

Études Interdisciplinaires en Sciences humaines

Revue officielle internationale du Collège
doctoral francophone régional d'Europe centrale
et orientale en Sciences humaines
(CODFREURCOR)

Numéro 9
2022



EISH

Études Interdisciplinaires en Sciences humaines

Revue officielle internationale du Collège doctoral
francophone régional d'Europe centrale
et orientale en Sciences humaines
(CODFREURCOR)

Publiée par la Maison d'Éditions de
L'Université d'État Ilia



Numéro 9
2022



EISH

Études Interdisciplinaires en Sciences humaines

Numéro 9, 2022

Études interdisciplinaires en Sciences humaines (EISH) est la revue officielle internationale du Collège doctoral francophone régional d'Europe centrale et orientale en Sciences humaines (CODFREURCOR). EISH publie les résultats de la recherche menée par les doctorants des universités d'Europe centrale et orientale, membres de l'AUF, ainsi que d'autres universités du monde, ayant le label du CODFREURCOR, sous forme d'articles ou de synthèses de thèse de doctorat dans le domaine des Sciences humaines, et plus particulièrement, en Arts, Langue, Lettres, Culture/Interculturel, Sociolinguistique, Communication, Traduction, Didactique. La revue publie également des textes scientifiques rédigés par des enseignants-chercheurs, portant sur les problématiques actuelles dans le domaine des sciences humaines et qui peuvent servir de sources de références aux doctorants intéressés par les mêmes problématiques.

EISH est une revue annuelle plurilingue. Elle est disponible en support papier et en format électronique <http://ojs.iliauni.edu.ge/index.php/eish/issue/view/29>

Les Universités membres du CODFREURCOR reçoivent la revue automatiquement.

Toutes les demandes d'information et d'abonnement doivent être adressées à «Éditions Université d'État Iliia».

Copyright Éditions Université d'État Iliia

Tous droits de reproduction, d'adaptation ou de traduction réservés.

© 2022 Université d'État Iliia

ISSN 1987-8753

ილიას სახელმწიფო უნივერსიტეტის გამომცემლობა
ქაქუცა ჩოლოყაშვილის 3/5, თბილისი, 0162, საქართველო

Éditions Université d'État Iliia
3/5, av. Cholokashvili, Tbilissi, 0162, Géorgie

Table des matières

| | |
|--|-----|
| Van Cong TRAN <i>Le rôle de la traduction littéraire dans la médiation culturelle.....</i> | 1 |
| Mzago DOKHTOURICHVILI <i>Le français au service de l'expression de la diversité et les problèmes traductologiques.....</i> | 12 |
| Ludmila ZBANT <i>La terminologie du domaine de l'architecture dans le roman de Victor Hugo Notre-Dame de Paris et dans sa traduction en roumain</i> | 28 |
| Ion MANOLI <i>Créations poétiques aux formes sauvages et leur traduction et interprétation... </i> | 44 |
| Angela GRĂDINARU <i>Techniques de médiation linguistique et culturelle dans la version française de l'œuvre Salutări lui Troțki de Dumitru Crudu.....</i> | 57 |
| Sanda Maria ARDELEANU <i>Du colinguisme à l'emploi des termes multilingues. Une nouvelle perspective sur la dynamique des langues.....</i> | 82 |
| Elena GRAUR <i>Ionesco – découverte de l'unicité des créations néologiques individuelles</i> | 89 |
| Thamar MSHVENIERADZE <i>Aperçu des problèmes de la traduction de textes spécialisés.....</i> | 98 |
| Raluca-Nicoleta BALATCHI <i>«Faut dire» – un marqueur discursif? Quelques considérations sur le statut et les défis de traduction d'un «introduceur» conversationnel en français familier</i> | 108 |
| Svetlana CORCODEL <i>Semantic Difficulties Encountered in the Process of Translating Literary Texts Titles.....</i> | 119 |
| Ina Sitnic <i>A paralinguistic approach to consecutive interpreting in academic context</i> | 131 |
| Gabriela SAGANEAN <i>Rendering Emotions at the Stylistic Level from English into Romanian</i> | 150 |
| Tatiana CIOCOI <i>Traducătorul în literatură.....</i> | 163 |

| | |
|---|-----|
| Cristina NICHITA | |
| <i>O diacronie a cazurilor de reterminologizare în triada: inteligența emoțională – inteligența cognitivă – inteligența artificială</i> | 179 |
| Emilia TARABURCA | |
| <i>Sania de Ion Druță și Cântecul roșilor de Jordan Iovkov: interferențe psihoculturale moldo-bulgare</i> | 188 |
| Mihaela IOVU | |
| <i>Redarea tăcerii în traducerea poeziei japoneze în limbile română și engleză ..</i> | 205 |

Van Cong TRAN
Professeur-chercheur
Université de Hanoï, Vietnam

Le rôle de la traduction littéraire dans la médiation culturelle

Résumé: À l'ère de la mondialisation, la médiation culturelle joue un rôle prépondérant dans l'intercompréhension entre les peuples. Les barrières linguistiques ne sont désormais plus le principal obstacle à la communication, par contre la transmission des savoirs culturels se renforce de plus en plus dans le monde entier grâce à la traduction, en particulier celle des œuvres littéraires qui, par leur littéarité, véhiculent les idées propres à chacune des nations. Dans le cadre de cet article, nous essaierons de répondre à la question que nous nous posons: Quel rôle joue la traduction littéraire dans le contexte culturel et linguistique actuel? Cette problématique nous amène à réfléchir sur le texte littéraire en tant que porteur d'écueils culturels, sur la contribution de la traduction des œuvres littéraires à l'enrichissement des langues, à la promotion de la diversité mais aussi à la compréhension mutuelle des cultures.

Mots clés: traduction littéraire, médiation culturelle, intercompréhension

Abstract: In the era of globalization, cultural mediation plays a preponderant role in mutual understanding between peoples. Linguistic barriers are no longer the main obstacle to communication, on the other hand the transmission of cultural knowledge is reinforced more and more throughout the world

thanks to the translation, in particular that of literary works which, by their literary nature, convey the ideas specific to each nation. Within the framework of this paper, we will try to answer the question which we ask ourselves: What role does the literary translator play in the current cultural and linguistic context? This issue leads us to reflect on the literary text as a bearer of cultural pitfalls, on the contribution of the translation of literary works to the enrichment of languages, to the promotion of diversity but also to the mutual understanding of cultures.

Keywords: literary translation, cultural mediation, mutual understanding

Introduction

La traduction littéraire reste depuis le Moyen Âge le principal mode de transmission des savoirs culturels entre les peuples. Elle a connu des évolutions car les conceptions sur cette activité sont modifiées à travers le temps et l'espace. À l'ère de la mondialisation, les œuvres littéraires traduites constituent un vecteur de la diffusion non seulement de l'esthétique mais aussi de la culture propre à chacun des peuples. Grâce à la traduction littéraire, les lecteurs dans le monde entier peuvent avoir accès aux savoirs folkloriques mais aussi contemporains dans la vie des communautés étrangères en mouvement constant. Les tendances actuelles de l'intégration mondiale et des échanges dans tous les domaines encouragent davantage la publication des littératures étrangères par le biais de la traduction susceptible de transférer les éléments d'ordre culturel. Selon Joseph Jurt, professeur à l'Université de Fribourg, cette entreprise a des effets enrichissants sur les écrivains mais aussi sur les lecteurs de différents pays, à l'exemple de l'Allemand Goethe qui a trouvé les sources d'inspiration chez les auteurs étrangers comme Shakespeare, Goldsmith et qui a traduit les auteurs français comme Voltaire, Diderot et l'auteur italien Manzoni. Ce dernier a souligné l'importance des échanges de biens matériels et intellectuels dans le monde et a considéré le traducteur comme le réconciliateur des peuples. Il a écrit: «Le traducteur serait le médiateur d'un 'commerce intellectuel universel qui compte parmi les tâches les plus importantes et les plus dignes d'estime du marché d'échange mondial universel» (*Traduction et transfert culturel* 93).

Cette estimation montre le rôle des traducteurs dans la transmission des cultures, des idées et dans le rapprochement des peuples dans le contexte de la mondialisation économique qui, elle, exige une universalisation de la littérature.

Le constat de Joseph Jurt nous amène à formuler les questions suivantes: Quel est le rôle du texte littéraire en tant que porteur de la culture de l'Autre? Quel rôle joue le traducteur littéraire dans le contexte culturel et linguistique actuel? Comment le traducteur fait-il pour transférer la culture d'une langue dans une autre? Pour répondre à ces questions, nous proposons d'étudier le texte littéraire comme un moyen de véhiculer la culture, de voir dans quelle mesure la médiation culturelle se réalise grâce au travail du traducteur et de proposer quelques exemples sur le rôle des traducteurs dans le rapprochement des cultures française et vietnamienne.

1. Le texte littéraire en tant que porteur de la culture de l'Autre

Le texte littéraire, sous toutes ses formes (poésie, prose, théâtre, bande dessinée), se distingue des autres types de textes non seulement par sa littérarité mais aussi par sa représentation anthropologique. En effet, nul ne peut douter qu'à travers les œuvres littéraires, les auteurs, écrivains et poètes, présentent les identités propres à une communauté précise, en l'occurrence, celle formée par les personnages de l'histoire racontée. Ainsi, *Les Misérables* de Victor Hugo nous plonge dans l'univers des pauvres gens à Paris et dans la France provinciale du premier tiers du XIX^e siècle. De la même façon, plusieurs romans de Marguerite Duras nous emmènent en Indochine où les Français côtoient des Chinois et des Vietnamiens. Les créations littéraires permettent donc au public d'identifier des indices culturels, de reconnaître les valeurs culturelles des gens et leurs manières de s'exprimer, de se les approprier d'une façon naturelle pour se mettre à la place des personnages au milieu de leur groupe social. Ainsi, la littérature est dotée d'une dimension anthropologique assez forte capable de révéler les habitudes, les traditions, les propriétés et les caractéristiques d'une société étrangère et de susciter ainsi un imaginaire social et culturel.

Par ailleurs, à travers les relations des personnages avec leur environnement, les lecteurs peuvent découvrir les mouvements philosophiques propres à une époque, à une classe sociale et à un certain milieu de vie. Ils distinguent sans peine les idéologies humanistes incarnées par les protagonistes des romans *Gargantua* et *Pantagruel* de François

Rabelais à l'époque de la Renaissance, les idées révolutionnaires sur la liberté, l'égalité, la fraternité dans les œuvres des écrivains et philosophes des Lumières comme Voltaire, Diderot ou Rousseau ou encore l'existentialisme chez le dramaturge, romancier et philosophe Jean-Paul Sartre. Les cultures étrangères, les modes de vie et de pensée, les sensibilités, les conceptions idéologiques qui apparaissent dans les œuvres littéraires les invitent à partir à la découverte de l'altérité, à connaître l'Autre représenté par les personnages dans le contexte social et culturel où ils sont immergés et à mieux comprendre eux-mêmes. Les ouvrages littéraires tiennent donc lieu de repérage et de découverte, mais aussi de référence pour tout lecteur étranger désireux de confronter les réalités sociales et culturelles dans leur grande diversité.

Ainsi, les lecteurs du monde entier peuvent découvrir le peuple Hébreu avec son immense patrimoine culturel à travers la Genèse, l'ambiance de la Grèce antique à travers la mythologie grecque dans les versions en langues étrangères. De nos jours, non seulement les œuvres classiques des littératures mondiales sont diffusées à l'échelle internationale, les créations des contemporains traversent également les frontières nationales pour atteindre un large public. Amor Séoud a raison de mettre l'accent sur le rôle de la littérature en tant que porteur de la dimension anthropologique et des valeurs culturelles de l'Autre:

La littérature reste considérée souvent comme la seule, et toujours la meilleure, ethnographie de la culture d'un pays donné, au sens propre du mot ethnographie: presque toutes les images et les idées les plus tenaces et les plus concrètes que nous avons sur les Anglais, les Russes ou les Grecs [...] sont venues [...] des œuvres littéraires... (*Document authentique ou texte littéraire en classe de français 10*)

La remarque d'Amor Séoud est juste à plus d'un titre. En effet, le texte littéraire se distingue des autres types de texte par sa vocation à produire de l'imaginaire, à dresser le tableau d'une civilisation, à faciliter le croisement des cultures et à abolir les barrières entre les peuples. Il s'agit pour les auteurs de faire valoir son imaginaire et pour les lecteurs d'imaginer un monde de l'Autre, créé par les autres, de s'interroger sur sa représentation à travers les temps et les espaces. Ce va-et-vient entre l'univers conçu et celui perçu construit l'espace de médiation culturelle comme l'a remarqué Abdelkader Benali:

Cette connaissance révélée par les textes littéraires aux différents lecteurs implique une interaction sans limite avec les textes, leur permettant de

découvrir l'autre et de bâtir des relations qui s'organisent à travers les phrases et la philosophie, une langue et une épistémologie. (*L'enseignement du littéraire dans le secondaire algérien à l'ère du numérique* 119)

Le point de vue de Benali coïncide avec celui de Martine Abdallah-Pretceille et Louis Porcher qui, dans leur étude sur l'éducation et la communication interculturelle, considèrent le texte littéraire comme «un genre inépuisable pour l'exercice artificiel de la rencontre avec l'Autre» (*Éducation et communication interculturelle* 94).

À étudier la littérature française par exemple, nous constatons en effet que la société de ce pays, avec ses évolutions, ses transformations, de la féodalité à la monarchie et à la république, retrouve son reflet dans les textes, qu'il s'agisse des fables, des poèmes, des nouvelles ou des romans écrits à travers les siècles. Le contact entre le texte et les lecteurs permet de reconnaître et d'assimiler l'altérité afin de rapprocher les peuples différents d'origine, de culture et d'idéologie.

