à la solution créative d'un problème se situent dans la ligne de pensée d'un Karl Popper (1935), qui dit à propos du hasard que celui-ci connaît, lui aussi, des lois, que notre niveau de connaissances ne permet malheureusement pas de connaître suffisamment au point d'en déduire des prédictions – qui pour Popper sont la condition nécessaire au statut de science -, mais que la tâche du chercheur est de faire reculer les limites du hasard – qui n'est pour Popper qu'un terme pour désigner ce qui est imprévisible et par conséquent non-scientifique - en essayant de découvrir ses lois et de les décrire. Dans la vision de Popper les recherches que nous venons de présenter permettent d'asseoir plus solidement le statut scientifique de la traductologie, statut dont on ne connaît que trop la précarité.

VALEUR GENERALE DE CET EXEMPLE

Si nous tirons les conclusions d'ordre général à partir de cet exemple pour appliquer ce modèle explicatif à d'autres cas de figure, on peut dire que le cognitivisme offre au traducteur une base cohérente, qui lui permet de prendre conscience des processus mentaux qui l'ont conduit à la solution créative d'un problème et de rendre ainsi cette solution intersubjectivement plausible.

Ces recherches nous montrent que la saisie associationniste du sens se fait selon certains cas de figure⁵ qui trouvent leur ancrage et légitimation dans notre réalité neuronale. On constate également

⁴ Ainsi Paepcke (1981) parle de « l'intuition foudroyante »

⁵ Par ex. : passage d'un élément scénique à un élément scénique du même type dans une autre scène par le relais du cadre : *potty chair* passe à *Windelwechseln*; passage d'un élément scénique au cadre dont il fait partie : *potty chair* passe à *Kind* (pour *Kindererziehung*) etc...

un schéma d'évolution dans la pensée associative qui se retrouve avec une régularité surprenante dans tous les exemples : élément scénique concret – saisie du sens par abstraction – reconcrétisation du sens par un autre élément scénique (créatif).

PERSPECTIVES

La valeur didactique de cette approche est immense, comme nous l'apprennent quotidiennement les données des analyses conversationnelles menées avec nos étudiants, qui laissent tomber des solutions créatives parfois brillantes, dans la crainte de trop « s'éloigner du texte ». La connaissance de ces processus mentaux et la conscience du caractère légitime de ces solutions créatives leur donne le courage nécessaire pour leur créativité. Apprendre à traduire, c'est aussi apprendre à défendre ses solutions traduisantes !

La valeur épistémologique par rapport à l'opération traduisante n'est pas moindre, puisqu'on assiste à une valorisation de la saisie associative du sens, qui se voit accordée le statut de stratégie traduisante, et non plus d'élément plutôt gênant dans la démarche scientifique, comme c'était encore le cas chez Gerzymisch-Arbogast/Mudersbach (1998 :16). La théorie des métaphores de Lakoff/Johnson (1980 : 231) vient soutenir ce statut épistémologique de la démarche associative dans la saisie du sens:

When people who are talking don't share the same culture, knowledge, values, and assumptions, mutual understanding can be especially difficult. Such understanding is possible through the negotiation of meaning. To negotiate meaning with someone [...] you need [among others] a talent for finding the right metaphor to communicate the relevant parts of unshared experiences or to highlight the shared experiences while deemphasizing the others. (c'est nous qui soulignons)

Ainsi, la théorie des métaphores de Lakoff/Johnson – qui « *highlighten* » et fonctionnent donc selon le principe du *Figure/ground alignment* de Langacker - , associée aux recherches

des neurologues fournit au traducteur une base de légitimation précieuse pour les solutions créatives à ses problèmes de traduction.

En tant que linguiste, on ne peut s'empêcher de faire un rapprochement entre les résultats de ces recherches récentes en neurologie et l'intérêt renaissant pour l'étude de la métaphore. N'est-on pas alors amené à considérer la métaphore comme la matérialisation linguistique d'engrammes neuronales formé à partir d'éléments récurrents d'expériences vécues ? Ainsi expliquées, ces différences culturelles dans les systèmes métaphoriques s'expliquent par un vécu collectif différent qui a structuré différemment les systèmes de voies neuronales des individus appartenant à ces différentes cultures, ce qui explique les systèmes associatifs différents d'une culture à l'autre et leur reflet dans des systèmes métaphoriques respectivement différents, légitimant ce que Thiers (2003) a appelé « un écart irréductible ».

CONCLUSION

Nous espérons avoir montré qu'il n'y pas lieu de parler de « trahison », fût-elle involontaire, face à des « écarts irréductibles ». Quant aux différences dans les systèmes de métaphores figées « avec lesquelles nous vivons », ils ne sont que la matérialisation linguistique des structures neuronales différentes et des engrammes neuronaux, conditionnés par les différences des vécus respectifs récurrents. Rien d'étonnant donc à ce que le traducteur arrive à des « écarts irréductibles », qui sont, en fait, des solutions créatives conditionnées par ces différences. La poésie étant le type de texte qui est le plus marqué par les sensibilités individuelles et fait le plus appel à l'intuition et à l'empathie, il n'est que compréhensible qu'elle prête le flanc aux critiques des « *uncomprehending* »⁶. Nous souhaitons que ces derniers comprennent à travers la lecture de notre texte que, loin d'être des

6 Cf. « This conception of translation theory is a necessary part of the translator's defensive armor against attacks from the uncomprehending... » (Robinson 1997: 204)

« trahisons » ces traductions sont le résultat de notre compétence associative; elles sont légitimées par leur ancrage dans notre système neuronal et notre gestion du langage. Cette même prise de conscience devrait également renouveler l'éternelle réflexion sur la fidélité et l'opposition « sourciers » vs. « ciblistes », invitant le traducteur à être fidèle à sa (!) compréhension du texte et à ses (!) associations, sans se sentir coupable de « trahison », même si dans un élan de générosité il « assume » sa « trahison », sans vouloir – du moins en apparence – se défendre contre cette accusation de trahison.

Bibliographie:

- Aitchison, Jean (2003): *Words in the Mind. An Introduction to the Mental Lexicon*, Oxford, Blackwell
- Balacescu, Ioana (2004): *Kognitivistische Grundlagen Übersetzerischer Kreativität zur Überwindung Kultureller Barrieren* in: *Sprechen und Transnationalität. Die Materialien der I. Internationalen wissenschaftlichen Konferenz*, 22-24 April 2004. Bd.II – Moscow, The Institute of Linguistics of the Russian Academy of Sciences, 2004, - S.9-28
- Balacescu, Ioana (2004): « Traduction: l'approche herméneutique », in *Le Langage et l'homme. Traductologie-Textologie-Sciences du langage*. Vol XXXIX. 1 Juin 2004 , p. 145-154
- Balacescu, Ioana , (2004) « *Le courage de la créativité* » in *Le français dans le monde*, n° 334 (juillet-août 2004), p. 30-34
- Balacescu, Ioana (2004): "What can Cognitivism offer to the Translator? (Cognitivism at the disposal of a translation didactics centred on the learner)", in *Issues of Cognitive Linguistics*, Nr. 1, « The Russian Cognitive Linguistics Association », Moscow: The Institute of Linguistics of the Russian Academy of Sciences, p. 103-131
- Balacescu, Ioana (2005) : « Nécessité d'une pratico-théorie de la traduction », *Atelier de traduction*, Nr. 3, 2005, Suceava, Editura Universității, p. 51-71