2. Le rôle du traducteur littéraire dans la médiation culturelle

Si le texte littéraire est de toute évidence porteur de culture de l'Autre, sa médiation passe, dans la plupart des cas, par la traduction, car tout le monde ne connaît pas toutes les langues. Connaître les langues étrangères au point de pouvoir lire les œuvres littéraires n'est réservé qu'à un nombre limité de lecteurs, notamment à ceux qui étudient les langues. Mais dans le contexte actuel de la mondialisation, les échanges culturels, à travers la littérature en particulier, sont intensifiés de jour en jour. Grâce aux professionnels en traduction et aux éditeurs, le marché de la traduction s'anime plus que jamais et les «best-sellers» sont immédiatement traduits dans plusieurs langues. L'acte traduisant contribue largement au transfert du culturel dans le monde et la traduction littéraire s'assimile de plus en plus à la médiation culturelle. Dans le *Dictionnaire des politiques culturelles depuis 1959*, Pierre Moulinier a essayé de clarifier la notion de médiation comme suit: «Au début des années 1980, il n'est plus question d'animation, le mot est devenu péjoratif mais de médiation, c'est-à-dire des moyens concrets de favoriser le rapport entre l'œuvre et le citoyen» (10).

Dans le cadre des échanges interculturels, cette médiation sous-entend les actes permettant le rapprochement entre l'œuvre, porteuse de culture de l'Autre, et les lecteurs issus d'une ou des autres culture (s). Et ce, par l'intermédiaire du travail particulier des traducteurs littéraires qui tentent

de mettre en relation les gens avec les œuvres. Ce travail est riche en significations, car il couvre plusieurs dimensions (éducatives, récréatives, esthétiques et sociales) et favorise l'appropriation culturelle, le vouloir-vivre ensemble, la valorisation des expressions culturelles des communautés étrangères, le développement social mais aussi l'émancipation de l'esprit. Jean-René Ladmiral souligne que «... la traduction est quand même aussi un des modes de la communication interculturelle» (*Le salto mortale de traduire: Eléments culturels et psycho-linguistiques de théorie de la traduction* 59).

Il est ainsi tout à fait raisonnable d'ajouter la valeur de la traduction littéraire dans la médiation culturelle. À étudier l'évolution des langues et les cultures dans le processus de mondialisation, force est de constater que l'apport de la traduction littéraire est pluriel.

2.1. Contribution à l'enrichissement de la langue

Du point de vue de la langue, la contamination et la diffusion des langues se font à travers des canaux différents. En effet, le contact direct entre les peuples permet d'utiliser en alternance les mots de la langue étrangère et ceux de la langue maternelle ou nationale. Dans le cas du vietnamien, par exemple, les personnages dans le roman *So do* (en français, *Le Fabuleux destin de Xuan le rouquin*, édité pour la première fois en 1936, par la maison d'édition Tre, réédité plusieurs fois), vivant dans la société coloniale, ont recours à des mots français pour se faire remarquer ou pour parler des notions qui n'existaient pas dans leur langue maternelle à l'époque. Mais les mots «importés» ou «empruntés» du français y sont transcrits à la manière de prononcer des Vietnamiens, comme par exemple «xanh xít» (cinq-six) – score d'un match de tennis, «ô-voa» (au revoir), «ken cò ban» (quelques balles), «ma nơ canh» (manequin), «tennit» (tennis)... Mais c'est surtout avec la traduction que le vocabulaire étranger s'infiltré pour enrichir celui des autres langues, comme, par exemple, «le café», «le restaurant», «le cinéma», «la pédale»... Ainsi, les traducteurs en général, les traducteurs littéraires en particulier contribuent largement à diffuser, voire vulgariser les néologismes, comme l'a écrit Nicolas Bonnet dans son article intitulé «Quelques aspects du caractère dialogique de la traduction littéraire»:

C'est un peu comme si la découverte de la langue étrangère venait combler un manque que nous éprouvions confusément, qu'elle nous offrait les mots

pour dire ce que nous pouvions exprimer dans la nôtre. Toutefois, il n'est pas du tout évident que le traducteur puisse faire partager ce paradoxal sentiment de familiarité en transplantant ou calquant tel ou tel idiotisme intraduisible dans la langue cible. (33)

Cette remarque de Nicolas Bonnet souligne, une fois de plus, la complexité du travail du traducteur d'autant plus que celui-ci doit avoir recours à différents procédés pour introduire dans sa langue maternelle de nouveaux éléments lexicaux.

2.2. Contribution à l'acculturation

Comme nous avons évoqué précédemment, le texte littéraire véhicule les écueils culturels permettant aux lecteurs de se retrouver et de s'identifier. Mais en dehors des frontières territoriales et linguistiques, les obstacles s'érigent, empêchant la médiation. À ce moment-là, le traducteur littéraire, avec ses connaissances et ses compétences, devient le passeur qui rapproche deux univers. En effet, il aide les lecteurs à décoder non seulement une langue mais aussi une culture étrangère, à découvrir l'Autre dans son environnement culturel, à mesurer les ressemblances mais aussi les différences existant dans les regards portés sur le monde, et enfin à relativiser l'altérité.

En raison de la colonisation française au Vietnam de 1862 à 1945, l'enseignement français a été introduit dans les écoles destinées aux enfants de la bourgeoisie. Ces derniers ont appris les matières en français, se sont imprégnés de la culture française. Certains d'entre eux ont écrit en français et traduit les œuvres d'auteurs français en vietnamien. Truong Minh Ky serait le premier à traduire les œuvres littéraires françaises en vietnamien avec les *Fables* de la Fontaine en 1884, puis *Les aventures de Télémaque* de Fénelon en 1885. Dans les années 1920, une série d'œuvres majeures de la littérature française a été présentée au public vietnamien à travers les traductions de Nguyen Van Vinh, à savoir *Les Trois mousquetaires* d'Alexandre Dumas, *Les Misérables* de Victor Hugo, *Les Contes* de Charles Perrault, *La Peau de chagrin* d'Honoré de Balzac... Depuis, la littérature française a été beaucoup traduite et publiée au Vietnam, laissant une empreinte sur la littérature du pays et contribuant ainsi à la modernisation de la littérature vietnamienne qui a fait une percée importante et a connu de nombreux succès.

En effet, durant cette période, deux phénomènes littéraires ont été observés dans le pays. Il s'agit d'abord de la fondation du groupe **Tu Luc Van Doan** (en français: Groupe d'écrivains de ses propres forces) qui a développé la prose romantique et a incorporé les idées progressistes du romantisme français dans la littérature vietnamienne. Celle-ci a pu ainsi promouvoir la liberté individuelle, opposant l'ego personnel aux anciens cultes féodaux. Les représentants de ce courant tels que Khai Hung, Nhat Linh, Thach Lam, The Lu ont préconisé d'enrichir la littérature vietnamienne, de promouvoir une littérature de masse, accessible à tous, de s'inspirer des méthodes de créations littéraires de l'Europe pour moderniser la culture nationale et de considérer l'émancipation personnelle comme le centre de toutes les créations. Ensuite, il faut reconnaître que la poésie française avait une forte influence sur le mouvement de la **Nouvelle Poésie** au Vietnam de 1932 à 1942 qui réunissait les poètes comme Xuan Dieu, The Lu, Huy Can... Ces derniers ont prôné l'innovation poétique en s'écartant des règles strictes de la poésie chinoise appelée Tang qu'avaient suivie à la lettre les auteurs vietnamiens jusque-là. En lisant les traductions de la poésie romantique française, ils ont découvert la possibilité d'écrire des vers libres, plus aptes à refléter l'état d'âme et les pensées des contemporains. Ils ont écrit des textes sur le moi mélancolique, rêveur, qui voulait échapper aux conditions étouffantes de la société pour se cacher dans un monde idéal imaginaire. Les empreintes des romantiques français se retrouvent dans plusieurs de leurs poèmes, tant du point de vue du contenu que de la forme. Si Xuan Dieu était influencé par Lamartine, Han Mac Tu et Hoai Thanh le sont par Baudelaire. Par ailleurs, la littérature française était tellement populaire au Vietnam au début du XX^e siècle, grâce à la traduction, qu'elle a incité plusieurs écrivains à adapter les grandes œuvres françaises. Ho Bieu Chanh a écrit les versions vietnamiennes du *Comte de Monte-Cristo*, de *Sans famille* et des *Misérables*...

L'effet de la traduction sur l'écriture peut s'observer également chez les écrivains d'autres nationalités, à l'instar de l'écrivain japonais Haruki Murakami qui s'est dit influencé par les écrivains qu'il a traduits de l'anglais comme Raymond Carver, F. Scott Fitzgerald, John Irving, Ursula K. Le Guin, et J. D. Salinger. Ses propos ont été repris par N. T. Huy:

Ce sont les textes que j'ai traduits qui m'ont guidé, qui ont été mes maîtres et mes mentors, d'autant que la traduction se rapproche de l'acte d'écriture: quand j'écris un roman ou une nouvelle, j'ai le texte original en moi et je le traduis en langage, en prose. La langue nipponne est totalement différente des langues occidentales, l'anglais, le français ou l'allemand.

Quand on les traduit en japonais, on doit pratiquement partir de zéro pour reconstruire la signification des phrases. C'est une formation à part entière. La traduction a occupé et continue d'occuper une place fondamentale dans ma façon d'écrire et de penser. (*Écrire, c'est rêver éveillé* 98)

À la deuxième moitié du XX^e siècle, la traduction des œuvres de Jean Paul Sartre (comme *La Nausée, L'Être et le Néant*), celle d'Albert Camus (*L'Étranger, La Peste...*) ont introduit la littérature existentialiste au Vietnam et ont donné la naissance à la littérature existentialiste vietnamienne. De nombreux écrivains se sont interrogés sur les conditions humaines tels que Nguyen Khai avec son roman *Un monde humain minuscule*, Nguyen Binh Phuong avec *Les enfants morts vieux*, Le Van Thao avec *Un jour et une vie...*

Les exemples ci-dessus montrent un double effet de la traduction littéraire. D'une part, elle permet de diffuser de nouvelles tendances esthétiques et philosophiques, d'autre part, elle contribue à l'acculturation car non seulement les lecteurs de traductions découvrent les nouveautés, mais ils les assimilent également au point de les réinventer à leur manière. Notre point de vue s'apparente ainsi à celui qu'a développé Heidi Aschenberg: «La traduction comme transfert culturel représente donc un processus d'assimilation ou d'appropriation qui rend possible la présentation de l'étranger conformément aux besoins de la culture cible» (*La traduction comme transfert culturel? À propos des textes sur la Shoah* 25).

Ainsi, la traduction est conçue comme un procès transculturel qui encourage l'acceptation de l'altérité, stimule la création et favorise l'acculturation. Autrement dit, les traducteurs littéraires deviennent les passeurs de la culture étrangère, capables de transférer les tendances littéraires et artistiques dans les autres pays.

Conclusion

De nos jours, dans le contexte de la mondialisation, avec les échanges tous azimuts entre les pays et les peuples, la traduction littéraire contribue non seulement à l'enrichissement du vocabulaire et des idées des autres pays, mais aussi et surtout au dialogue des cultures. La médiation culturelle dans le sens de la promotion des valeurs de l'Autre en vue d'une compréhension mutuelle et de l'acculturation s'avère d'autant plus urgente que le monde fait face aujourd'hui à des risques multiples de conflits, sources de la guerre et des instabilités. Le texte littéraire ainsi que la traduction devraient être

considérées avec les approches anthropologiques, sociologiques et socio-ethnologiques afin de faciliter les représentations de soi-même et de l'Autre, de la société étrangère et des différentes manières d'appréhender et d'exprimer la culture. Le contact avec un autre monde et la rencontre avec un autre peuple par des données civilisationnelles et culturelles à travers la traduction littéraire permettent donc de construire les compétences culturelles et interculturelles chez les lecteurs à qui sont destinés les textes traduits.

Bibliographie

- Abdallah-Preteceille, Martine et al., *Éducation et communication interculturelle*, Paris, Presses Universitaires de France, coll. L'éducateur, 1996.
- Aschenberg, Heidi, «La traduction comme transfert culturel? À propos des textes sur la Shoah», in C. Lombez (dir.), *De la traduction et des transferts culturels*, L'Harmattan, 2007, p. 15-27.
- Benali, Abdelkader, «L'enseignement du littéraire dans le secondaire algérien à l'ère du numérique», in *Le français aujourd'hui*, 178, 2012/3, p. 115-132.
- Bonnet, Nicolas, «Quelques aspects du caractère dialogique de la traduction littéraire», in *La Traduction littéraire. Des aspects théoriques aux analyses textuels*, Presses universitaires de Caen, 2006, p. 19-36.
- Jurt, Joseph, «Traduction et transfert culturel», in C. Lombez, dir., *De la traduction et des transferts culturels*, L'Harmattan, 2007, p. 93-111.
- Ladmiral, Jean-René, «Le salto mortale de traduire: Eléments culturels et psycholinguistiques de théorie de la traduction», in *La Traduction littéraire. Des aspects théoriques aux analyses textuels*, Presses universitaires de Caen, 2006, p. 55-74.
- Le Van Thao, *Một ngày và một đời (Un jour et une vie)*, Editions Tre, 1997.
- Minh Tran Huy, «Ecrire, c'est rêver éveillé», in *Magazine littéraire*, 421, 2003, p. 96-102.
- Moulinier, Pierre «Emmanuel de Waresquiel», in *Dictionnaire des politiques culturelles depuis 1959*, Larousse CNRS, 2001, p. 174-175.
- Nguyen Binh Phuong, *Những đứa trẻ chết già (Les enfants morts vieux)*, Editions Van Hoc, 1994.
- Nguyen Khai, *Một cõi nhân gian bé tí (Un monde humain minuscule)*, Editions Van Nghe, 1989.
- Séoud, Amor, «Document authentique ou texte littéraire en classe de français», *Études de Linguistique Appliquée* 93, 1994, p. 8-13.

Mzago DOKHTOURICHVILI
Professeure émérite, Université d'État Ilia
Tbilissi, Géorgie

Le français au service de l'expression de la diversité et les problèmes traductologiques

J'écris en français pour dire aux Français que je ne suis pas Français

Kateb Yacine¹

Résumé: Du fait que le français est une langue d'écriture littéraire dans des pays non seulement francophones, mais également non francophones, fort différents de par leur histoire, leur culture, leur identité, leur situation économique et sociale, leurs préoccupations, les raisons pour lesquelles les écrivains choisissent le français comme langue d'écriture, le français, chez ces écrivains, sert à exprimer ces différences en se mettant ainsi au service de l'expression de la diversité.

La notion de littérature «francophone» est contestée par 44 écrivains, y compris par Jean-Marie Gustave Le Clézio, qui ont signé un manifeste en février 2011, qui annonçait la fin de la francophonie et la naissance d'une littérature-monde en français. Cette nouvelle appellation exprime le mieux la diversité propre au sens du mot «monde».

La conception élaborée au sein de la Délégation *de la Renaissance Française* en Géorgie, qui portait sur la rédaction et la publication d'une anthologie des littératures de langue française, est réalisée². L'Anthologie rassemble les textes présentant l'œuvre des écrivains

1. «Kateb Yacine: sa vie, son œuvre», *Afrik. com*. 1^{er} juillet 2009, <https://www.afrik.com/kateb-yacine-sa-vie-son-oeuvre>, (consulté le 12 juillet 2015).

2. *Anthologie des littératures de langue française* (sous la direction de Mzago Dokhtourichvili et Atinati Mamatsashvili), Tbilissi, Éditions Université d'État Ilia, 2022.

belges, camerounais, canadiens, centre-africains, gabonais, guinéens, libanais, luxembourgeois, maghrébins (algériens, marocains, tunisiens), roumains, suisses, vietnamiens de langue française.

L'objectif de notre article est l'analyse des spécificités de ces littératures de langue française afin de montrer le rôle du français dans l'expression de la diversité.

Comme ladite Anthologie sera traduite en géorgien et en roumain, vu l'intérêt des étudiants qui ne maîtrisent pas le français, mais qui s'intéressent à ces littératures foisonnantes, un autre objectif sera l'analyse de certaines difficultés traductologiques que les traducteurs peuvent rencontrer lors de la traduction des particularités culturelles et identitaires et la solution qu'ils peuvent trouver pour lever ces difficultés.

Mots-clés: diversité, littérature-monde en français, particularités culturelles et identitaires, problèmes traductologiques, traduction de la diversité

Abstract: Because French is a language of literary writing in countries that are not only French-speaking, but also non-French-speaking, very different in their history, their culture, their identity, their economic and social situation, their concerns, the reasons why writers choose French as the language of writing, French, among these writers, serves to express these differences by putting itself at the service of the expression of diversity.

Francophone literature, a notion contested by 44 writers, including Jean-Marie Gustave Le Clézio, who signed a manifesto in February 2011, which announced the end of the Francophonie and the birth of world literature in French. This new name best expresses the diversity specific to the meaning of the word "world".

The concept developed within the Delegation of the French Renaissance in Georgia, which concerns the writing and publication of an anthology of French-language literatures, is carried out. The Anthology brings together texts presenting the work of Belgians, Cameroonians, Canadians, Central Africans, Gabonese, Guineans, Lebanese, Luxembourgers, North Africans (Algerians, Moroccans, Tunisians), Romanians, Swiss, Vietnamese French speaking writers. The objective of our paper at this conference will therefore be to analyze the specificity of these French-speaking literatures in order to show the role of French in the expression of this diversity.

As the said Anthology will be translated into Georgian and Romanian, given the interest of students who do not speak French, but who are interested in these abundant literatures, another objective will be the analysis of certain translational difficulties that translators may encounter during the translation of cultural and identity particularities and the solution they can find to overcome these difficulties.

Keywords: diversity, world literature in French, cultural and identity specificities, translation problems, translation of diversity

Nous avons mis en exergue à notre article la réflexion de l'un des auteurs de langue française d'origine algérienne Yacine Kateb, dit Kateb Yacine, «poète vagabond», selon Assia Djebar, une autre écrivaine de langue française, d'origine algérienne, elle aussi: *J'écris en français pour dire aux Français que je ne suis pas Français*. Cet exergue nous amène à réfléchir sur une question très importante lorsqu'on parle des écrivains d'écriture française venant de différents horizons de par le monde et dont Yacine Kateb est l'un des représentants, à savoir, sur la question de l'identité plurielle de l'écrivain, ainsi que sur la question du rapport des écrivains à la langue, en général, à la langue de leur écriture et à la langue maternelle, en particulier, pour comprendre ce dialogue qu'ils établissent entre langue maternelle et langue d'écriture.

Cette réflexion répond bien à l'esprit et à la thématique du colloque *Langues en dialogue: traduire, enseigner, communiquer, promouvoir la diversité* qui est un sujet vaste et qui peut devenir l'objet de bien d'autres colloques à organiser dans l'avenir.

Notre propos porte plus particulièrement sur la dernière partie de cet intitulé, à savoir «promouvoir la diversité», or pour la promouvoir, le tout premier moyen c'est de l'exprimer, la faire ressortir, la mettre en valeur. Et c'est la littérature, entre autres, qui assume ce rôle et cette fonction parmi tant d'autres fonctions qui lui sont dévolues. Il s'agit, bien évidemment, de la littérature en générale, de la littérature de langue française, en particulier, le français servant à l'expression de la diversité dont les littératures des pays francophones sont imprégnées.

Une autre question que nous allons traiter dans notre article, c'est l'analyse de certaines difficultés traductologiques que les traducteurs auront à affronter lors de la traduction des particularités culturelles et identitaires.

Il y a un moment très important à prendre en considération lorsque l'on parle de littérature francophone. La plupart des écrivains contestent cette qualification de leur écriture, telle Assia Djebar, qui se disait «auteur d'écriture française» et qui se considérait, une fois élue à l'Académie française, «à la fois au-dehors et au-dedans»; et tel aussi Tahar Ben Jelloun qui dit dans une interview détester le mot «francophone» et se considère plutôt écrivain de langue française, puisqu'il n'existe pas, précise-t-il, de langue francophone.

En même temps, ces deux écrivains, parmi tant d'autres, reconnaissent l'influence de leur langue d'origine sur leur écriture.

Tahar Ben Jelloun dit qu'il écrit en français, mais qu'il parle de la société marocaine en donnant une importance thématique à ses œuvres, «comme le font d'autres écrivains d'origine arabe écrivant en français». Il affirme que ces trois langues – l'arabe coranique ou classique, l'arabe dialectal et le français – «coexistent avec bonheur» chez lui; «écrire, poursuit-il -, travailler, donner le meilleur de soi en disant le pays et la société. Qu'importe le lieu où on écrit et qu'importe la langue aussi»³.

Ainsi, Tahar Ben Jelloun rapporte, dans la même entrevue, l'impression des lecteurs marocains qui disent qu'en lisant ses textes rédigés en français, ils entendent la langue arabe. Sa réponse prouve une fois de plus que l'écriture des écrivains qui s'expriment dans une langue autre que leur langue d'origine, subit l'influence de leur langue maternelle à travers leur culture d'origine qui est le sujet de prédilection de leurs textes:

Certains lecteurs marocains me disent qu'en me lisant, ils entendent la langue arabe, surtout dialectal. Je ne les contredis pas. La langue casse les mots, déchire leur enveloppe et cherche de nouveaux parfums. Ce n'est même pas la volonté de l'auteur. C'est sans doute là l'originalité des écrivains qui écrivent dans une autre langue que celle de leur mère. Comment la définir? Ce n'est ni une «bilangue» ni un «interlecte». C'est du français qui voyage et qui se laisse séduire par d'autres rivages, d'autres rêves et d'autres exigences. C'est un imaginaire qui joue, chante, se trompe et rectifie les apparences. Notre imaginaire donne l'hospitalité à une langue qu'il traite avec générosité et plaisir et humour. (*Ibid.*)

Ces propos de Tahar Ben Jelloun font preuve de ce qu'en général, la pensée se construit dans sa langue d'origine; ils confirment également l'affirmation de Patrick Charaudeau, que nous partageons pleinement, selon

3. Marc Gontard, Entretien avec Tahar Ben Jelloun, 24 août 2008 <https://www.montraykreyol.org/article/entretien-avec-tahar-ben-jelloun>, (consulté le 17 octobre 2015).

lequel «On peut exprimer une forme de pensée construite dans sa langue d'origine à travers une autre langue, même si celle-ci a, en retour, quelque influence sur cette pensée»⁴.

Quant à Assia Djébar, dans l'interview qu'elle avait accordée au journal *Le Figaro*, elle dit: «Chacun de mes livres est un pas vers la compréhension de l'identité maghrébine, et une tentative d'entrer dans la modernité. Comme tous les écrivains, j'utilise ma culture et je rassemble plusieurs imaginaires»⁵.

Comme le remarque à juste titre Mireille Calle-Gruber, en parlant de l'identité littéraire d'Assia Djébar,

... elle se déclare écrivain en langue française, mais de voix non francophone, traçant son texte dans l'alphabet de l'autre mais avec, dans l'oreille, les sons de l'arabe, de l'arabe dialectal, de l'arabe andalou, du berbère. Avec, aussi, qui hante les mouvements du corps, une écriture au féminin, porteuse des accents «ensauvagés» et «insoumis», non moins capable de porter la langue française comme un voile du corps et de la voix. (*Assia Djébar* 26)

Un autre écrivain marocain Abdelkébir Khatibi que Jacques Derrida «tenait pour un des très grands écrivains, poètes et penseurs de langue française de notre temps», un des auteurs «incontournables» pour qui s'intéresse à la littérature francophone et dont l'«œuvre est largement reconnue dans le monde francophone et arabophone»⁶, lui aussi se dit être déchiré, torturé d'être toujours entre deux langues – langue maternelle qui est l'arabe, et langue française, langue étrangère, mais langue de son écriture féconde, entre deux cultures, le français et l'arabe, la culture occidentale, la culture orientale⁷.

4. Patrick Charaudeau, «L'identité culturelle entre langue et discours», *Revue de l'AQEFLS*, vol. 24, n°1, Montréal, 2002, consulté le 17 octobre 2015 sur le site de *Patrick Charaudeau – Livres, articles, publications*. URL: <http://www.patrick-charaudeau.com/L-identite-culturelle-entre-langue.html>

5. L'extrait de l'interview repris dans «Assia Djébar: une immortelle disparaît» – *Le Figaro*, le 7 février, 2015, www.lefigaro.fr/.../03005-20150207ARTF, (consulté le 21 février 2015).

6. Derrida, Jacques, Préface à *Œuvres de Abdelkébir Khatibi*, tome I: Romans et récits, Paris, Éditions de La Différence, 2008.

7. Mzago Dokhtourichvili, «Le phénomène de bi-langue dans *Amour bilingue* d'Abdelkébir Khatibi», in *Études Interdisciplinaires en Sciences Humains* (EISH), 2015, n° 5, p. 547-562.

Pour revenir à ce qualificatif que l'on utilise pour caractériser l'écriture en français des écrivains représentants de différents pays, en 2007, Tahar Ben Jelloun signe avec une quarantaine d'autres écrivains, dits «francophones», y compris Jean-Marie Gustave Le Clézio, un manifeste qui annonçait la fin de la francophonie et la naissance d'une «littérature-monde en français», une littérature transnationale, qui doit mettre fin, selon eux, à la francophonie héritière de l'empire colonial français. «Fin de la “francophonie” et naissance d'une littérature-monde en français»⁸.

Un autre moment non moins important c'est que le français est une langue d'écriture littéraire dans des pays non seulement francophones, mais également non francophones, fort différents de par leur histoire, leur culture, leur identité, leur croyance, leur situation économique et sociale, leurs préoccupations, les raisons pour lesquelles les écrivains choisissent le français comme langue d'écriture. De ce fait, le français, chez ces écrivains, sert à exprimer ces différences, les écrivains se mettant ainsi au service de l'expression de la diversité.

Comment Abdi Diouf, qui occupait à l'époque le poste de secrétaire général de l'OIF – Organisation Internationale de la Francophonie –, a-t-il réagi à ce manifeste? Il s'insurge contre ce manifeste. Selon lui, ces 44 écrivains ont choisi de se poser en «fossoyeurs de la Francophonie». En s'adressant à ces 44 écrivains, il a déclaré: «Vous contribuez dans ce manifeste, avec toute l'autorité que votre talent confère à votre parole, à entretenir le plus grave des contresens sur la francophonie, en confondant francocentrisme et francophonie, en confondant exception culturelle et diversité culturelle»⁹.

Dix ans après la signature du manifeste «Pour une “littérature-monde” en français», le fondateur du festival *Étonnants Voyageurs*, Michel Le Bris, réunit soixante écrivains autour d'un nouveau manifeste intitulé «Nous sommes plus grands que nous», où il fait l'écho au précédent manifeste, mais dans lequel les signataires font ressortir l'engagement politique de la

8. Le manifeste *Pour une littérature monde en français*, in *Fabula*. La recherche en littérature, <https://www.fabula.org/actualites/17941/pour-une-litterature-monde-en-francais.html> (consulté le 12 février 2021).