- Balacescu, Ioana (2005): « Cognitivism, hermeneutics, poetics and their role in understanding the translation process » in: *Issues of Cognitive Linguistics, The Russian Cognitive Linguists Association*, N° 3, p. 84-97
- Balacescu, Ioana (2005): *Kreativitätsforschung unter Übersetzungswissenschaftlich relevanten Aspekten* in Bernd Stefanink/Tamara Fessenko (2005): *Wirklichkeit Sprache und Bewusstsein*, Tambov: Tambov University, Press, S., p. 42-55
- Balacescu, Ioana (2005): *Plädoyer für eine Integration kognitiver Forschungsergebnisse in die Übersetzerausbildung*, in T. Fessenko/N.N. Boldyrev *Philologie und Kultur*, Tambov: University Press, p. 64-96
- Balacescu, Ioana (2005): *Nécessité d'une analyse des besoins en traduction. L'exemple de la notion de fidélité* in *Atelier de traduction*, N°4, 2005, Suceava : Editura Universitatii, pp. 111-126
- Balacescu, Ioana/Stefanink, Bernd (2002): « Traduction et créativité » in *Le français dans le monde*, n°320, mars-avril 2002 , p. 41- 45
- Balacescu, Ioana/Stefanink, Bernd (2003) : « Du structuralisme au cognitivisme : la créativité au fil des théories de la traduction », dans *Le langage et l'homme. Traductologie – Textologie, Sciences du langage*, 38-1, p. 125-145
- Balacescu, Ioana/Stefanink, Bernd (2003) : « Traduction et différences culturelles », dans *Le français dans le monde*, n° 326 (mars-avril 2003), p. 21-25
- Balacescu, Ioana/Stefanink, Bernd (2003): « Modèles explicatifs de la créativité en traduction », dans *Meta* 48, n° 4, déc 2003, p. 509-526
- Balacescu, Ioana/Stefanink, Bernd (2005): « Apports du cognitivisme à l'enseignement de la créativité en traduction », dans *Meta*, 50, n°4, *Pour une traductologie proactive* Montréal: déc. 2005 (conférence tenue au colloque *Pour une traductologie proactive, du 7 au 9 avril 2005, à Montréal*, à l'occasion du 50^e

- anniversaire de la revue *Meta.*) publié sur CD-rom. joint au volume, 1er article)
- Balacescu, Ioana/Stefanink, Bernd (2005) : « Défense et illustration de l'approche herméneutique en traduction », dans *Meta 50, n° 2, Processus et cheminements en traduction et interprétation*, Montréal, avril 2005, p. 634-643
- Balacescu, Ioana/Stefanink, Bernd (2005): « La didactique de la traduction à l'heure allemande », dans *Meta, 50, n° 1, Enseignement de la traduction dans le monde* (mars 2005) Montréal, p. 277-294
- Fillmore, Charles J. (1977): "Scenes-and-Frames Semantics", in *Linguistic Structures Processing*. Hrsg. Antonio Zampolli, Amsterdam: N. Holland, 55-88 Fox, H.H. (1963): "A Critique on Creativity in Science", dans M.A. Coler (Ed.) *Essays on Creativity in the Sciences*, New York : New York University Press, p. 123-152
- Gerzymisch-Arbogast, Heidrun/Mudersbach, Klaus (1998): *Methoden des wissenschaftlichen Übersetzens*, Tübingen, Francke (UTB 1990)
- Glover, A John & al. (éds.) (1989): *Handbook of Creativity*. New York, Plenum Press
- Guilford, Joy Peter (1971): *The Nature of Human Intelligence*, London, McGraw-Hill
- Langacker, Ronald W. (1987): *Foundations of Cognitive Grammar.*, Stanford: Stanford University Press
- Lakoff, George (1987): *Women, Fire and Dangerous Things. What Categories Reveal about the Mind*, Chicago, University of Chicago Press
- Lakoff, George/Johnson, Mark (1980): *Metaphors we live by*. Chicago, The University of Chicago Press
- Mednick, S. A. (1962): "The Associative Basis of the Creative Process", dans *Psychological Review*, 69, p. 220-232 Paepcke,
- Popper, Karl (1935/1989): *Logik der Forschung*. Tübingen: Mohr. Reiß, Katharina/Vermeer, Hans (1984), Tübingen, Niemeyer

- Rickheit, Gert/Strohner, Hans (1993): *Grundlagen der kognitiven Sprachverarbeitung*, (UTB1735), Tübingen, Francke
- Risku, Hanna (1998): *Translatorische Kompetenz: kognitive Grundlagen des Übersetzens als Expertentätigkeit*, Tübingen, Stauffenburg
- Schank, Roger C. (1982): *Dynamic memory. A theory of reminding and learning in computers and people*, London/ New York, Cambridge University Press
- Stefanink, Bernd (1995a): Review article zu Lörscher 1991, in *FluL* 1995, p. 271-278
- Stefanink, Bernd (1995b): « L'ethnotructologie au service d'un enseignement de la traduction centré sur l'apprenant », in *Le langage et l'homme* 4, p. 265 - 293
- Stefanink, Bernd (1995c): « Le traducteur et les mots » in: *Le français dans le monde* 275, p. 38-43
- Stefanink, Bernd (1997): *Esprit de finesse – Esprit de géométrie: Das Verhältnis von 'Intuition' und 'übersetzerrelevanter Textanalyse' beim Übersetzen*”, dans Rudi Keller (Hrsg.): *Linguistik und Literaturübersetzen*. Tübingen, Narr, p. 161-184
- Stefanink, Bernd (2000): « Analyse conversationnelle et didactique de la traduction », in *Studia Romanica Posnaniensia (XXV/XXVI)*, Poznan: Adam Mickiewicz University Press Publications, p. 283-298 (Veröffentlichung des Vortrags im Internationalen Kolloquium: *Analyse des discours: méthodologies et implications didactiques et traductologiques. Poznan 7 – 10 juin 1998*)
- Stolze, Radegundis (1992): *Hermeneutisches Übersetzen. Linguistische Kategorien des Verstehens und Formulierens beim Übersetzen*. (Tübinger Beiträge zur Linguistik 368), Tübingen, Narr
- Stolze, Radegundis (2003): *Hermeneutik und Translation*. (Tübinger Beiträge zur Linguistik 467), Tübingen, Narr
- Thiers, Ghjacumu (2003): « L'écart parfait », dans Ghjacumu Thiers (éd.): *Baratti. Un échange de commentaires sur la traduction de la poésie*, Ajaccio, Albiana

VINGT FOIS SUR LE MÉTIER

**CRIMĂ PERFECTĂ / CRIME PARFAIT
DIN CÂND ÎN CÂND / DE TEMPS À AUTRE¹**

Irina MAVRODIN
Université de Craiova, Roumanie

Crimă perfectă	Crime parfait
o pată de sânge pe dușumeaua albă luminează întreaga bucătărie	une tache de sang sur le plancher blanc éclaire toute la cuisine
cu gesturi de oarbă mă aplec asupra ei a fost tăiată o găină? a fost ucis un om?	avec les gestes d'une femme aveugle je me penche dessus on a coupé le cou d'une poule ? on a tué un homme ?

¹ Poèmes extraits de *Uimire/Étonnement*, Minerva, București, 2007.

<p>din când în când</p> <p>unde te întorci dai te mormintele Preiubiților tăi Erau tineri erau frumoși</p> <p>și cruzimea lor nu avea margini iar tu ești încă aici și</p> <p>cu mintea încetoșată din când în când îți amintești</p>	<p>de temps à autre</p> <p>où que tuournes ton œil rencontre les tombes de tes chers Amants ils étaient jeunes ils étaient beaux</p> <p>et leur cruauté n'avait pas de limites et toi tu es encore ici et</p> <p>l'esprit devenu trouble de temps à autre tu te rappelles</p>
----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------	--------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------

**BURKINA FASSO/ BURKINA FASSO
VIETNAMEZĂ/ POÈME VIETNAMIEN**

Andrei - Paul CORESCU
Universităte « Lucian Blaga », Sibiu, Roumanie

Burkina Fasso	Burkina Fasso (autotraduction)
Burkinabeu, burkinabee Sub baobab boltind bordee, Tot bombănind în bambara Ba el, ba ea, ba baba Bâ.	Burkinabé, Burkinabée Sous le baobab font leur foyer ; Ils bougonnent tous en bambara Lui, elle et la mère Bâ baba.
Bantu, ba tu, ba eu, ba el Bem bragă brună în Sahel, Bălăbănind burzuluiți Balerci, butelci – buzunăriți.	Babil bantou !... Buvons la belle Bibine brune du Sahel ! Bringuebalants, trouvons l' bonheur Dans les bonbonnes des buveurs !
Lin litosfera lăm lungit, Lăsând libații-n laterit, La lume licărind licoarea Lucrând să lecuie langoarea.	Lavons la terre latéritique De nos libations ludiques, Louant la luisante liqueur Qui calme, dit-on, la langueur.
La Ouagadougou om sfânt Omar Oprește-orbește din orar Orașul ocru ocrotit, Ornicul din ornicăit. Morală : <i>Limba de prin Burkina Fasso Se cam burkinuie, da' las-o !...</i>	A Ouagadougou, l'homme saint Omar, Obligé de son œil hagard La ville ocre à obtempérer L'horloge à ne pas osciller. Morale : <i>La langue du Burkina Fasso Est telle une bourre- ce qui n'est pas sot !</i>