9. Abdou Diouf, FRANCOPHONIE Le manifeste de 44 écrivains: des «fossoyeurs de la francophonie», le 21 mars 2007, https://www.lorientlejour.com/article/555266/FrancophonieLe_manifeste_de_44_ecrivains%25A_des_%25C%25Cfossoyeurs_de_la_francophonie%253E%253E%252C_juge_Abdou_Diouf.html, (consulté le 12 février 2021).

littérature. En effet, alors que le précédent texte attirait l'attention sur la créativité et la nécessité d'une littérature française aux centres multiples et «libérée de son pacte avec la nation», dix ans plus tard, le deuxième manifeste résonnait comme un appel urgent à une littérature certes «monde» mais éminemment politique, engagée pour «gagner la bataille de la culture»¹⁰.

Ainsi, en toile de fond de ce deuxième manifeste ressort un contexte d'État d'urgence et de montée des extrêmes, où l'Autre, étranger, est perçu immédiatement comme une menace sans présomption d'innocence. Alors, pour les signataires, démocratie et littérature ont un «même enjeu», celui de créer de l'être-ensemble grâce à la littérature, celui de faire renouer le dialogue, de générer des rencontres, de s'ouvrir aux autres cultures, aux ressemblances comme dissemblances parfois troublantes pour susciter l'éveil à une grandeur poétique, celles des idées, capable d'apporter «sang neuf et respiration», le manifeste prônant un engagement poétique pleinement politique, ou inversement.

Bien avant la signature et la publication de ces deux manifestes, paraît, en 1997, en 2 volumes, un ouvrage intitulé *Littérature francophone*, dont les auteurs (Charles Bonn, Xavier Garnier et Jacques Lecarme) ont donné à la préface à cet ouvrage le sous-titre (formulé en une interrogation qui peut susciter d'autres débats que celui de ceux qui ont signé le premier manifeste) *Littérature francophone ou Francophonie littéraire?*¹¹

Les auteurs essaient de révéler les particularités du rapport de cette littérature avec la littérature française de France ou littérature hexagonale.

Selon eux, il y a deux critères qui servent à la définition de cette littérature: un critère linguistique – usage de la langue française, et un critère territorial – auteurs non français, tout en remarquant que «le couplage de ces deux critères en fait une catégorie très particulière. Ainsi, la littérature française, par exemple, ne retient que le critère territorial et intègre virtuellement les textes en bas latin, picard, occitan...» (*Ibid.* 9). Les auteurs du volume en question estiment que

la double caractérisation de la littérature francophone l'enferme dans une logique d'exclusion qui dresse des cloisons de tous côtés et dont l'une des

10. Michel Le Bris, Nous sommes plus grands que nous, <https://www.etonnants-voyageurs.com/Nous-sommes-plus-grands-que-nous-21754.html>, (consulté le 12 février 2021).

11. Charles Bonn, Xavier Garnier, et Jacques Lecarme, *Littérature francophone 1. Le Roman*, Paris, Hatier – AUPELF – UREF, 1997.

conséquences est que les définitions souvent pratiquées des littératures à partir de ce qu'on appelle commodément des *aires linguistiques* vont se révéler ici plus inopérantes encore qu'elles le sont ailleurs. (9-10)

Ils rapportent la réflexion du sociolinguiste Louis-Jean Calvet qui écrit, disent-ils, avec raison, qu'«il n'existe pas de pays monolingue» (*Ibid.* 10). Ceci est particulièrement vrai pour les littératures d'expression française qui, le plus souvent, se développent dans des contextes plurilinguistiques – que la communauté d'origine des écrivains soit ou non francophone.

Les auteurs évoquent un autre cloisonnement pervers qui, selon eux, exclut de cette littérature en français la littérature française elle-même, la littérature francophone étant couramment définie comme «littérature de langue française écrite par des écrivains francophones non français» (*Ibid.*). Mais cette définition apparemment simple va se révéler peu opérante à l'usage dans la mesure où, par exemple, beaucoup de ces écrivains – du fait des situations historiques complexes – vivent à Paris et ont parfois adopté la nationalité française, tout en continuant à se réclamer d'un pays d'origine avec lequel ils n'ont pas rompu (comme c'est le cas de Tahar Ben Jelloun que nous venons d'évoquer, qui vit en France et qui est membre d'une institution prestigieuse dans le domaine littéraire, qui est l'Académie Goncourt). Cette exclusion élimine également tous les écrivains francophones que la littérature française a assimilés – comme le Belge Georges Simenon, le Suisse Blaise Cendrars, ou encore Tristan Tzara, Philippe Jaccottet et beaucoup d'autres – mais aussi les non francophones qui ont choisi le français comme langue d'expression, comme Cioran, Andreï Makine ou Jorge Semprun. On a donc affaire à une double exclusion: la littérature dit francophone exclue de la littérature française, cette dernière exclue de la littérature francophone ou de langue française.

Tout en partageant ces réflexions des auteurs évoqués, nous soulignons le fait que les pays francophones ou non francophones où le français en usage a des statuts différents, se distinguent les uns des autres par leur propre histoire, leur culture, leurs traditions, leur croyance mais ils ont en commun le partage d'une même langue qui est le français, qui, dans ces pays est en interaction avec d'autres langues et dialectes, souvent nombreux.

À part la différence culturelle, historique, géographique, c'est cette interaction qui détermine dans la plupart des cas les particularités du français utilisé par les écrivains de langue française (et nous tenons à employer cette formule – écrivains de langue française, vu le fait que

dans la plupart des pays francophones le français n'est pas l'unique langue d'expression littéraire).

En même temps, l'emploi particulier de la langue française dans les pays francophones traduit des réalités culturelles différentes non seulement de celles de France mais également des réalités culturelles différentes propres à chacun de ces pays.

Il nous a donc paru tout à fait logique que cette complexité de la situation linguistique produise une influence sur les textes littéraires de langue française, qui sont imprégnés d'un substrat culturel indéniable, conditionné par les habitudes socioculturelles, par l'idéologie, l'expérience personnelle ou collective, bref le monde réel ou rêvé du sujet agissant. Ce substrat culturel se démarque dans un texte littéraire sous des formes multiples et variées, exprimées, entre autres, par le lexique particulier que les traductologues qualifient de culturèmes ou *réalia* culturel. Défini comme la plus petite unité porteuse d'information culturelle, le culturème est aussi un concept théorique désignant une réalité culturelle propre à une culture qui ne se retrouve pas nécessairement dans une autre et qui peut s'effacer complètement lors de la traduction en langue cible, par omission, par explicitation, gloses, notes du traducteur,¹² etc.

Nous avons donc constitué notre corpus de textes que nous avons recueillis pour l'*Anthologie des littératures de langue française*, un projet ambitieux que nous avons conçu et réalisé au sein de la Délégation de *La Renaissance Française* en Géorgie en coopération avec des collègues camerounais, congolais, gabonais, guinéens, italiens, libanais, maghrébins, roumains, vietnamiens.

Dans le présent article nous attirerons l'attention du lecteur uniquement sur la littérature camerounaise de langue française. Ce choix est conditionné par le fait que, comme le remarque le chercheur camerounais Louis-Martin Ongué Essono, le Cameroun, c'est une terre de rencontre de 200 ethnies parlant chacune sa langue, aussi cache-t-il une cohabitation conflictuelle des parlers soucieux de s'employer chacune avec le même dynamisme que dans leurs lieux d'origine¹³.

12. Georgiana Lungu-Badea, «Remarques sur le concept de culturème», in *Translations*, «Traduire les culturèmes/ La traducción de los culturemas» 1, Timisoara, Editura Universitatii de Vest, 2009, p. 15-78.

13. Louis-Martin Ongué Essono, «Yaoundé, dynamique foyer du multilinguisme et du multiculturalisme à l'épreuve du darwinisme linguistique», in M. Dokhtourichvili, L. Zbant, M. Giorgadzé (dirs.), *Études interdisciplinaires en Sciences humaines* (EISH), Tbilissi, Éditions Université d'État Ilia, 2021, n° 8, p. 645-660.

Le corpus à analyser pour cet article est constitué de deux extraits tirés des romans de Gabriel Kuitché Fonkou, dans lesquels les culturèmes abondent. Ces textes ont été sélectionnés et commentés par le chercheur Basile Difouo, spécialiste de littérature, professeur à l'Université de Maroua, membre du Centre de Recherches et d'Études du Français de Scolarisation (Crefesco) à l'Université de Yaoundé 1.

Dans son article intitulé «Dynamique linguistique et culturelle dans la prose romanesque de Mpoudi Ngollé et Kuitché Fonkou. Une question d'imaginaire?», Basile Difouo étudie, entre autres, l'anthroponymie culturelle qui «concourt, selon l'auteur, à l'enrichissement lexical de la langue française»¹⁴.

Dans les théories de traduction, parmi les éléments du texte source qualifiés d'intraduisibles, on souligne plus particulièrement l'intraduisibilité des noms propres. Or, les noms propres sont souvent porteurs de nuances qui participent, avec d'autres éléments, de la création du sens du texte. Les textes de l'écrivain camerounais nous en offre pas mal d'exemples.

Ainsi, Blaise Difouo remarque que la plupart des héros des romans de Kuitché Fonkou arborent des noms à coloration exclusivement locale. Ce qui est particulier pour ces noms, dit-il, c'est que «la quasi-totalité des noms employés pour désigner les acteurs concorde remarquablement avec leur *être*, leur *faire* et leur *penser*; autrement dit leur manière d'être, d'agir et de raisonner. Ils contribuent, pour ainsi dire, au déploiement de l'intrigue, à la structuration de l'histoire narrée» (*Ibid.* 666). Il souligne en même temps qu'il existe l'hypothèse selon laquelle le nom que porte un individu, ne serait-ce qu'en partie, détermine sa destinée.

Il propose, à titre d'exemples, les noms propres suivants, tirés du recueil de nouvelles *Les vins aigres*, avec une explication fournie par l'auteur lui-même implicitement ou explicitement, en observant qu'ils sont tous en accord avec diégèse (*Ibid.*):

Dubong – Personne qui a toujours été (et est encore) comblée, gâtée ou tous les malheurs se sont abattus (et s'abattent encore) sur elle (*Les fiancés de Dubong*)

Ngando – Personne sur qui pèse la malédiction, le malchanceux (*La bourse*)

14. Basile Difouo, «Dynamique linguistique et culturelle dans la prose romanesque de Mpoudi Ngollé et Kuitché Fonkou. Une question d'imaginaire?», in M. Dokhtourichvili, L. Zbant, M. Giorgadzé (dirs.), *Études interdisciplinaires en Sciences humaines* (EISH), Tbilissi, Éditions Université d'État Ilia, 2021, n° 8, p. 663.

Ndzotché – Personne bénéficiaire d'avantages non mérités objectivement (*La bourse*)

Pipi – Personne passive, qui accepte tout et ne s'oppose à rien (*La bourse*)

Nguekek – Personne non influente, qu'on a tendance à marginaliser, et qu'on simplifie beaucoup (*Le Rapace*)

Tagueu – Personne qui incarne la souffrance (*Vengeance de mère*)

Jouondzo – Personne qui poursuit la nourriture (ou quelque chose), c'est-à-dire un insatiable, qui désire ce qui est à autrui (*L'héritier*)

Nteumpo – Personne passive, qui ouvre les mains (ou le cœur) et accepte tout (*L'héritier*)

Nguifo – Personne qui incarne la voix du chef (*L'héritier*)

Fondop – Chef d'un canton, Ndop (*Retournements*)

Mafogang – Reine mère ou mère de Fongang (*Retournements*)

Ndabou – J'étais innocent ou personne innocente mais victime d'une injustice (*Vengeance de mère*)

Nkache – Je ne sais pas ou personne innocente (*Vengeance de mère*)

Kankho – Le monde se brûle, s'effondre (*Farce*)

Pour le chercheur camerounais, ce procédé utilisé par l'écrivain Gabriel Kuitché Fonkou s'explique par la volonté de l'écrivain de «promouvoir la coloration locale de la langue française» (*Ibid.* 667).

Ces exemples font preuve des difficultés que les traducteurs auront à affronter.

Si nous acceptons l'idée de Goldschmidt que «l'insuffisance et l'incomplétude sont la raison d'être du langage» (Cordonnier, *Traduction et culture* 179), et que la traduction, c'est «dire presque la même chose» (Eco, *Dire presque la même chose*), ce sont les éléments paratextuels venant de traducteur qui doivent les «lever», qui doivent révéler l'implicite et l'aider à dire «presque la même chose ou le même autre – Lo stesso altro» (in Eco, *op. cit.* 9). En plus, les éléments paratextuels sous forme de commentaires de traducteur sont d'autant plus importants s'il y a eu moins de contacts ou ils n'ont jamais existé entre la langue de départ et la langue d'arrivée (Cordonnier, *op. cit.* 11) (j'ajouterais entre la culture de départ et la culture d'arrivée, ce qui est le cas entre la Géorgie et le Cameroun), le paratexte possédant en même temps la force illocutoire. Comme le remarque Georges Mounin: «Ces difficultés naissent du fait que les choses à traduire dans une langue n'existent pas dans la culture correspondante à cette langue, et ne s'y trouvent donc pas nommées» (*Problèmes théoriques de la traduction* 61).

Par conséquent, le traducteur est souvent contraint de recourir à des commentaires et à des notes en bas de page pour transmettre **toutes les nuances et les connotations culturelles des mots**. Aussi, ne pouvons-nous pas partager l'idée de Dominique Aury, selon lequel «La note en bas de page [serait] la honte du traducteur»¹⁵.

En parlant du rôle du traducteur dans l'éclaircissement de différences culturelles, Jean-Louis Cordonnier souligne l'importance de commentaires en affirmant que «traduction et commentaire entrent dans un rapport d'intertextualité et se complètent l'un l'autre» (*Op. cit.* 181). Il souligne également l'importance de notes en bas de page (ou ailleurs) et, de ce fait, il ne les considère pas, lui non plus, comme la défaite du traducteur. Selon le théoricien de la traduction, la note

se situe dans la complémentation. Elle montre le non-dit et l'inconnu de l'Autre. [...] son rôle est d'informer sur l'Étranger. Elle doit se limiter à cela, et si elle va au-delà, elle dépasse la traduction et devient commentaire. [...] Elle répond à l'incomplétude du langage et à l'insuffisance des échanges culturels. [...] c'est au traducteur à savoir quand il doit apporter des informations sur le non-dit culturel, en se situant dans le rapport d'intertextualité. (182-183)

Quelles sont donc les stratégies que l'on peut utiliser pour traduire les mots culturels: les stratégies employées sont: «la traduction directe», «l'adaptation», «la généralisation», «l'explication», «la précision», «la suppression», ce qui dans la plupart des cas sous-entend le recours au paratexte de traducteur. C'est cette dernière stratégie qui nous paraît appropriée pour la traduction des mots culturels repérés dans les extraits à traduire.

Pour ce qui est des culturèmes que nous avons repérés dans deux extraits des romans et un poème de l'écrivain Gabriel Kuitche Fonkou, le traducteur aura à recourir à de différentes stratégies de traduction tout en passant par les trois étapes communément reconnues par les traductologues: comprendre le texte, l'interpréter et le traduire. Dans les exemples que je vais citer, le traducteur aura une lourde charge d'interpréter pour pouvoir transmettre dans la langue cible, en géorgien, dans notre cas, le sens des culturèmes.

Dans le roman de Gabriel Kuitche Fonkou *Moi taximan* (l'extrait intitulé *Un chauffeur de taxi sous les tropiques*), nous avons repéré trois

15. Dominique Aury, *Introduction* au livre de Georges Mounin, *Problèmes théoriques de la traduction*, Paris, Gallimard, 1963, p. XI.

culturèmes exprimés par des composites comme *taxi clando* dans le passage du texte suivant:

Un vieux conducteur de taxi m'avait instruit: «le secret du **taxi-clando**, c'est d'adopter une ligne précise plutôt que de vadrouiller à travers la ville.

Taxi-clando – le Larousse en donne la définition suivante: Au Sénégal, voiture particulière utilisée frauduleusement comme taxi urbain.

Les premiers contacts avec les **mange-mille** et les gendarmes coûtent cher, mais par la suite, tout le monde te connaît et il s'établit comme un contrat tacite.

mange-mille – (parfois orthographié **mange-mil**) est une expression populaire qui désigne, dans la zone française de l'Afrique, un **gendarme** ou un **policier corrompu** cherchant n'importe quel prétexte pour verbaliser une voiture afin de monnayer son indulgence. Le **bakchich** attendu, habituellement mille francs CFA, est à l'origine de l'expression.

Cette expression tire son origine d'un jeu de mot avec le **mange-mil**, petit oiseau d'Afrique vivant en bande, et causant des dégâts en se nourrissant de **mil**.

Au premier passage le matin devant le poste de contrôle, tu **donnes le cachet** (que le vieux conducteur qualifie comme «dédouanement») et te voilà quitte pour travailler en paix jusqu'au changement d'équipe autour de treize heures.

L'expression peut être interprétée comme francophonisme et qui doit signifier **donner un pot de vin**.

En revanche, dans les exemples ci-dessous, les culturèmes utilisés par l'auteur ne présentent pas de difficultés du même ordre que dans les exemples que nous venons de citer. Nous les avons repérés dans le deuxième extrait, intitulé *La cérémonie de «sortie» des jumeaux*, tiré du roman du même auteur *Au pays de(s) intégré(s)* dont l'auteur nous donne l'explication tout de suite après les avoir évoqués.

Je conseillerais au traducteur de les reproduire dans l'alphabet latin ou bien de les reporter en note de bas de page:

Le premier jour, une «**nkamssi**», **une voyante**, avait conduit la première partie du rite, l'installation du «**nəpé**», **la vasque sacrée**, dans un recoin caché de la case de sa grand-mère paternelle.

Puis les personnes présentées avaient chanté des louanges au rythme alerte tiré d'une **calebasse dite «məse'e»**... et d'une double castagnette dite «**nkœ**».

Certaines femmes tenaient dans la main les branchettes de «**kwətkaŋ**», **l'arbre de paix**... Sur demande, on lui expliqua que c'étaient les «**magne**», les mères des jumeaux.

Dans un autre passage, les noms des plantes mis en gras, du domaine de la botanique, qui n'existent pas en Géorgie:

Naoussi vit que l'officiante du jour, une mère de jumeaux dont un seul avait survécu, prenait dans un petit panier un petit échantillon de chaque produit vivrier qui entrait dans l'alimentation des gens du village: petit tubercule de **taro**, de **macabo**, grain de maïs, d'arachide, graine de courge, de **niébé**, de haricot, tranche de banane douce, piment, sel, etc.

Taro – qui a comme nom générique *colocasia*.

Macabo – (Afrique) Une plante tropicale originaire du bassin de l'Amazonie aux feuilles sagittées et dont les tubercules riches en amidon sont consommés.

Niébé – En Afrique de l'Ouest, plante cultivée voisine du haricot.

La stratégie à adopter, serait de reprendre, en transcription géorgienne, les mêmes mots et donner des explications en paratexte.

Dans le poème ***Voix de femmes***, il sera difficile de donner l'explication en paratexte sans avoir préalablement consulté le ressortissant du pays, ce qui ne sera pas difficile vu la coopération dans le cadre de la rédaction de l'Anthologie:

Si j'avais su!

Mère d'un unique enfant, ne te moque pas de la femme stérile

Quand **Ndakukoh** se moque de **Pah**

C'est comme un aveugle se moquerait d'un sourd

Que peut-on posséder qui mette à l'abri du souci?

Sais-tu qu'ayant pour but **Megop** je ne suis parvenue qu'à **Ho**?

Que ma destination était **Ndakukoh** mais je suis rentrée au pied du mont

Si j'avais su !

L'on m'avait donné à un enfant qui m'a fait cuire le feu de paille

S'y étant mal pris il a conclu que je ne pouvais cuire

Expérimenté il eût expérimenté un feu de **defu'nkhua**

Quel jour sommes-nous, je le sais !

Je confonds **lie'nkoe** et **nkootee**, **ntsu'kwe** et **lie'nga'**

[...]

Les ignames ont pourri laissant vides mes **billons**
Heureuse en apparence je suis malheureuse au fond !
Qui aurait fait quoi?

Conclusion

Pour conclure, l'analyse des réflexions théoriques et de celles des écrivains de langue française témoigne du fait que le recours au français comme langue de leur écriture, qui entre en dialogue avec leur langue d'origine, leur permet de porter à la connaissance des lecteurs en français de par le monde les particularités culturelles de leurs pays respectifs, en servant ainsi de moyen de l'expression de la diversité et des particularités de la vision du monde exprimés dans leur culture et leur langue d'origine. En même temps, la traduction de ces mêmes particularités représente un défi que les traducteurs affrontent et qu'ils doivent lever ayant recours à de différentes stratégies que proposent les théoriciens de la traduction.

Bibliographie

- «AssiaDjebar: une immortelle disparaît» – *Le Figaro*, le 7 février, 2015, www.lefigaro.fr/.../03005-20150207ARTF (consulté le 21 février 2015).
- Aury, Dominique, *Préface* au livre de Georges Mounin, *Problèmes théoriques de la traduction*, Paris, Gallimard, 1963.
- Bonn, Charles, Garnier, Xavier et Lecarme, Jacques, *Littérature francophone 1. Le Roman*, Paris, Hatier – AUPELF – UREF, 1997.
- Calle-Gruber, Mireille, *Assia Djebar*, in ADPF (Association pour la diffusion de la pensée française), Ministère des affaires étrangères, Paris, 2006.
- Charaudeau, Patrick «L'identité culturelle entre langue et discours», *Revue de l'AQEFLS* vol. 24, n°1, Montréal, 2002, (consulté le 17 octobre 2015 sur le site de *Patrick Charaudeau – Livres, articles, publications*. URL: <http://www.patrick-charaudeau.com/L-identite-culturelle-entre-langue.html>)
- Cordonnier, Jean-Louis, *Traduction et culture*, LAL, Paris, Hatier/Didier, 1995.
- Derrida, Jacques, Préface à *Œuvres de Abdelkébir Khatibi*, tome I: Romans et récits, Paris, Éditions de La Différence, 2008.
- Difouo, Basile, «Dynamique linguistique et culturelle dans la prose romanesque de Mpoudi Ngollé et Kuitché Fonkou. Une question d'imaginaire?», in M. Dokhtourichvili, L. Zbant, M. Giorgadzé (dirs.), *Études interdisciplinaires en Sciences humaines* (EISH), Tbilissi, Éditions Université d'État Ilia, 2021, n° 8, p. 661-681.

- Diouf, Abdi, FRANCOPHONIE Le manifeste de 44 écrivains: des «fossoyeurs de la francophonie», le 21 mars 2007, https://www.lorientlejour.com/article/555266/FRANCOPHONIELe_manifeste_de_44_ecrivains%253A_des_%253C%253Cfossoyeurs_de_la_francophonie%253E%253E%252C_juge_Abdou_Diouf.html (consulté le 12 février 2021).
- Dokhtourichvili, Mzago, «Le phénomène de bi-langue dans *Amour bilingue* d'Abdelkébir Khatibi», in *Études Interdisciplinaires en Sciences Humains* (EISH), Tbilissi, Éditions Université d'État Ilia, 2015, n° 5, p. 547-562.
- Eco, Humberto, *Dire presque la même chose. Expérience de traductions*, Paris, Grasset, 2006 (traduit de l'italien par Myriem Bouzaher).
- Gontard, Marc, Entretien avec Tahar Ben Jelloun, 24 août 2008 <https://www.montraykreyol.org/article/entretien-avec-tahar-ben-jelloun> (consulté le 17 octobre 2015).
- «Kateb Yacine: sa vie, son œuvre», *Afrik. com*. 1^{er} juillet 2009, <https://www.afrik.com/kateb-yacine-sa-vie-son-oeuvre> (consulté le 12 juillet 2015).
- Le Bris, Michel, *Nous sommes plus grands que nous*, <https://www.etonnants-voyageurs.com/Nous-sommes-plus-grands-que-nous-21754.html> (consulté le 12 février 2021).
- Le manifeste *Pour une littérature monde en français*, in *Fabula*. La recherche en littérature, <https://www.fabula.org/actualites/17941/pour-une-litterature-monde-en-francais.html> (consulté le 12 février 2021).
- Lungu Badea, Georgiana, Remarques sur le concept de culturème, in *Translationes*, «Traduire les culturèmes/ La traducción de los culturemas» 1, Timisoara, Editura Universitatii de Vest, ISSN 2067 2705, 2009, p. 15-78.
- Mounin, Georges, *Les belles infidèles*, Paris, Cahiers du Sud, 1955.
- Mounin, Georges, *Les problèmes théoriques de la traduction*, Paris, Gallimard, 1963.
- Onguéné Essono, Louis-Martin, «Yaoundé, dynamique foyer du multilinguisme et du multiculturalisme à l'épreuve du darwinisme linguistique», in M. Dokhtourichvili, L. Zbant, M. Giorgadzé (dirs.), *Études interdisciplinaires en Sciences humaines* (EISH), Tbilissi, Éditions Université d'État Ilia, 2021, n° 8, p. 645-660.

Ludmila ZBANT
Professeure
Université d'État de Moldova,
Chişinău, République de Moldova

La terminologie du domaine de l'architecture dans le roman de Victor Hugo *Notre-Dame de Paris* et dans sa traduction en roumain

Résumé: Dans le présent article, nous nous sommes proposé l'examen des effets pragmatiques créés dans l'original et leur transfert dans la traduction en roumain du roman de Victor Hugo *Notre-Dame de Paris*, notamment à travers une couche informative importante exprimée par la terminologie du domaine de l'architecture. La présence des éléments liés à l'architecture de la ville de Paris et plus directement à la cathédrale Notre-Dame est remarquable dans le roman et comporte de nombreuses charges informatives, pragmatiques, c'est-à-dire établissent un lien direct avec le lecteur. Nous considérons que cette construction permet à l'auteur de s'adresser à un public au-delà de l'époque historique évoquée dans le roman, allant directement vers le public de son époque en créant un message qui a le but d'éveiller chez ce public des sentiments patriotiques et pour cela Victor Hugo fait passer l'imaginaire du lecteur de l'espace de la ville de Paris et de la cathédrale Notre-Dame à l'époque du Moyen Âge vers la réalité de son temps et inversement. La structure pluri-textuelle (le texte dans le texte) qui permet l'utilisation dans un texte littéraire des espaces sémiotiques variés et les effets pragmasémantiques existant dans l'original se retrouvent presque parfaitement dans les traductions analysées ce qui est dû probablement à une distance culturelle partant des sources communes et donc facile à dépasser.

Mots-clés: architecture, gothique, effets pragmatiques, texte littéraire, terminologie, traduction littéraire

Abstract: This article examines the pragmatic effects created in the original and their conveyance in the Romanian translation of the novel *Notre-Dame de Paris* by Victor Hugo, in particular, via an important informative layer expressed by the architecture terminology. The occurrence of these elements in connection with the city of Paris, and directly with the Notre-Dame Cathedral is fascinating in the novel and includes multiple informative, pragmatic facts that directly relate to the reader. We believe that such a construction allows the author to address a public who is beyond the historical epoch invoked in the novel by directly targeting the public of his epoch through a message created to arouse patriotic feelings in this very public. Therefore, Victor Hugo shifts the reader's imaginary from the space of the city of Paris and the Notre-Dame Cathedral during the Middle Ages towards the reality of his times and back again. The pluri-textual ensemble (a text inside a text) that allows the employment of different semiotic spaces and pragmatic and semantic effects in the original literary text perfectly fit into the analysed translations, most probably due to a cultural distance ensuing from common sources and subsequently, easy to overcome.