<p style="text-align: center;">Vietnameză</p>	<p style="text-align: center;">Poème vietnamien (autotraduction)</p>
<p>Pornit din golful sfânt Along Pe-o mică joncă asiată, Am navigat înspre Mekong, Pe Marea Chinei, înspumată.</p>	<p>Depuis la baie sacrée d'Along Sur une frêle jonque à trois mâts, Nous fîmes voile vers le Mékong, En Mer de Chine, au calme plat.</p>
<p>La bord, cu înțeleptul Song Vorbeam de delta-ntortocheată, Dar el zâmbea, jucând mah- jong, Și-mi tot spunea : „ - Curând...o fată...”</p>	<p>A bord, avec le sage Song, On parlait du tortueux delta ; Souriant, il jouait au mah-jong Et me disait: „ - Une fille viendra...”</p>
<p>Eu nu-l credeam, dar ca un gong Inima mea bătu pe dată, Când mi-a căzut apoi cu...trong O vietnameză fără' de pată.</p>	<p>Je m'en moquais, mais, tel un gong, Bientôt, mon jeune cœur vibra, Lorsque, devant ma case oblongue, Une belle annamite passa.</p>
<p>Acum, purtând un fin sarong Și pălărie țuguiată, Culeg orez cu tribul Mong Și o iubesc pe asiată.</p>	<p>Maintenant, portant un fin sarong Et un chapeau pointu – oui – da ! - Je cueille le riz avec les Mong Et j'aime l'asiate qui m'envoûta...</p>

LA PLANÈTE DES TRADUCTEURS

META – JOURNAL DES TRADUCTEURS
VOLUME 51, N^o 4, DÉCEMBRE 2006

Irina LULCIUC
Constantin TIRON

Université « Ștefan cel Mare », Suceava, Roumanie

Abstract : The article presents the Canadian translation review *Meta* and its number 51/2006 stressing on terminology.

La revue *META – Journal des traducteurs*, est conçue comme un ouvrage de spécialité qui s'adresse surtout à un public averti, intéressé par le phénomène complexe de la traductologie ; c'est ainsi qu'elle vise notamment les spécialistes en théorie et pratique de la traduction, les interprètes, les terminologues. Mais, en même temps, elle peut constituer un manuel, un guide pour les étudiants, pour tous ceux qui désirent apprendre les techniques de l'acte de traduction, les instruments dont le traducteur se sert pendant l'acte de traduire.

Le volume 51 de la revue *META*, paru en 2006, Les Presses Universitaires de Montréal, comprend deux parties : la première partie est dédiée à la traduction des noms propres, tandis que la deuxième traite des aspects concernant la langue, la traduction et la mondialisation. On doit tenir compte du fait que les travaux qui ont abordé le problème du nom propre ne traitent que des anthroponymes et des toponymes, tandis que d'autres dimensions essentielles pour ce qui est du nom propre sont presque totalement ignorées. C'est pour cela que Thierry Grass, John Humbley et Jean Louis Vaxelaire, ceux sous la direction de qui a été publiée la première partie intitulée *La traduction des noms propres*, parlent, dans l'introduction, de la

nécessité de concevoir une nouvelle vision, une autre acception en ce qui concerne le nom propre dans la perspective de la traduction. Ils y lancent l'idée de pouvoir un jour demander à l'ordinateur de traiter les noms propres, c'est-à-dire, ils y annoncent la possibilité d'un traitement automatique des noms propres par l'intermédiaire de l'ordinateur.

La partie dédiée à la traduction des noms propres comprend plusieurs articles qui réussissent très bien à mettre en lumière des aspects essentiels tels la traduction multilingue des noms propres dans Prolex, la traduction automatique des noms propres, la présence des anthroponymes en texte de théâtre, le cas des toponymes étrangers, la traduction des noms d'institution et les problèmes de traduction pour le nom propre en russe.

En partant de la prémisse que chaque langue a ses propres caractéristiques, ses propres particularités, les auteurs du premier article intitulé *La traduction multilingue des noms propres dans Prolex*, considèrent que le problème de la traduction des noms propres doit être vu sous l'angle multilingue. Pour prouver le côté multilingue, les signataires de l'article se sont proposés d'illustrer leurs propos par des exemples issus de différentes langues européennes, telles l'allemand, l'anglais, le français, le polonais et le russe. On y remarque une très claire distinction entre ce que l'on appelle des noms propres « purs », c'est-à-dire les noms de personnes, de pays ou de villes et ce que l'on appelle des noms propres « descriptifs ». Ces derniers regroupent des expressions complexes formées d'un nom propre et une expansion, en exemple illustratif dans ce sens étant le nom propre descriptif *Organisation des Nations Unies*. L'article accorde une grande importance au problème de la translation des noms propres. C'est une bonne occasion pour les auteurs de l'article en question de mettre en évidence les différents procédés de la translation : l'emprunt (la non - traduction), le calque, la transposition, l'adaptation, la modulation, l'incrémentialisation, la translittération et la transcription. Le mérite de l'article consiste aussi dans le fait qu'il insiste sur la nécessité de développer le projet Prolex dont l'objectif est de traiter

automatiquement les noms propres pour fournir ainsi une aide à la traduction.

Le même besoin du traitement automatique des noms propres, annoncé dans le premier article se constitue comme un centre d'intérêt pour l'article intitulé *Linguistique et reconnaissance automatique des noms propres*, dont la signataire est l'universitaire française Nathalie Friburger. De nos jours, on a la chance de trouver toutes sortes d'informations textuelles grâce à l'Internet, autrement dit, on vit à l'époque où le support informatique est à la fois, très à la mode et en même temps très efficace. Nous, comme consommateurs d'informations, nous devons en profiter pleinement. D'ici, on devine le désir de plus en plus évident de minimiser le travail humain et, par conséquent, de fabriquer des systèmes informatiques qui puissent faciliter l'accès aux informations en format électronique. Nathalie Friburger ne fait autre chose que souligner l'importance d'un tel système capable de réaliser la traduction automatique des noms propres. Selon l'auteur de l'article, ces systèmes devraient pouvoir repérer correctement les noms propres dans les textes et leur attribuer une catégorie (lieu, personnes, organisations ...).

Thierry Gallèpe, dans son article *Anthroponymes en texte de théâtre : drôles de noms propres*, se propose d'observer les noms propres, plus précisément, les anthroponymes utilisés dans les textes de théâtre, d'en préciser la structure et de montrer dans quelle mesure ils peuvent influencer leur traduction. En faisant des investigations concernant le sens du nom propre, en examinant en permanence l'opposition dénotation / connotation, le signataire de l'article arrive à la conclusion qu'au-delà de la signification non lexicale, les anthroponymes cachent également un sens lexical bien réel (même si l'on le retrouve seulement dans le registre du connotatif).

Le problème de la traduction des toponymes étrangers est très bien traité par Thierry Grass dans l'article intitulé *La traduction comme appropriation : le cas des toponymes étrangers*. Les événements contemporains, tels la globalisation, imposent ou sollicitent une uniformisation des noms géographiques ; cela s'explique par la nécessité d'une meilleure compréhension

internationale. La traduction des toponymes doit être faite en tenant compte des aspects linguistiques mais aussi sans négliger la culture. Thierry Grass montre que l'appellation « toponyme » ne suffit pas, en argumentant le besoin d'ajouter à chaque toponyme un trait locatif. C'est pour cela que l'on identifie de nouvelles classes de toponymes, telles *les objets célestes* (la comète de Halley), *les bâtiments* (l'Arc de Triomphe) ou *les lieux mythiques ou fictifs* (Utopie). Même si l'on remarque la tendance de laisser le toponyme tel quel (c'est-à-dire garder la forme de la langue source), on se rend compte qu'il est presque impossible de traiter de manière homogène la traduction des toponymes.

La traduction des noms d'institutions représente un cas intéressant à signaler. Dans ce sens, celui qui signe l'article *La traduction des noms d'institutions*, John Humbley, commence ses observations par à partir d'un sondage qu'il a réalisé, un sondage capable de lui indiquer dans quelle mesure les responsables d'institutions désirent traduire le nom de leur institution. L'auteur a fait des recherches sur Internet pour analyser la situation des institutions qui proposent la traduction de leur nom en plusieurs langues. C'est ainsi qu'il a remarqué plusieurs tendances : certaines institutions commerciales, par exemple, essaient d'adopter des noms qui soient les mêmes dans tous les pays ; d'autres institutions hésitent entre traduire le nom ou le laisser dans la langue d'origine. De ce côté, John Humbley observe que l'on traduit davantage à partir des langues moins connues, moins répandues, et on traduit moins à partir des langues véhiculaires. Cet article mérite l'attention de toute personne avertie, intéressée par la problématique de la traduction des noms d'institutions, car il comprend d'une part des analyses très minutieuses pour des situations où l'on a déjà traduit de tels noms et, d'autre part, des recommandations pour un tel type de traduction.

Un article à part est dédié au nom de marque déposée. Il s'agit d'une unité tout à fait atypique dans le paysage lexical. Le nom de marque déposée ne contient pleinement les caractéristiques ni du nom propre, ni du nom commun, ni du terme technique. Cette classe regroupe : *des patronymes* (Michelin, Peugeot, Ajax), *des toponymes*

(Mont - Blanc, Evian), *des lexèmes* (Carrefour, Persil), *des créations morphologiques* (Sucrette, Danette), *des créations orthographiques* (Délisse, Axion), *des onomatopées* (Crunch, Kit – Kat), *des noms sans signification apparente en français* (Omo, Bic, Nestlé), *des séquences polyléxicales, type locutions* (La vache qui rit, Nouvelles frontières), *des sigles et identifiants numériques* (BMW). Gérard Petit, l’auteur de l’article *Le nom de marque déposée : nom propre, nom commun et terme*, se propose d’analyser successivement les propriétés syntaxiques, référentielles, sémantiques et juridiques des noms de marque déposée (ce que l’on appelle ND).

Sergueï Sakhno, l’auteur de l’article *Nom propre en russe : problèmes de traduction*, a le courage de parler des problèmes supposés par la traduction en français des noms propres issus des textes russes. Parmi les aspects les plus importants que l’auteur désire présenter, on remarque le problème du passage du cyrillique à l’alphabet latin. Sergueï Sakhno insiste aussi sur les difficultés liées au système anthroponymique russe (patronymes, diminutifs) et sur celles déclenchées par les évolutions politiques récentes dans l’espace post-soviétique (débaptisations, rébaptisations, autochtonisation toponymiques).

L’article *Pistes pour une nouvelle approche de la traduction automatique des noms propres*, signé par Jean Louis Vaxelaire, a comme objectif de définir les noms propres et de voir en quelle mesure ils sont ou non traduisibles et tout cela dans l’intention de pouvoir traiter de manière automatique les noms propres. L’auteur n’oublie pas de mentionner quelques facteurs qui déterminent l’option pour modifier ou conserver dans sa forme originale un nom propre, tels : le contexte historique, la langue source, le genre textuel etc.

La deuxième partie de ce recueil commence par une introduction réalisée par les coordonnateurs Louise Brunette et Marc Charron et contient plusieurs articles, en français et en anglais, qui ont fait l’objet des Communications lors du 16^e Congrès de l’Association canadienne de traductologie sous le thème

« Traduction et mondialisation », à l'Université de Dalhousie, à Halifax.

Le terme de mondialisation, instrument de maîtrise et de domination pour les uns, outil de résistance pour les autres, est employé avec de multiples significations tout au long de cet éventail d'articles. Il est synonyme de « conflit » et « interdépendance » dans le domaine géopolitique, « hégémonie culturelle » et « métissage » de point de vue socioculturel, « intégration » et « autonomie », politiquement parler. La mondialisation est examinée du point de vue des pratiques et des perspectives traductionnelles, tout en analysant si la traduction contribue au maintien et au renfort des rapports hiérarchiques qui s'établissent au niveau du contexte mondialisant dans des divers contextes, l'un des domaines évidents de sa manifestation étant celui de la langue.

Dans l'article *Globalization and the Politics of Translation Studies*, Anthony Pym, spécialiste en études sociologiques, traduction et relations interculturelles, considère que la mondialisation recourt en permanence à l'utilisation de l'anglais, tout en favorisant l'augmentation de la demande de traductions. La redéfinition de la traductologie dans le contexte mondialisant suppose l'agencement de cette discipline autour de certains principes (organisation des formations encadrées par des plans nationaux et régionaux, défense des cultures minoritaires, investissement dans l'altérité culturelle) qui doivent être découverts, évalués, modifiés, tout en restant fidèle au binarisme texte source – texte cible utilisé dans les traductions. Tous ces principes y sont analysés de la perspective du manque des recherches sur la traduction dans l'espace américain.

En analysant l'histoire du japonais, ses réformes langagières (qui correspondent à des contacts déterminants avec l'étranger) et son développement à l'écrit, Natalia Teplova, qui s'occupe en tant que professeur à l'Université Concordia, au Canada, de la traductologie, examine dans son article l'ouverture de cette langue à l'étranger par le biais de la traduction. Elle reconnaît que les grands changements linguistiques sont tributaires de l'évolution politique ou

économique. Mais ces transformations favorisent une meilleure connaissance de cette langue assez difficile qui ne connaît pas l'invasion ou la menace de langues de prestige auxquelles le japonais fait quand même recours pour se renouveler. En restant dans l'espace asiatique, la recherche de James St. Andre, *Globalization versus localization in the Singaporean Translation Market*, se dirige vers la différenciation globalisation / localisation concernant les formes canoniques (présentes au parlement, dans les tribunaux, dans les textes ou les événements de type commercial et même en traduction littéraire) du mandarin et de l'anglais à Singapour ; dans tous ces cas l'utilisation de la langue locale s'avère inexistante

Brian Mossop, professeur à l'Université de York, au Canada, examine dans son étude *Has Computerization Changed Translation ?* l'impact de la localisation et de la technologie sur la traduction parce qu'il considère que le traducteur d'aujourd'hui accomplit les tâches de l'informaticien, du graphiste, du lecteur d'épreuves, etc. De l'autre côté l'article *La localisation, palimpseste de l'aménagement terminologique ? Stratégies d'implantation terminologique et marketing* de Jean Quirion a comme centre d'intérêt la localisation, en tant qu'adaptation culturelle et linguistique, et les logiciels spécialisés pour langagiers. Il examine la mise en marche de la localisation (qui oblige à des particularités socioculturelles et groupe géolinguistiques spécifiques) et de la mondialisation, tout en reconnaissant la spécificité culturelle du consommateur de terminologie, qui, en tant que pratique, se transforme de plus en plus en socioterminologie.

Paula Bouffard et Philippe Caignon dans leur article sur la *Localisation et variation linguistique. Vers une géolinguistique de l'espace virtuel francophone* observent la localisation vers le français des sites web comme reflet culturel et linguistique du public d'expression francophone. La tendance générale met en évidence le contraste considérable entre la standardisation par la mondialisation du contenu linguistique de ces sites (le recours persistant à l'anglais), d'une part, et le renforcement des différences culturelles locales (le maintien de la langue française par l'innovation linguistique imposée

par la culture canadienne), d'autre part. Toutes ces analyses sont réalisées en ayant comme support pratique quelques sites franco-européens et un site canadien de l'entreprise Mercedes – Benz.

A la suite de l'article *Pour une réaffirmation de l'« être-ensemble » par la traduction* on apprend l'opinion d'Arnaud Laygues sur le traducteur qui doit assumer une certaine responsabilité ontologique dans cet univers mondialisé, son rôle étant de comprendre les groupes humains, de protéger et de diffuser le patrimoine culturel de l'humanité. L'acte de traduire ne doit pas se limiter à une prestation de service, mais doit s'amplifier vers une compréhension en profondeur de l'interculturalité, de l'unicité humaine.

La conclusion sur le sujet de la mondialisation appartient à Yves Gambier, le directeur du Centre de Traduction et d'Interprétation de l'Université de Turku, spécialiste en traductologie, qui le considère comme une manifestation ambiguë en relation avec la traduction. La traduction actuelle relève de nombreuses questions de communication (qui n'échappent pas aux bouleversements par les technologies de l'information) parmi lesquelles on découvre les aspects fondamentaux de la mondialisation. Tous les articles de ce numéro de la revue *Meta* s'intéressent à l'étude du rôle de la traduction dans la mondialisation des marchés, comme phénomène qui tend à s'imposer et qui détermine de quelle manière et dans quelles conditions s'opère la traduction : le choix des textes à traduire, le recrutement des traducteurs, etc. Du point de vue culturel la mondialisation et la traduction sont deux actions qui conduisent au métissage culturel, mais aussi à l'assimilation et à l'acculturation et ce numéro de la revue le démontre pleinement par ses articles pertinents.