Keywords: architecture, gothic, pragmatic effects, literary text, terminology, literary translation

Introduction

La traduction littéraire est considérée avec raison parmi les plus difficiles activités et ce degré de difficulté est à chaque fois marqué par des arguments spécifiques liés tant au contenu qu'à la forme de l'original. Dans la texture de cette étude, nous ciblons notre attention sur ce que Youri Lotman nommait «le texte dans le texte» (*Статьи по семиотике культуры и искусства* 58) et notamment, sur le fonctionnement pragmatique d'un lexique qui semble être moins chargé par des connotations de toutes sortes – la terminologie du domaine de l'architecture qui génère un espace sémiotique à part et offre le matériel pour une étude séparée, car, bien sûr, cette couche enrichit structurellement le texte principal, lui donne de nouvelles nuances sémantiques, et les petits textes qui y sont inclus deviennent un générateur d'intrigues, le compliquent considérablement, se manifestant dans l'espace textuel de différentes structures sémiotiques (*Ibid.*). Donc il s'agit d'une

partie importante du canevas du roman de Victor Hugo *Notre-Dame de Paris* et nous essayons d'en faire ressortir les valeurs pragmatiques produites dans le contexte de cette œuvre du fond classique et de les comparer avec le degré d'information reconstitué dans les traductions en roumain.

L'histoire d'une cathédrale: Notre-Dame de Paris et le lien avec le roman de Victor Hugo

Aux dires de la chercheuse russe Nemkova, les idées du Moyen Âge latin sur le sacrement de l'Incarnation, dogme fondamental de la doctrine chrétienne, acquièrent après le XII^e siècle le sommet «résumant» la mise en œuvre artistique dans un nouveau style architectural, celui gothique, qui, à son tour, a transformé visuellement de nombreuses caractéristiques individuelles des formes de vénération de la Vierge Marie et la formation de stratégies spirituelles et esthétiques, avec un impact très significatif sur le développement de l'Europe occidentale (Немкова, *Эстетическая мариология соборов Notre Dame* 243). Ces édifices doivent devenir des symboles de l'épanouissement de l'ascétisme latin, marqué par le mysticisme et le scolastique.

Partant de cette période, l'histoire de la cathédrale Notre-Dame de Paris s'avère longue et tumultueuse, mais sa charge symbolique n'a eu qu'à augmenter dans le temps, car «Lieu de culte chrétien, église-mère – *ecclesia mater* – du diocèse, Notre-Dame de Paris a pris au fil des siècles une importance bien supérieure à celle d'une simple cathédrale. Son destin est en effet étroitement lié à celui de sa ville [...]» (Coulangeron, *Notre-Dame de Paris: histoire architecturale d'une cathédrale* 1).

Les recherches sur l'évolution de l'architecture de cette église mettent en valeur trois temps forts: «les origines du monument, avant sa reconstruction dans la seconde moitié du XII^e siècle; la construction de la cathédrale gothique aux XII^e-XIII^e siècles; et enfin sa restauration au milieu du XIX^e siècle.» (*Ibid.* 4). Nous apprenons également qu'il y a peu d'information sur les états des premières cathédrales parisiennes, faute de fouilles suffisamment développées (*Ibid.* 13).

L'édifice de la cathédrale Notre-Dame de Paris que nous connaissons à présent date du Moyen Âge et sa construction a duré deux siècles pour s'achever en 1351. Cette information nous aide à comprendre la présence d'un mélange de styles (du style gothique primitif au gothique flamboyant) habilement associés dans la construction qui est encore comparée à un livre

d'images à ciel ouvert qui raconte à travers ses sculptures et ses peintures l'histoire du catholicisme.

Ce livre en pierre devient une source extraordinaire du chef-d'œuvre littéraire qui va venir au monde grâce au génie de Victor Hugo et

La renaissance de Notre-Dame va trouver ses origines dans un événement qui survient [...], en 1831, avec la publication du roman *Notre-Dame de Paris*, par Victor Hugo, qui rencontre un vif succès. Le public redécouvre la cathédrale et l'écrivain devient la figure de proue du mouvement de défense pour le patrimoine médiéval qui se développe à cette époque. (*Ibid.* 23)

Sans doute, on ne peut ignorer l'apport de Victor Hugo à la littérature classique et le roman *Notre-Dame de Paris* occupe sa position bien méritée sur la liste des textes littéraires ayant connu un succès énorme auprès des lecteurs de nombreux espaces à travers les époques, mais, sans doute, les premiers à apprécier le roman ont été les contemporains de l'écrivain. C'est toujours Victor Hugo qui engage un large public à s'intéresser à l'entourage mystique de la cathédrale Notre-Dame, en partageant des valeurs esthétiques déclenchées par cette construction monumentale. En fait, il ne s'agit pas seulement de Paris, mais de toute l'architecture gothique, qui est digne d'étude, digne d'adoration.

En même temps, beaucoup de voix se prononcent en faveur de ce que la cathédrale Notre-Dame est l'un des personnages principaux du roman. Il est vivant, et Hugo le souligne à plusieurs reprises. Il change en fonction de l'humeur des personnages, il change en fonction de la tâche qui attend la personne qui y entre, il change en répondant à la mission poursuivie par l'auteur qui s'adresse à ses concitoyens avec des appels patriotiques.

Les problèmes de la traduction des effets pragmatiques produits par la terminologie de l'architecture dans le roman *Notre-Dame de Paris* de Victor Hugo

Les voix prônant que le roman *Notre-Dame de Paris* reste toujours une énigme qui suscite continuellement les esprits à différentes époques sont nombreuses. Probablement, cette constatation est aussi la motivation de nombreuses traductions et retraductions du roman, mais l'intérêt des critiques portait le plus souvent sur la qualité de la transposition du contenu et de sa composante esthétique qui permettait de suivre le déroulement du canevas de la fable. Cependant, nous n'avons pas trouvé, pour le moment,

d'opinions concernant la traduction d'une partie très importante du roman qui est la composante terminologique, car la terminologie du domaine de l'architecture est largement présente dans diverses parties du roman, ayant une charge symbolique dans de nombreuses situations. Or l'attention du lecteur se dirige également vers cette zone particulière du contenu, surtout que, grâce à la qualité des connaissances spécialisées du domaine de l'architecture dont fait preuve Victor Hugo, est captée l'attention du destinataire en vue de le préparer au déroulement des événements dans le roman, tout en réorientant l'œil du lecteur vers la réalité du XIX^e siècle grâce à l'insertion des passages liés aux événements de la société française à travers le temps.

Bien sûr, dans une traduction littéraire, ce substrat terminologique reste très souvent à l'ombre, surtout qu'un texte littéraire pose devant les traducteurs suffisamment d'autres obstacles. Tout de même, la traduction de la terminologie dans un texte littéraire fait partie à la fois de la dimension socioculturelle et esthétique de l'œuvre et alors le traducteur doit être très attentif au choix des équivalents, surtout que dans certains passages, ce lexique spécialisé reçoit dans le contexte du roman une charge connotative inouïe qui doit être reproduite au maximum dans la traduction.

La traduction du roman ayant au centre un symbole de la croyance catholique, une cathédrale dans un style gothique, dans une autre culture, celle roumaine, axée sur la religion orthodoxe, pose devant le traducteur le problème de l'adaptation interculturelle de certaines réalités du domaine de l'architecture des constructions religieuses, notamment le style gothique de l'architecture des cathédrales médiévales.

Rappelons ici l'affirmation de Marcel Diki-Kidiri qui est d'avis que «La culture est donc comme un microcosme qui peut paraître étrange de l'extérieur, mais qui est "totalitairement" cohérent de l'intérieur, car elle régit, de façon absolue, la totalité du rapport de l'homme à l'existant et donc sa vision du monde» (*Le vocabulaire scientifique dans les langues africaines* 29). Le chercheur congolais considère que la culture est une historicité qui constitue en même temps «l'un des fondements de la diversité des modes d'expression et de communication» (*Ibid.* 28-29).

Partant de cette constatation, on pourrait se demander à quel niveau les termes qui fonctionnent comme des réalités quotidiennes dans la langue de l'original deviennent des réalités culturelles dans la traduction. Y a-t-il une différence importante entre les termes du domaine général de l'architecture en français et en roumain, en particulier ceux concernant les édifices

religieux? Dans cette situation nous opérons avec une terminologie culturelle qui se veut une méthode sûre d'appropriation par une communauté linguistique cible des savoirs élaborés dans une autre culture et une autre langue par une communauté linguistique source. Pour répondre à ces questions, nous partirons toujours des rapports qui s'établissent entre les concepts et les signifiés – tous les deux évoquant «les mêmes produits culturels de l'esprit humain», mais, souligne M. Diki-Kidiri, «le concept semble renvoyer à plus d'objectivité et donc à plus d'universalité dans la représentation des choses, tandis que le signifié, lui, paraît plus étroitement dépendant des perceptions particulières à chaque culture» (*Ibid.* 32), donc, le concept est l'idée essentielle, le principe, l'archétype, alors que le signifié est l'angle de vue qui peut varier.

Cette perspective nous dirige vers une approche pluridimensionnelle de la terminologie dans le roman *Notre-Dame de Paris*, tout en essayant de répondre à l'hypothèse de la ressemblance ou de l'hétérogénéité de la terminologie de l'architecture religieuse d'une cathédrale en style gothique, décrite en français, dans la traduction en roumain et tout cela dans un texte littéraire marqué par une dimension historique et symbolique forte. Ce n'est pas par hasard que nous insistons sur ces fondements du style gothique, car ils ont une signification à part dans le roman et permettent d'interpréter les significations encodées par l'auteur dans un des personnages principaux de cette création, la cathédrale Notre-Dame de Paris, édifice qui a imprégné de sa vision romantique le Paris médiéval. Du point de vue de la terminologie, nous opérons avec le côté matériel d'une culture qui reflète la vision du monde de la société qui a créé et a développé cette culture.

Les critiques littéraires et les encyclopédistes apprécient hautement la réplique presque idéale de Paris de l'époque médiévale proposée par Victor Hugo et cela peut être facilement découpé de l'image de la ville de Paris et de la cathédrale Notre-Dame auxquelles l'auteur offre généreusement l'espace du *Livre trois* et des chapitres *I Notre-Dame* et *II Paris à vol d'oiseau*. Ces compartiments du roman abondent en lexique qui présente la ville de Paris à l'époque où se passe l'action, et la cathédrale Notre-Dame, dont nous n'allons citer que quelques-uns.

Le livre III débute par la description de la cathédrale qui permet au lecteur de voir les détails de l'édifice comme si c'était filmé avec une caméra 360 degrés à hauteur des yeux (comme si le lecteur est à l'intérieur de l'action), tant l'aperçu est naturel, surtout que les images sont accompagnées de commentaires de l'auteur:

1. Et d'abord, pour ne citer que quelques exemples capitaux, il est, à coup sûr, peu de plus belles pages architecturales que cette **façade** où, successivement et à la fois, **les trois portails creusés en ogive, le cordon brodé et dentelé** des vingt-huit **niches royales**, l'immense **rosace centrale flanquée** de ses **deux fenêtres latérales** comme le prêtre du diacre et du sous-diacre, **la haute et frêle galerie d'arcades à trèfle** qui porte **une lourde plate-forme** sur ses **finies colonnettes**, enfin **les deux noires et massives tours** avec **leurs auvents d'ardoise**, parties harmonieuses d'un tout magnifique, **superposées en cinq étages gigantesques**, se développent à l'œil, en foule et sans trouble, avec **leurs innombrables détails de statuaire**, de **sculpture** et de **ciselure**, ralliés puissamment à la tranquille grandeur de l'ensemble. (85)

1a. Și mai întâi, ca să dau doar câteva exemple principale, cu siguranță că puține pagini de arhivă sunt mai frumoase decât **fațada** pe care cele trei **portaluri tăiate în ogivă, cordonul brodat și dantelat** cu douăzeci și opt de **firide regale, imensa fereastră centrală sub formă de roză, flancată** de cele **două ferestre laterale** ca preotul de diacon și subdiacon, **înalta și subțirea Galerie de arcade în treflă** care ține **o grea platformă** și **colonetele ei fine**, în sfârșit, cele **două turlle negre și masive** cu **streșinile** lor de **ardezie**, părți armonioase ale unui întreg falnic, **suprapuse în cinci etaje gigantice**, se înfățișează ochilor rând pe rând și în același timp laolaltă și fără neregularități, cu nenumăratele **detalii ținând de arta statuară, de sculptură** și de **cizelare**, unindu-se puternic întru liniștita măreție a ansamblului. (Traducteur G. Naum 119-120)

1b. Și, în primul rând, ca să nu citez decât câteva exemple capitale, există cu siguranță puține pagini arhitecturale mai frumoase decât **fațada** aceasta unde, rând pe rând și în același timp, **cele trei portaluri boltite, cordonul brodat și dantelat** al celor douăzeci și opt de **firide regale, imensul ornament central** străjuit de **două ferestre laterale**, așa cum e străjuit preotul de diacon și subdiacon, **înalta și gingașa galerie de arcade cu trifoi**, care poartă pe **coloanele ei subțiri o platformă grea**, în sfârșit cele **două turnuri masive, negre**, cu **streșinile lor de ardezie**, părți armonioase ale unui tot magnific, **suprapuse în cinci etaje gigantice**, se desfășoară în fața ochilor, cu nenumăratele lor **detalii de statură, sculptură și șlefuire**, legate puternic de măreția calmă a ansamblului. (Traducteur anonyme 49-50)