ÉTUDIER À L'INSTITUT SUPÉRIEUR DE TRADUCTEURS ET INTERPRÈTES

Gina PUICĂ

Université « Ștefan cel Mare », Suceava, Roumanie

Abstract : The paper is a presentation of the inner structure and organisation of the Institute of Translators and Interpreters from Brussels.

L'Institut Supérieur de Traducteurs et Interprètes (ISTI) est un des trois établissements que réunit la Haute Ecole de Bruxelles, à côté de l'Institut Pédagogique et de l'Ecole Supérieure d'Informatique.

Bien placé pour offrir à Bruxelles même des débouchés multiples (traduction, interprétariat, mais aussi des carrières auprès des institutions européennes ou des diverses représentations diplomatiques), l'ISTI se fait un point d'honneur d'être attentif aux exigences du marché dans l'organisation de ses cursus et la conception de ses programmes et ne néglige pas la formation générale et l'étude approfondie des langues.

En raison de la diversité des institutions qui recrutent des diplômés en traduction et interprétariat – des bureaux de traduction aux agences publicitaires et de relations publiques, en passant par la radio, la télévision, la presse écrite, les institutions bancaires et diplomatiques –, mais aussi en raison du souci manifeste de favoriser l'insertion professionnelle de ses étudiants, l'Institut Supérieur de Traducteurs et Interprètes est

un établissement fort prisé. On y dispense des cours organisés sur trois cycles (3-2-1).

Le premier cycle forme des bacheliers en traduction et interprétariat. Les connaissances linguistiques et la culture y sont très favorisées. Le cursus propose une initiation aux différentes disciplines linguistiques, l'acquisition de deux, voire trois langues étrangères, la parfaite maîtrise du français langue maternelle, la consolidation des connaissances générales en matière de droit, d'économie, d'histoire et de géographie économique, de philosophie et de doctrines sociales, ainsi qu'une initiation à la terminologie et aux techniques de l'édition électronique.

Le deuxième cycle comprend un Master en traduction et un Master en interprétation. Le premier est consacré à la formation en traduction spécialisée (discours de spécialité et registres de langues). Pendant la dernière année de ce cycle, sont organisés des stages et les cours sont souvent assurés par des traducteurs professionnels ou des experts des divers domaines de traduction. Le second se propose notamment de faire assimiler par les candidats-interprètes les techniques spécifiques du métier d'interprète, ainsi que de tester et de renforcer leur résistance nerveuse au stress inhérent à ce même métier, à travers des exercices, des mises en situation, des stages et des contacts que l'ISTI entretient avec les professionnels et les organisations.

Le troisième cycle, enfin, propose, au choix, trois Diplômes d'Etudes Supérieures Spécialisées (DESS).

-Le DESS en traduction littéraire entend répondre aux besoins des éditeurs qui éprouvent des difficultés à trouver des traducteurs de littérature et de sciences humaines vraiment compétents. L'acquisition des techniques et des connaissances théoriques approfondies est son objet principal.

- Le **DESS** en traduction et technologie de la langue vise à former des spécialistes adaptés à notre temps, en abordant des domaines comme l'ingénierie linguistique, le multimédia et l'audiovisuel sous l'angle de la traduction.

- Le **DESS** en traduction ès relations internationales se propose de consolider et d'enrichir les expériences acquises en matière de langues et de cultures et, ainsi, de former des linguistes performants qui puissent s'intégrer parfaitement dans les milieux politiques, diplomatiques et commerciaux de Bruxelles (ou d'ailleurs).

Bien entendu, l'Institut Supérieurs de Traducteurs et Interprètes encourage à tous niveaux les échanges internationaux, ayant signé plus de 80 conventions avec des universités et des écoles supérieures de vingt-cinq pays.

Matériellement, il est doté d'une importante bibliothèque générale et spécialisée, de salles d'informatique et de conférence, de cabines d'interprétation simultanée, de laboratoires multimédia et autres amphithéâtres équipés.

La recherche y est aussi vivement soutenue. Ainsi l'ISTI est-il le siège du Centre de recherche en terminologie (TERMISTI), du Centre Européen de traduction littéraire (CETL) et du Centre d'études des relations européennes (CERE). Les travaux des chercheurs sont publiés par la revue *Equivalences* et dans divers ouvrages qui paraissent aux Editions du Hazard. De nombreux colloques et conférences sont organisés périodiquement.

TERMINOLOGIES

MOTS, TERMES ET CONTEXTES

Daniela LINGURARU

Université « Ștefan cel Mare », Suceava, Roumanie

Abstract : The paper is a review of the issue of *Actualité scientifique* which deals with the proceedings of the seventh edition of the Journées scientifiques held by the network of researchers LTT (Lexicology, Terminology, Translation) in Brussels, September 8-10th 2005, under the heading: *Mots, Termes et Contextes* (*Words, Terms and Contexts*).

Le volume *Mots, termes et contextes*, paru en 2006 sous la direction de Daniel Blampain, Philippe Thoiron et Marc Van Campenhout, réunit les actes des septièmes Journées scientifiques qui ont eu lieu à Bruxelles, les 8, 9 et 10 septembre 2005. Cette vaste et variée collection d'études représente le résultat des recherches entreprises dans le domaine de la terminologie et traductologie par un bon nombre de spécialistes provenant de presque tous les coins du monde.

Etant donné le thème extrêmement généreux, on pourrait dire que l'hétérogénéité des perspectives d'investigation est parfaitement justifiable, d'autant plus qu'il s'agit d'une conférence internationale et interdisciplinaire. Par h é t é r o g é n é i t é on entend v a r i é t é, à la fois des participants (provenant des 22 pays, parmi lesquelles on remarque, à part la France, la Belgique et le Portugal, qui en constituent la majeure partie, le Liban, le Madagascar, le Congo, le Burkina Faso, le Sénégal, le Viêt Nam, la Tunisie, le Cameroun, la Pologne et la Roumanie), des préoccupations scientifiques (du problème – encore – épineux du co(n)texte à la question du corpus des domaines les plus divers:

architectural, botanique, informatique, médical, vétérinaire etc.), des démarches, des méthodologies. Le sommaire lui-même a un aspect hétérogène ; à la première vue, on est surpris par l'absence apparente de tout critère d'ordre, soit-il alphabétique ou thématique ou d'autre nature ; mais, au fur et à mesure qu'on avance dans la lecture, on découvre que, quoique moins rigoureux, il y en a de l'ordre et même une sorte de hiérarchie dans la structure interne de ce volume d'une massivité baroque: les études s'enchaînent selon les critères énoncés sur la couverture – on commence par une suite d'articles qui ont pour but la désambiguïsation et l'actualisation terminologiques, ensuite on explore les derniers acquis de la linguistique de *corpus*, pour s'arrêter à un domaine aussi vaste que complexe : la traductologie.

Qu'il s'agit d'un domaine ou de l'autre, on se trouve toujours sur le terrain des textes de spécialité, des textes techniques, et on envisage des solutions pour les problèmes posés par la transposition de ceux-ci dans une autre langue.

Préfacé heuristiquement d'extraits des documents de présentation (pour mieux illustrer le *contexte* de la manifestation), et d'allocutions d'ouverture, *Mots, termes et contextes* démarre en force, esquissant dès le début les objectifs principaux de cette démarche scientifique et du réseau de chercheurs LEXICOLOGIE, TERMINOLOGIE, TRADUCTION, parmi lesquelles on retient les plus pragmatiques : soutenir, encourager, promouvoir les travaux de recherches et assurer la production des outils de référence en langue générale et en langue de spécialité. A part l'intention de faire le point sur les nouvelles dynamiques qui régissent les rapports entre les langues, il y a aussi la tentative d'aborder une des problématiques devenues dominantes aujourd'hui en lexicologie, en terminologie et en traduction – celle des CONTEXTES, et de remettre en cause les frontières entre les disciplines.

Parmi les auteurs qui s'occupent du problème impérieux du *contexte*, on remarque la contribution d'une Roumaine, Cristina Alexandru, affiliée à l'université de Rouen, qui, dans un article dont le titre joue d'une manière espiègle sur les notions-clés proposées par les organisateurs de la conférence (*Le terme : un mot en contexte?*),

démonte les acceptions périmées du « terme », délimite le contexte textuel (CO-texte) de celui pragmatique (CON-texte) et défend la souplesse sémantique et l'implicite du t e r m e dans le discours de VS (vulgarisation scientifique).

Une étude illuminante, *Le contexte : filtre ou membrane ?*, signée par Christine Durieux (Caen, France), propose de voir le contexte non pas comme un don stable, sinon comme un construit, et établit une typologie très plastique: le contexte qui joue le rôle de « filtre » (laissant passer des potentialités des significations non pertinentes pour ne retenir que celle qui se prête à la construction d'un sens) et le contexte qui joue le rôle de « membrane » (permettant des échanges avec l'extérieur).

Un autre article d'un réel profit cognitif pour ceux qui s'intéressent à la traductologie appartient à Mathilde Julie Livia Fontanet (Genève, Suisse). Intitulé *La traduction technique : le texte sous l'empire de l'extratextuel*, l'ouvrage contient toute une analyse appliquée, soutenue, systématique, contrastive, du texte technique et de la traduction du texte technique (du point de vue du rapport avec leur destinataire, leur forme et leur fonction). Les observations en marge de ces aspects sont tout à fait pertinentes et inspirées: « Le texte technique est à la fois miroir et voie d'accès » et « entretient une relation d'immédiateté avec la réalité » dont il doit être un reflet direct; « jamais le texte technique ne s'essaie-t-il à la séduction, l'argumentation ou l'émotion » ; il se veut « intégralement dénotatif et affranchi à toute portée connotative ». Le texte technique ne se présente pas comme le produit d'un auteur ; il semble plutôt « émaner directement de la réalité technique, avoir été dicté par une forme de logique universelle » (p. 301). Quant à la traduction du texte technique, celle-ci comporte un paradoxe : si, à l'ordinaire, dit l'auteur de l'article, l'original a une valeur absolue et le texte traduit une valeur relative, dans le cadre de la traduction des textes techniques, « seul le monde extralinguistique a une valeur absolue, celle de l'original comme de sa traduction restant en tout temps relative » (p. 311). La dernière partie de l'étude est centrée sur les difficultés inhérentes à la traduction technique, tels le repérage des

termes, les différences de plages sémantiques entre les langues et l'impossibilité de s'appuyer sur des connaissances préalables.

Un autre jeu de mots (cette fois-ci présent dans un sigle – *ItoldU*), illustre à merveille le côté interdisciplinaire assumé par *Mots, termes et contextes*. Trois linguistes de Grenoble (Valérie Belynck, Christian Boitet et John Kenwright) présentent un site-web pour la construction collaborative d'un lexique bilingue par une petite communauté dans un contexte d'apprentissage d'une langue spécialisée sur des domaines techniques: Interactive Technical Online Dictionary for Universities. D'autre part, Franck Neveu (France) s'intéresse à l' *alignement*, un procédé qui met en correspondance, de nouveau sur un support électronique, deux segments textuels (ou *contextes*) de langues différentes, dont l'un est la traduction de l'autre. Selon Neveu, ce procédé facilite le travail du traducteur, qui peut ainsi observer plus aisément la granularité de la correspondance entre les deux textes.

La terminologie médicale se remarque comme une problématique préférée ; des six articles dédiés au langage de la médecine, nous avons retenu celui signé par Madalena Contente (Portugal), qui porte sur la construction du sens dans la terminologie médicale (*dénomination terminocréative* – formation innovatrice des termes, *motivation terminogénétique* – la base du terme simple et du terme complexe, qui se présente parfois comme un terme brachygraphique, comme « carcino-gastro-intestinal » etc.) et un autre, encore plus nonconformiste, appartenant au chercheur belge Christian Balliu, qui parle des figures métonymiques et métaphoriques qui connotent le discours médical, et d'une véritable « philosophie de l'art de guérir ». A partir des exemples provenant de la chirurgie, l'auteur démontre que le langage médical n'est pas tout à fait objectif, dénotatif et laconique, même s'il utilise beaucoup de raccourcis et doit être adéquat à la tâche. A l'aide d'un langage effervescent et prolix, Christian Balliu parle du nouveau discours médical comme d'un « conte immunologique » qui met en scène un « scénario policier » ; ainsi, dit-il, « le discours médical (...) recèle, derrière un style impersonnel, un combat tout personnel contre la

maladie » (p. 480). La tâche du traducteur médical est donc de faire émerger le propos caché et « d'éventer la ruse implicite », finalement, d'être un « médecin des âmes » (ibidem). L'article de Christian Balliu s'inscrit dans toute une série qui s'applique à mettre en évidence la *subjectivité* des termes et des textes techniques.

Parmi des termes, micro/macrocontextes, contextes (extra)linguistiques, terminologies et terminologies, on trouve toujours, subtile mais stable, la présence du *corpus* et celle du *non/anti-corpus* (à savoir le Web). Face à face avec le texte technique, le traducteur, traductologue, l'analyste du discours se sentent obligés à chercher des liens pertinents entre le texte du *corpus* et le texte à traduire et à exiger des *corpora* de référence fiables en matière de langues de spécialité.

Le français devient partie composante des couples dichotomiques les plus divers – avec l'anglais, le portugais, l'espagnol, le bulgare et plutôt avec l'arabe ou même FPI (français populaire ivoirien).

Un document précieux d'actualité scientifique, la collection d'études *Mots, termes et contextes* offre au public avisé (composé de traducteurs, terminologies, terminologues etc.) un outil d'interprétation et de référence et un véritable défi intellectuel. Une radiographie fidèle de la linguistique et traductologie actuelles, le volume en entier (et chacun des articles qui le composent) conjugue la notion d'identité avec la notion d'ouverture, au-delà de l'altérité et de la différence inhérentes aux rapports entre les langues.

LES AUTEURS

MAVRODIN, Irina – auteur d’une œuvre prodigieuse, elle est poète, essayiste, traductrice. Ses principaux livres de poésie sont *Poeme* (1970), *Reci limpezi cuvinte* (1971), *Picătura de ploaie* (1987), *Vocile* (1998), *Capcana - Le Piège* (2002). Parmi ses essais les plus connus citons *Spațiul continuu* (1972), *Romanul poetic* (1977), *Modernii, precursori ai clasicilor* (1981), *Poietică și poetică* (1982), *Stendhal – scriitură și cunoaștere* (1985), *Mîna care scrie* (1994), *Uimire și poiesis* (1999), dont la plupart ont connu plusieurs rééditions. Traductrice roumaine de l’intégrale d’*À la Recherche du temps perdu* de Proust, mais aussi de Mme de Sévigné, de Mme de Staël, de Bertrand, Flaubert, Gide, Camus, Montherlant, Blanchot, Ponge, Cioran, Bachelard, Genette et bien d’autres encore. Spécialiste également de la littérature française, de la poétique et de la poétique, elle a enseigné jusqu’en 1985 à l’Université de Bucarest et depuis plusieurs années est invitée à donner des cours dans plusieurs autres universités (à Brașov, Suceava, Sibiu, ainsi qu’à l’École Normale Supérieure d’Ulm). A présent elle est professeur à l’Université de Craiova. Membre de l’Union des Écrivains de Roumanie, du PEN CLUB Roumanie, elle a été plusieurs fois primée pour ses ouvrages ou ses traductions (Prix de l’Union des Écrivains, Prix de l’Académie Roumaine). Directrice de la collection “Lettres Roumaines” chez Actes Sud, éditeur sénior de la revue *Secolul 21*, directrice et/ou coordinatrice d’autres publications. Chevalier des Arts et des Lettres. Elle est directeur fondateur et coordinateur de la revue *Atelier de traduction*.

STEICIUC, Elena-Brândușa – est profeseur à l’Université « Stefan cel Mare » de Suceava, où elle est également directrice du Département d’Études Françaises. Les principales directions de son activité didactique et de sa recherche visent la littérature française (le

mouvement romantique) et les littératures francophones. Elle est l'auteur de: *Patrick Modiano, une lecture multiple* (Ed. Junimea, Iași, 1998); *Panorama des littératures francophones. Le roman, Literatura de expresia franceză din Maghreb. O introducere* (Editions Universitaires de Suceava, 2003); *Pour introduire à la littérature québécoise* (Editions Universitaires de Suceava, 2003) et *Horizons et identités francophones* (Editions Universitaires de Suceava, 2006). Elle a traduit et présenté au public roumain des auteurs comme: Patrick Modiano, Michel Tournier, Assia Djebar, Daniel Maximin, Tahar Ben Jelloun, Patrick Chamoiseau, Eveline Caduc. (selenabrandusa@yahoo.com)

POPESCU, Costin – est maître de conférences à l'Université de Bucarest, Faculté de Journalisme et des Sciences de la Communication, où il donne des cours d'esthétique publicitaire (*La publicité: une esthétique de la persuasion*). Diplômé de la Faculté de Langues Etrangères de la même université, il a traduit des ouvrages de Umberto Eco, Henri - Irénée Marrou, Pierre Bourdieu, Luc Ferry, François Brune, etc.