Les deux traductions citées proposent des versions qui se ressemblent en grande partie, surtout quand il s'agit d'une terminologie bien générale du domaine de l'architecture: *façade, fenêtre, flanquée, galerie, portal, plate-forme, colonnette, sculpture*. Les traducteurs sont attentifs aux détails qui accentuent le positionnement des éléments architecturaux, leur forme,

les symboles, le matériel de fabrication et sa qualité; ces éléments sont prédéterminés par les règles de l'architecture gothique, mais leur traduction en roumain n'est pas toujours reprise par des termes:

| Texte original | Traduction de Gellu Naum | Traduction anonyme |
|--|--|---|
| les trois portails creusés en ogive | cele trei portaluri boltite | cele trei portaluri boltite |
| le cordon brodé et dentelé | cordorul brodat și dantelat | cordorul brodat și dantelat |
| les niches royales | firide regale | firide regale |
| l'immense rosace centrale | imensa fereastră centrală sub formă de roză | imensul ornament central |
| deux fenêtres latérales | două ferestre laterale | două ferestre laterale |
| la haute et frêle galerie d'arcades à trèfle | înalta și subțirea Galerie de arcade în treflă | înalta și gingașa galerie de arcade cu trifoi |
| une lourde plate-forme | o grea platformă | o platformă grea |
| ses fines colonnettes | colonețele fine | coloanele ei subțiri |
| les deux noires et massives tours | două turla negre și masive | două turnuri masive, negre |
| leurs auvents d'ardoise | streșinile lor de ardezie | streșinile lor de ardezie |
| superposées en cinq étages gigantesques | suprapuse în cinci etaje gigantice | suprapuse în cinci etaje gigantice |
| leurs innombrables détails de statuaire, de sculpture et de ciselure | detalii ținând de arta statuară, de sculptură și de cizelare | Detalii de statură, sculptură și șlefuire |

2. Trois choses importantes manquent aujourd'hui à cette **façade**. D'abord **le degré de onze marches** qui l'**exhaussait** jadis au-dessus du sol; ensuite **la série inférieure de statues** qui occupait **les niches des trois portails**, et **la série supérieure** des vingt-huit plus anciens rois de France, qui garnissait **la galerie du premier étage**, à partir de Childebert jusqu'à Philippe-Auguste, tenant en main «la pomme impériale». (86)

2a. Trei lucruri importante îi lipsesc astăzi **fațadei** acesteia. Mai întâi, **scara cu unsprezece trepte** care o **înălța** odinioară deasupra solului; apoi, **șirul de jos al statuiilor** care ocupau **firidele celor trei portaluri**, cât și **rândul de sus** cu cei douăzeci și opt de regi ai Franței, cei mai vechi, pornind de la

Hildeburt și până la Filip-August, care împodobeau **galeria primului etaj**, ținând în mâini „mărul împărătesc”. (Traducteur G. Naume 120)

2b. Trei lucruri importante lipsesc astăzi **fațadei**. Mai întâi scara **cu unsprezece trepte** care o **înălța** altădată de la pământ; apoi **seria inferioară de statui** care ocupau **firidele celor trei portaluri**, precum și **seria superioară** a celor douăzeci și opt de regi mai vechi ai Franței, care împodobeau **galeria primului etaj**, de la Childebert până la Philippe-Auguste în mână cu „mărul imperial”. (Traducteur anonyme 50)

| Texte original | Traduction de Gellu Naum | Traduction anonyme |
|--------------------------------|-------------------------------|-------------------------------|
| façade | fațada | fațada |
| le degré de onze marches | scara cu unsprezece trepte | scara cu unsprezece trepte |
| qui l'exhaussait | o înălța | o înălța |
| la série inférieure de statues | șirul de jos al statuilor | seria inferioară de statui |
| les niches des trois portails | firidele celor trei portaluri | firidele celor trei portaluri |
| la série supérieure | rândul de sus | seria superioară |
| la galerie du premier étage | galeria primului etaj | galeria primului etaj |

3. Notre-Dame de Paris n'est point du reste ce qu'on peut appeler **un monument complet, défini, classé**. Ce n'est plus **une église romane**, ce n'est pas encore **une église gothique**. **Cet édifice** n'est pas un type. Notre-Dame de Paris n'a point, comme **l'abbaye** de Tournus, **la grave et massive carrure, la ronde et large voûte**, la nudité glaciale, **la majestueuse simplicité des édifices** qui ont **le plein cintre** pour **générateur**. Elle n'est pas, comme **la cathédrale** de Bourges, le produit magnifique, léger, multiforme, touffu, hérissé, efflorescent de **l'ogive**.

3a. De altfel, nu mai e deloc ceea ce s-ar putea numi **un monument deplin, definit, clasat**. Nu mai e o **biserică romanică** și nu e nicio **biserică galică**. Clădirea aceasta nu constituie un tip anumit. nu are, ca **abația** din Tournus, **statura gravă și masivă, bolta rotundă și largă**, nuditatea glacială, **maiestuoasa simplitate a edificiilor** care au ca **generator bolta în plin cintru**. Ea nu e, ca sora ei, **catedrala** din Bourges, produsul minunat, ușor, multiform, stufos, zburlit, eflorescent al **ogivei**.

3b. Notre-Dame de Paris nu e, de altfel, ce se poate numi un **monument complet, definit, clasat**. Nu mai este o **biserică romană**, nu e încă o **biserică gotică**. **Edificiul** nu e un tip. Notre-Dame de Paris n-are, ca **mănăstirea** din ournus, **forma gravă și masivă, bolta rotundă și largă**, nuditatea glacială, **simplitatea impunătoare a edificiilor cu arcadă cu generator**. Ea nu e, asemeni **catedralei** din Bourges, produsul magnific, ușor, multiform, stufos, zbârlit, eflorescent, al **ogivei**.

| Texte original | Traduction de Gellu Naum | Traduction anonyme |
|-------------------------------------|--------------------------------------|---------------------------------------|
| un monument complet, défini, classé | un monument deplin, definit, clasat | un monument deplin, definit, clasat |
| une église romane | biserică romanică | biserică romanică |
| une église gothique | <i>biserică galică</i> | o biserică gotică |
| cet édifice | clădirea | edificiul |
| l'abbaye | abația | mănăstirea |
| la grave et massive carrure | statura gravă și masivă | forma gravă și masivă |
| la ronde et large voûte | bolta rotundă și largă | bolta rotundă și largă |
| majestueuse simplicité des édifices | maiestuoasa simplitate a edificiilor | simplitatea impunătoare a edificiilor |
| le plein cintre pour générateur | au ca generator bolta în plin cintru | cu arcadă cu generator |
| la cathédrale | catedrala | catedrala |
| l'ogive | ogiva | ogiva |

Dans les exemples 1, 2, 3 et leurs traductions en roumain, il n'y a aucune lacune pour les termes du domaine de l'architecture qui sont traduits avec beaucoup d'habileté, sauf quelques petites imprécisions.

L'exemple 4 fait référence à une terminologie qui est le produit d'une attitude subjective, liée aux légendes, croyances, etc., et c'est un défi pour le traducteur qui doit effectuer des recherches supplémentaires afin de trouver des équivalents:

4. Leurs innombrables **sculptures de diables et de dragons** prenaient un aspect lugubre. La clarté inquiète de la flamme les faisait remuer à l'œil. Il y avait des guivres qui avaient l'air de rire, **des gargouilles** qu'on croyait

entendre japper, des **salamandres** qui soufflaient dans le feu, des **tarasques** qui éternuaient dans la fumée. (354)

4a. Nenumăratele lor **sculpturi cu diavoli și dragoni** aveau un aspect lugubru. Lumina neliniștită a văpăii le făcea să se miște în fața ochilor. Puteai să vezi **șerpi fantastici** care păreau că râd, **himere** ce păreau că latră, **salamandre** care suflau în foc, **iazme** care strănutau în fum. (Traducteur G. Naum 479)

4b. **Diavolii și balaurii sculptați** pe ele căpătau o înfățișare lugubră. Lumina neliniștită a flăcării îi mișca parcă. Iar printre monștrii pe care îi trezeau astfel, din somnul lor de piatră, flacăra, zgomotul, era unul care mergea și pe care îl vedeai din când în când trecând peste fruntea arzătoare a rugului ca un **liliac** pe dinaintea unei lumânări. (Traducteur anonyme 202)

Selon l'information sur Wikipedia, *tarasque* dans l'antiquité et au Moyen Âge était «Un monstre androphage recouvert d'écaillés de tradition *salyenne* ou *cavare* connu sous le nom de *Tarasque de Noves*». Salomon Reinach, qui la prenait pour un lion, l'a ainsi décrite: «La bête est assise sur son train de derrière. Sur chacune de ses pattes repose une tête barbue qui supporte une patte antérieure du fauve. La gueule du lion, largement ouverte, contenait probablement la partie inférieure d'un corps humain» (<https://fr.wikipedia.org/wiki/Tarasque>).

L'unité lexicale *iazme*, en roumain, fait partie du même champ sémantique des animaux monstres: „IĂZMĂ, iezme, s. f. (Pop.) Arătare urâtă și rea, nălucă, vedenie” (*DEX*). C'est probablement là la motivation du choix du traducteur dans le cas de la traduction de cet élément de l'architecture gothique.

Si on suivait les opinions de Paul Ricoeur concernant le mode de traduction, il faudrait faire le choix entre deux approches principales:

Deux voies d'accès s'offrent au problème posé par l'acte de traduire: soit prendre le terme traduction au sens strict de transfert d'un message verbal d'une langue dans une autre, soit le prendre au sens large, comme synonyme de l'interprétation de tout ensemble signifiant à l'intérieur de la même communauté linguistique. (*Sur la traduction* 13-14)

Dans les exemples ci-dessus, nous constatons plutôt la présence de la première approche, surtout que, grâce à la communauté historique et culturelle des sociétés française et roumaine, il ne s'agit pas de concepts et d'une terminologie totalement méconnue par le destinataire de langue roumaine. La distance culturelle réduite assure le choix des équivalents

terminologiques appropriés. Tout de même, certaines imprécisions se sont «glissées» dans la traduction de certains termes ce qui est dû probablement à des facteurs d'ordre subjectif: le syntagme *de plus belles pages architecturales* est traduit par Gellu Naum comme *puține pagini de arhivă*, ce qui ne constitue pas l'équivalent de la séquence en français; pour le terme *une église gothique*, le même traducteur propose l'équivalent *biserică galică*, ce qui est tout à fait autre chose: il s'agit des églises qui ont existé aux origines du christianisme en Gaule (II^e-VI^e siècle) (Pietri, *Aux origines du christianisme en Gaule (II^e-VI^e siècle)*). *Atlas archéologiques de la France*) et qui avaient bien sûr une tout autre architecture.

À part la fonction dénotative de la terminologie du domaine de l'architecture, nous retrouvons dans le canevas du roman des passages où ce genre de lexique est utilisé avec une charge esthétique et rhétorique. Ce nouvel axe d'analyse des sens connotatifs qui se produisent dans de tels contextes génère des approches marquées par l'attitude particulière, individuelle de l'auteur par rapport aux faits décrits et alors la traduction se place à un autre niveau de difficulté et nécessite des stratégies affinées, adaptées aux contextes respectifs. C'est le cas des fragments qui suivent et de leurs traductions:

5. Mais qui a jeté bas **les deux rangs de statues?** qui a laissé **les niches vides?** qui a taillé au beau milieu du **portail central** cette **ogive** neuve et bâtarde? qui a osé y encadrer cette fade et lourde **porte de bois sculpté à la Louis XV** à côté **des arabesques de Biscornette?** Les hommes; les architectes, les artistes de nos jours.

Et si nous entrons dans **l'intérieur de l'édifice**, qui a renversé ce **colosse de saint Christophe**, proverbial parmi les statues au même titre que **la grand'salle du Palais** parmi les salles, que **la flèche de Strasbourg** parmi **les clochers?** Et ces **myriades de statues** qui peuplaient tous **les entre-colonnements de la nef et du chœur**, à genoux, en pied, équestres, hommes, femmes, enfants, rois, évêques, gendarmes, en pierre, en marbre, en or, en argent, en cuivre, en cire même, qui les a brutalement balayées? Ce n'est pas le temps.

Et qui a substitué au vieil **autel gothique**, splendidement encombré de châsses et de reliquaires ce lourd **sarcophage de marbre à têtes d'anges et à nuages**, lequel semble un échantillon dépareillé du Val-de-Grâce ou des Invalides? Qui a bêtement scellé ce lourd anachronisme de pierre dans le **pavé carolingien de Hercandus?** N'est-ce pas Louis XIV accomplissant le vœu de Louis XIII?

Et qui a mis de froides **vitres blanches** à la place de ces **vitraux «hauts en couleur»** qui faisaient hésiter l'œil émerveillé de nos pères entre **la rose du grand portail** et **les ogives de l'abside?** (86-87)

Observons la valeur d'accusation lourde de sens rendue par l'enchaînement des questions rhétoriques qui relatent les actions de vandalisation des constructions de la cathédrale. À ce processus rhétorique s'ajoute *le colosse de saint Christophe* renversé et l'opposition entre différents éléments architecturaux: *cette fade et lourde porte de bois sculpté à la Louis XV*, issue des coulisses des monarchies, placée à côté *des arabesques de Biscornette*¹, de même que le *vieil autel gothique*, substitué par le *lourd sarcophage de marbre à têtes d'anges et à nuages* ou encore *le pavé carlovingien de Hercandus* scellé par un lourd anachronisme de pierre. Un autre vandalisme – *les froides vitres blanches à la place de ces vitraux «hauts en couleur»* qui faisaient hésiter l'œil émerveillé de nos pères entre *la rose du grand portail* et *les ogives de l'abside* – tous ces éléments constituent le discours émouvant chargé d'accusations qui peut être considéré en dehors du contexte du roman étant adressé à toute personne qui oublie et qui détruit son histoire, les valeurs, les attitudes.