MICLĂU, Paul – professeur à l'Université de Bucarest, linguiste, sémioticien, poète, essayiste est également traducteur. Il a introduit la sémiotique et la poétique dans l'enseignement et la recherche universitaire roumaine. Il a dirigé pendant plus de 15 ans le mouvement francophone au niveau européen. Il a publié de nombreux ouvrages et articles de linguistique, de littérature et de poésie dont notamment : *Signes poétiques, Semiotica lingvistica, Le poème moderne*. Il a traduit en français quelques grands poètes roumains parmi lesquels Mihai Eminescu, Lucian Blaga, Vasile Voiculescu, Ion Barbu, George Bacovia, Tudor Arghezi. Il est lui-même auteur de plusieurs volume de sonnets : *Racines écloses, Semence de sens*. En 1996 son roman *Roumains déracinés* a reçu le grand prix de l'Association Des Écrivains de Langue Française. Il a reçu deux fois le prix de l'Union des écrivains roumains. (paul_miclau@yahoo.fr)

FAUBERT Samantha - MCF - Université du Havre Centre de recherche : GRIC (Groupe de Recherche Identités et Cultures), Université du Havre; Responsable de l'équipe « Langue, langage et transmission » ; Thèse de doctorat « Les traductions françaises du théâtre de Ramón del Valle-Inclán : adaptation et interprétation », dirigée par Michel Lafon, Université de Grenoble, décembre 2001. « Spécificité de la traduction théâtrale ? », *Le texte premier : reformulations, représentations*, Anne-Marie Capdeboscq ed., Presses Universitaires de Limoges, 2005, pp-85-95. « Auteur, traducteur et co-auteur ». Actes des Journées d'études « *Théorie de l'auteur* ». François Grammusset ed. *Les Cahiers de l'ILCEA*, n°5, Université Stendhal-Grenoble III, 2003, pp.201-211. (samantha.faubert@univ-lehavre.fr)

NANNI, Emanuela - lectrice pour la langue italienne à l'université Stendhal Grenoble III, où elle est inscrite en doctorat, en langue et littérature italiennes contemporaines sous la direction de Christophe Mileschi, au sein du groupe de recherche GERCI. Elle est traductrice diplômée de l'Université de Bologne pour les langues française et allemande. Elle travaille à une thèse de littérature italienne visant à enquêter les rapports entre la traduction poétique et la langue et la culture italienne, en Italie, pendant les années 30 et 40, et à mettre en lumière les influences que les œuvres traduites ont eu sur le renouvellement de la littérature italienne après la deuxième guerre mondiale. Elle s'intéresse à la poésie contemporaine dans une perspective comparatiste, à la littérature italienne contemporaine et à tout phénomène lié à la traduction, tel que l'auto-traduction, les cas de poètes qui traduisent d'autres poètes et la réflexion sur la poétique de la traduction.

EYMAR, Marcos - Né en 1979 à Madrid. Maîtrise de « Philologie Hispanique » et de « Théorie de la littérature et littérature comparée » à l'Université Complutense de Madrid. Il réalise son DEA à l'Université de Paris-III sur le sujet « Le bilinguisme franco-

espagnol dans les avant-gardes hispaniques ». Actuellement, il est allocataire-moniteur dans le département de littérature comparée de cette université où il assure des cours de Licence. En même temps, il rédige sa thèse de doctorat intitulée « La langue plurielle : la tradition du bilinguisme franco-espagnol dans la littérature hispano-américaine (1890-1940) ». Il a participé à des colloques sur la francophonie et les relations littéraires hispano-françaises et publié plusieurs articles sur la traduction, le bilinguisme littéraire et l'œuvre d'auteurs espagnols contemporains comme Enrique Vila-Matas ou Álvaro Pombo.

TANQUEIRO, Helena – a obtenu sa licence en philologie romane à l'université de Lisbonne et son doctorat en théorie de la traduction à l'université Autònoma de Barcelone. Elle enseigne la langue et la littérature portugaises, ainsi que la traduction à la faculté de Traducció i d'Interpretació de l'université Autònoma de Barcelone depuis 1993. Elle est aussi, depuis 2001, responsable du Centro de Língua Portuguesa/ Instituto Camões de Barcelona de l'université Autònoma de Barcelone, où elle se charge de la promotion et de la divulgation de la langue portugaise ainsi que de la recherche. Elle est spécialisée dans l'étude de l'autotraduction et la traduction des marques culturelles entre langues et cultures proches, qui sont les domaines recherche explorés dans son travail de recherche de 3^o cycle et sa thèse de doctorat. Elle a publié des articles dans des revues et des livres spécialisés en théorie et pratique de la traduction au Portugal, en Espagne, en Allemagne et en Grande-Bretagne. Elle est actuellement chercheur responsable du groupe de recherche AUTOTRAD, du département de Traducció i d'Interpretació de l'université Autònoma de Barcelone. (helena.tanqueiro@uab.es)

PARCERISAS I VAZQUEZ, Francesc - est un poète, un traducteur et un critique catalan reconnu. Il est, depuis 1986, professeur de traduction à la Faculté de Traduction et d'Interprétation de l'Université Autonome de Barcelone. Spécialiste de la traduction littéraire (il a traduit plus d'une centaine d'œuvres

littéraires de l'anglais, du français et de l'italien à l'espagnol et au catalan), son travail porte également sur des sujets d'histoire et de sociologie de la traduction. Il fut à l'origine des Séminaires sur la traduction en Catalogne qui ont débuté en 1992. Il est membre fondateur du groupe AUTOTRAD. De 1998 à 2004, il a été directeur de l'« Institució de les Lletres Catalanes », institut gouvernemental pour la diffusion de la littérature catalane. Il a publié de nombreux volumes de création et de critique, et il est co-auteur d'une anthologie sur l'histoire de la traduction en Catalogne. Son oeuvre lui a mérité de nombreux prix. *Feux d'octobre* a reçu le Prix de la Ville de Barcelone en 1992. Il est chargé depuis novembre 2004 de l'année du livre et de la lecture en Catalogne.

NOVOSILSOV, Natalia - professeur titulaire de la Faculté de Traduction et d'Interprétation de l'Université Autonome de Barcelone, enseignante de la section de Russe, membre du groupe de recherche Autotrad.

SHARVASHIDZE, Maia - maîtrise de Traduction et Interprétation (Espagnol- Anglais – Russe) obtenue à la Faculté de Traduction et d'Interprétation, inscrite au diplôme de spécialiste en traductologie, se consacre à la recherche en autotraduction.

LÓPEZ LÓPEZ – GAY, Patricia - Actuellement en cotutelle (codirection) de thèse à l'université de Paris 7 (UFR Études littéraires, Littérature comparée) et à l'Université autonome de Barcelone (Département de Traduction et d'interprétation), elle enseigne à l'Université de New York. Auteur de divers articles, ainsi que du livre (*Auto*)*traducción* y (*re*)*creación* ((*Auto*)*traduction* et (*re*)*création*) (IEA, Almeria, Espagne, 2005). Sujet de thèse : L'autotraduction en tant que paradigme de recréation littéraire. Membre de l'équipe de recherche AUTOTRAD sur l'auto-traduction littéraire du Département de Traduction et d'interprétation de Barcelone. (p1751@nyu.edu)

BOUDART, Laurence – possède une formation de traductrice (français-allemand-italien, École d'Interprètes Internationaux, Université de Mons-Hainaut, Belgique) et est actuellement assistante à l'Université de Valladolid (Espagne). Ses principales lignes de recherche sont la traduction, et en particulier la traduction du théâtre, la littérature belge et les manuels scolaires. Ce dernier domaine est d'ailleurs l'objet de sa thèse de doctorat, actuellement en préparation, qui porte sur la formation de l'identité nationale à travers les livres de lecture de l'école primaire belge.

DAUBIGNY, Pierre prépare un doctorat à l'Université de Strasbourg-2 (France) sur le théâtre français du XVIII^e siècle. Homme de théâtre passionné par les dramaturges contemporains anglais, il travaille à Paris et ailleurs depuis 2000. Il a collaboré avec le metteur en scène Robin Holmes dans la mise en scène que celui-ci a faite de *la Dernière Bande* et de *Fragments de théâtre I et II* de Samuel Beckett.

ASTBURY, Helen est maître de conférences à l'Université Charles-de-Gaulle Lille 3, où elle enseigne l'anglais et les études irlandaises. En 2003, elle a soutenu une thèse de doctorat ès lettres sur l'autotraduction beckettienne sous la direction de Julia Kristeva. Ses articles ont été publiés dans *Samuel Beckett Today / Aujourd'hui*, *Etudes Irlandaises*, *Mots Pluriels* et *Assaph*.

CIOCOIU, Elena – Ancienne pensionnaire roumaine de l'École Normale Supérieure à Paris. Études de langue et de littérature française et de langue et de littérature anglaise à l'Université de Bucarest. Maîtrise et DEA de littérature française à l'Université Paris IV-Sorbonne. À présent, elle prépare une thèse de doctorat à l'Université Paris IV-Sorbonne sur les configurations de l'imaginaire pascalien et elle travaille à la Direction Générale de la Traduction de la Commission Européenne. Elle a traduit en roumain des textes de Hanif Kureishi, George Mikes, Daniel Pennac, Eric-Emmanuel Schmitt. Ses domaines de recherche sont la littérature française du

XVII^{ème} siècle, la littérature française, anglaise et japonaise du XX^{ème} siècle.

LENZ, Hélène – est maître de conférences HDR à l'Université Marc Bloch de Strasbourg et Directrice du département d'études roumaines depuis 1985. Elle a publié plusieurs volumes, articles et traductions (du roumain en français, environ 35 auteurs). Elle s'intéresse au folklore roumain, à la littérature roumaine du XX^{ème} et du XXI^{ème} siècle. (hlenz@umb.u-strasbg.fr)

CONSTANTINESCU, Muguraş – professeur de littérature française et de la traduction littéraire à l'Université « Ştefan 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* ainsi que des ouvrages traduits de Charles Perrault, Raymond Jean, Pascal Bruckner, Gilbert Durand, Jean Burgos, Gérard Genette, Alain Montandon, Jean-Jacques Wunenburger. (mugurasconstantinescu@litere.usv.ro)

GUȚU, Ana - docteur ès lettres, professeur universitaire, premier vice-recteur de l'Université Libre Internationale de Moldova, expert du Conseil de l'Europe et du Ministère de l'Éducation en enseignement supérieur, auteur d'environ 100 publications scientifiques - articles, monographies, curricula, manuels, recueils de poésies, articles publicistes. Madame Guțu assure la dispense des cursus de traductologie, théorie et pratique de la traduction ; sémiotique et philosophie de la traduction, exégèse et traduction littéraire, terminologie aux cycles licence, master et doctorat. Elle est participante à plusieurs forums internationaux, promotrice active des idéaux de la francophonie dans l'espace roumain, en coordonnant différents projets internationaux visant la réforme universitaire et

l'épistémologie théorique et empirique du fonctionnement des langues modernes. (agutu@ulim.md)

GRUTMAN, Rainier - professeur titulaire au Département des lettres françaises et à l'École de traduction et d'interprétation de l'Université d'Ottawa. Formé comme romaniste dans sa Belgique natale et en Espagne, il est l'auteur de nombreux travaux sur le plurilinguisme en littérature (dont *Des langues qui résonnent*, 1997, livre tiré de sa thèse de doctorat à l'Université de Montréal). Son mémoire de maîtrise, rédigé à l'Université de Louvain sous la direction de José Lambert, portait déjà sur l'autotraduction, sujet auquel il n'a cessé de s'intéresser depuis. Il a publié des textes relevant de la traductologie dans la *Routledge Encyclopedia of Translation Studies*, *Target*, *TTR*, *Ellipse* et *Linguistica Antverpiensia* (co-direction, avec Dirk Delabastita, d'un numéro spécial intitulé *Fictionalizing Translation and Multilingualism*, no 4, 2005).

LIEVOIS, Katrien - professeur à l'Institut Supérieur de Traducteurs et Interprètes (HIVT) à Anvers. Dans la lignée de ses recherches concernant le français comme langue étrangère, seconde et maternelle, elle a été amenée à se pencher sur le phénomène du multilinguisme dans le roman francophone et plus particulièrement dans l'œuvre d'Assia Djebar et d'Ahmadou Kourouma. Pour ce qui est du domaine traductologique, ses travaux portent avant tout sur les liens qui unissent le texte postcolonial à la traduction, ainsi que sur la traduction du texte postcolonial et de l'ironie.

BALACESCU, Ioana - Licence d'anglais et de latin, Licence de roumain et d'allemand, Doctorat en traductologie, nombreuses bourses de recherches à l'étranger. A l'heure actuelle en mission de recherches en Allemagne, avec une bourse de la fondation élitaine Alexander von Humboldt, avec pour projet de recherches: les fondements cognitifs et neurophysiologiques de l'approche herméneutique en traduction, plus particulièrement la créativité en

traduction et une didactique de la traduction qui intègre la créativité dans ses fondements. (ioanadi@hotmail.com)

CORESCU, Andrei-Paul a enseigné (de 2004 à 2006) le français et la traduction à l'Université "Lucian Blaga" de Sibiu, en Roumanie. Il est le gagnant de plusieurs prix nationaux de traduction, dont le 1er Prix dans le Concours National de Traduction Scientifique et Technique en langue roumaine (2005), organisé par l'Union Latine. De 2000 à 2006, traducteur de 10 livres français en roumain (économie, littérature, sciences) et co-traducteur de deux autres ouvrages. Pendant sa période étudiante, participations aux Ateliers de Traduction de Suceava, Timisoara, Cluj, Craiova.

1998-2006, projets culturels francophones en collaboration avec l'Ambassade de France, les Centres Culturels Français de Cluj et de Timisoara, la Maison d'Ille et Vilaine de Sibiu, le Lectorat français de l'Université de Sibiu ou le Musée National Brukenthal.

De 1997 à 2006, gagnant de 5 prix nationaux de poésie. Collaboration littéraires (Cluj, Sibiu, Craiova, Bucarest, Toronto, Liège). Collaborateur de la revue "Défense de la langue française" (Paris). De 2000 à 2005, il a suivi plusieurs stages en France (Lille, La Rochelle, Tours, Paris) et en Roumanie. D'octobre 2006 à mars 2007, il a bénéficié d'un stage de traduction doté d'une bourse européenne "Robert Schuman" à la Direction de la Traduction et de l'Édition du Parlement Européen (Luxembourg). Il travaille actuellement dans l'Unité Roumaine de Traduction du Parlement Européen, à Luxembourg. Il prépare une thèse doctorale en linguistique romane à l'Université de Craiova.

(acorescu@yahoo.fr ; corescu@gmail.com)

LULCIUC, Daniela Irina est doctorante à l'Université « Stefan cel Mare », Suceava, où elle prépare une thèse sur *Le conte savant : traduction, adaptation, réécritures modernes*, sous la direction de Muguraş Constantinescu.

TIRON, Constantin est doctorant à l'Université « Stefan cel Mare », Suceava, où il prépare une thèse sur *Traduction et retraduction de l'œuvre de Flaubert*, sous la direction de Muguraș Constantinescu. Il est membre dans l'équipe de travail au SNEE pour l'élaboration des sujets pour l'examen de baccalauréat au français, co-auteur du livre *Bacalaureat 2007. Limba franceză. Ghid de rezolvare a subiectelor*, Humanitas Educațional, 2007.

PUICĂ, Gina – enseigne la langue française et la théorie littéraire à l'Université “Ștefan cel Mare” de Suceava (Roumanie) et prépare une thèse sur Théodore Cazaban. Elle est l'auteur de quelques dizaines d'articles, rédactrice en chef de la revue francophone de culture et de création *La Lettre R* et membre d'autres comités de rédaction. Egalemeut traductrice, elle a collaboré à ce titre avec plusieurs maisons d'édition (Polirom, Univers, Augusta). Dernier livre traduit : *La Petite Fille et la Renarde Argentée* de Doina Cernica (Augusta, 2007). Ses domaines d'intérêt sont, outre la pratique et la théorie de la traduction, la littérature de l'exil, les littératures d'enfance, la théorie littéraire et la philosophie de la création. Elle est membre du Centre de Recherches *Inter Litteras* et membre du comité de la revue *Atelier de Traduction*. (gina_puica@yahoo.fr)

LINGURARU, Daniela – est enseignante dans le cadre du département d'anglais de la Faculté des Lettres et Sciences de la Communication de Suceava. Elle dispense des cours de linguistique et de traductions littéraires. Elle prépare un doctorat en traductologie.