Ce discours d'accusation est traduit avec habileté en roumain, en utilisant les mêmes procédés et le lecteur de la langue d'arrivée peut ressentir des effets comparables à ceux de l'original:

5a. Dar cine a dat jos cele **două rânduri de statui?** Cine a lăsat **firidele** goale? Cine a săpat chiar în mijlocul **portalului central ogiva** aceasta nouă și fără stil? Cine a îndrăznit să încadreze acolo searbădă și greoaia **ușă de lemn sculptat a lui Ludovic al XV-lea** lângă **arabescurile lui Biscornette**? Oamenii, arhitecții, artiștii zilelor noastre. Iar dacă intrăm în **interiorul edificiului**, cine l-a răsturnat pe **uriașul Sfânt Cristof**, la fel de faimos printre statui ca **Sala Mare a Palatului de Justiție** printre săli, ca **turla ascuțită din Strasbourg** printre **clopotnițe**? Iar **sumedenia de statui** în genunchi, în picioare, călare, bărbați, femei, copii, regi, episcopi, jandarmi, din piatră, marmură, din aur, din argint, aramă și chiar din ceară, populând toate **spațiile dintre coloanele navei principale** și ale **părții rezervate clerului**, cine le-a măturat atât de brutal? Nu vremea. Și cine a substituit vechiului **altar gotic**, splendid încărcat cu moaște și racle, greoiul **sarcofag de marmură cu capete de îngeri și cu nori**, ce

1. Biscornet qui, selon la légende, avait fait alliance avec le diable pour achever les remarquables peintures des portails latéraux sans pourtant pouvoir réaliser ceux de la porte centrale de la cathédrale Notre-Dame de Paris car elle donne passage à la procession du Saint-Sacrement. Wikipédia.

pare o mostră rătăcită din Val-de-Grâce sau din Domul Invalizilor? Cine a pecetluit prostește greoiul anacronism de piatră în **pavajul carolingian al lui Hércandus**? Oare nu Ludovic al XIV-lea împlinind dorința lui Ludovic al XIII-lea? Și cine a pus **recile geamuri albe** în locul **vitrailiilor „bogate în culori”** care făceau ca privirea strămoșilor noștri să șovăie între roza **marelui portal și ogivele absidei**? (Traducteur G. Naum 121-122)

5b. Dar cine a zvârlit ambele **rânduri de statui**? cine a lăsat **firidele goale**? cine a scobit în mijlocul **portalului central ogiva** nouă și fără rost? cine a îndrăznit să încadreze în ea fada și greoaia **ușă de lemn sculptat în stil Ludovic al XV-lea**, alături de **arabescuri**? Oamenii, arhitecții, artiștii din zilele noastre. Iar dacă intrăm în **interiorul edificiului**: cine a răsturnat **colosul** acela al **Sfântului Christophe**, proverbial printre statui, așa cum proverbială e **marea sală a Palatului** printre săli, cum e **săgeata din Strasbourg** printre **turle**? Dar **miriadele de statui** care populau **intervalele coloanelor bisericii**, în genunchi, în picioare, călare, bărbați, femei, copii, regi, episcopi, jandarmi, din piatră, marmură, aur, argint, aramă și chiar din ceară — cine le-a măturat brutal? Nu timpul. Și cine a substituit vechiului **altar gotic**, splendid încărcat de chivoturi și moaște, acest **sarcofag greoi de marmură cu capiste de îngeri și cu nori**, ce pare o mostră desperecheată a monumentului Val-de-Grâce, sau a Invalizilor? Cine a pecetluit prostește greoiul anacronism de piatră în **lespedea carlovingiană a lui Hércandus**? Nu Ludovic al XIV-lea, îndeplinind dorința lui Ludovic al XIII-lea? Și cine a pus **geamuri albe**, reci, în locul **vitrailiilor** care sileau ochii încântați ai părinților noștri să șovăiască între rozul **marelui portal și ogivele absidei**! (Traducteur anonyme 49)

Nous remarquons dans les traductions en roumain la présence d'une terminologie des faits, des éléments communs ou connus de la civilisation européenne. Par exemple, dans la majorité des cas, les noms propres de l'original sont repris dans les traductions tels quels (Biscornette, Strasbourg, Hércandus) ou ils sont traduits avec adaptation à la langue cible comme les noms communs (Sfântul Christophe), sans recourir aux explications dans le texte du roman ou dans la dimension paratextuelle, laissant ainsi aux lecteurs la mission d'effectuer des recherches d'ordre encyclopédique en cas de nécessité.

Citons encore Paul Ricoeur qui affirme que «Le bonheur de traduire est un gain lorsque, attaché à la perte de l'absolu langagier, il accepte l'écart entre l'adéquation et l'équivalence, l'équivalence sans adéquation. Là est son bonheur» (*Op. cit.* 10).

Conclusion

Nous avons opéré une étude sur le fonctionnement et les stratégies de traduction des unités culturelles intégrant la terminologie du domaine de l'architecture qui constituent une partie importante d'un texte littéraire, notamment du roman de Victor Hugo *Notre-Dame de Paris*. Ces unités sont largement présentes dans diverses parties du roman analysé, c'est «le texte dans le texte», et accomplissent plusieurs fonctions: informative, descriptive, esthétique, mais aussi de changement de perspective textuelle, allant d'une époque à une autre, en construisant des liens entre les événements sociaux dans l'espace français à travers le temps.

En lignes générales, nous concluons que les traducteurs de langue roumaine ont opéré de façon adéquate avec ce genre de lexique spécialisé, surtout qu'il s'agit des éléments architecturaux qu'on pourrait considérer comme interculturels, sans oublier que l'action du roman est encadrée par l'époque médiévale et que la terminologie d'une cathédrale en style gothique, partie d'une culture connue, est déjà devenue bien familière aux destinataires de l'espace européen. Les problèmes de traduction sont plutôt liés aux éléments culturels issus de la réalité socio-historique de la France (par exemple les noms propres), parfois il s'agit des fruits de la créativité, de l'imagination qui, dans l'ensemble, suivent les buts esthétiques de l'auteur et produisent un jeu connotatifs grâce à «[...] un mouvement d'associations qualitatives qui colorent l'émission de la lexie dans le domaine affectif et social» (Molinié, *Éléments de stylistique française* 21). C'est alors qu'on enregistre des hésitations dans le choix des équivalents et même des erreurs de traduction.

Bibliographie

- Coulangeron, Cécile, «Notre-Dame de Paris: histoire architecturale d'une cathédrale», in *Transversalités*, 2020/3, n°154, p. 9-32. <https://www.cairn.info/revue-transversalites-2020-3-page-9.htm>, (consulté le 30 octobre 2021).
- Diki-Kidiri, Marcel (dir.), *Le vocabulaire scientifique dans les langues africaines. Pour une approche culturelle de la terminologie, avec les contributions de Edema Atibakwa Baboya, Mercedes Suarez de la Torre, Antoni Nomdedeu Rull, Chérif Mbodj*, Paris, Karthala, 2008.
- Hugo, Victor, *Notre-Dame de Paris*. Œuvres complètes de Victor Hugo Roman, tome II. Texte établi par Paul Meurice, Librairie Ollendorff, 1904.
- Hugo, Victor, *Notre-Dame de Paris*, traduction de Gellu Naum, București, RAO Clasic, 2018.

- Hugo, Victor, *Notre-Dame de Paris*, traduction anonyme [https://www.bibliotecapemobil.ro/content/scoala/pdf/Victor%20Hugo%20-%20Notre-Dame%20\(RO\).pdf](https://www.bibliotecapemobil.ro/content/scoala/pdf/Victor%20Hugo%20-%20Notre-Dame%20(RO).pdf), (consulté le 30 octobre 2021).
- Molinié, Georges, *Éléments de stylistique française*, Paris, PUF, 1991.
- Ricœur, Paul, *Sur la traduction*, Paris, Les Belles Lettres, 2016.
- Pietri, Charles, «Aux origines du christianisme en Gaule (II^e-VI^e siècle). Atlas archéologiques de la France», in *Christiana respublica. Éléments d'une enquête sur le christianisme antique*, Rome, École Française de Rome, 1997, p. 393-411. https://www.persee.fr/doc/efr_0223-5099_1997_mon_234_1_5785, (consulté le 18 février 2022).
- Лотман, Юрий Михайлович, *Статьи по семиотике культуры и искусства*, СПб.: Академический проект, 2002.
- Немкова, Ольга Вячеславовна, «Эстетическая мариология соборов Notre-Dame», in *Вестник ТГУ*, выпуск 7 (123), 2013, с. 243-249. <https://dexonline.ro>
- <https://fr.wikipedia.org/wiki/>

Ion MANOLI
Professeur
Université Libre Internationale de Moldova
Chişinău, République de Moldova

Créations poétiques aux formes sauvages et leur traduction et interprétation

Résumé: La dichotomie saussurienne *Langue-Parole* et la trichotomie cossérienne *Système-Norme-Parole* ont permis aux chercheurs de la stylistique linguistique de mieux expliquer et de fouiller en profondeur le phénomène de la néologie.

Les néologismes de langue (qu'on appelle encore néologie dénomminative) sont créés pour faire face à l'évolution du monde contemporain. Ils ne posent pas de grands problèmes ni dans leur classification, ni dans leur traduction et leur interprétation lexicographique.

Les néologismes de la parole (néologie connotative, néologismes d'auteur), au contraire, ils sont fondés sur la recherche de l'expressivité, affectivité ou émotivité. Cette néologie est directement liée aux notions vastes de «création poétique», «image littéraire», «stylistique individuelle». C'est le produit d'une recherche stylistique personnelle. Traduire et décoder, définir et lexicographier ces créations qui ne perdent jamais de leur originalité posent assez de problèmes à résoudre.

Dans le présent article nous parlons de ces créations comme produit de l'image poétique et nous essayons d'attirer l'attention sur le mécanisme de leur traduction.

Mots-clés: néologie, néologisme-terme, néologisme individuel (d'auteur), néologisme lexical, image poétique, traduction

Abstract: The Saussurian dichotomy *Langue-Parole* and the Cosserian trichotomy *Système-Norme-Parole* have enabled researchers of linguistic stylistics to better explain and delve deeply

into the phenomenon of neology. Language neologisms (also called denominative neology) are created to deal with the evolution of the contemporary world. They do not pose major problems either in their classification or in their translation and lexicographical interpretation.

The neologisms of speech (connotative neologisms, authorial neologisms), on the contrary, are based on the search for expressiveness, affectivity or emotivity. This neology is directly linked to the broad notions of “poetic creation”, “literary image”, “and individual stylistics”. It is the product of personal stylistic research. Translating and decoding, defining and lexicographing these creations which never lose their originality pose enough problems to solve.

In this article we talk about these creations as a product of the poetic image and we try to draw attention to the mechanism of their translation.

Keywords: Neology, term neologism, individual (author) neologism, lexical neologism, poetic image, translation

Aux dires du grand linguiste du XX^e siècle Eugeniu Coseriu, dans le langage, outre les relations signifiantes, il existe des relations particulières entre les mots, dues aux associations subjectives et métaphoriques qui s'établissent sporadiquement ou constamment entre les intuitions respectives ou entre les mêmes symboles pour des raisons formelles (*Omni și limbajul său* 186). Cette constatation explique probablement pourquoi on ne peut pas s'imaginer les auteurs des œuvres poétiques en dehors d'une organisation créative de la pensée; de même leur intuition et les visions du monde contribuent au renouvellement de l'expérience (*Meschonnic, Poétique du traduire* 10).

De plus, comme l'affirme Eugeniu Coseriu dans ses écrits sur la linguistique textuelle, en ce qui concerne le langage poétique, il faut voir le langage dans toute sa fonctionnalité. Coseriu entend par poésie non seulement la poésie au sens strict, mais la littérature comme art et c'est le lieu de développement complet des fonctionnalités du langage (*Lingvistica textului. O introducere în hermeneutica sensului* 161).

La notion *création poétique* est plurisémiotique. En utilisant ce syntagme archi-employé dans les études de stylistique, on sous-entend qu'il s'agit d'un

produit de l'image littéraire: un néologisme d'auteur, une antanaclase réussie, un logogriphe, un mot-valise, un jeu de mots audibertien ou prévertien...

St. Mallarmé a résumé la signification de l'image poétique dans une formule concise et profonde lorsqu'il écrivait à Viélé-Griffin en 1891: «Tout le mystère est là: établir les identités secrètes par un deux à deux qui ronge et use les objets au nom d'une centrale pureté» (in Ullmann, *L'image littéraire: Quelques questions de méthode* 41).

Parmi les milles définitions existantes de *l'image poétique*, celle de Baudelaire «J'ai pétri de la boue et j'en ai fait de l'or. Glorifier le culte des images (ma grande, mon unique, ma primitive passion)» (*Journaux intimes*) reste encore unique et magique. D'aucuns sont allés encore plus loin. Selon Proust: «la métaphore seule peut donner une sorte d'éternité au style» (*À propos du «style» de Flaubert* 586).

Alors une *image poétique* pourrait apparaître à la suite d'une création heureuse d'une métaphore, d'une épithète-oxymoron, d'une comparaison. La liste des jeux de mots qui peuvent devenir de vraies images a été élaborée par P. Guiraud (*Typologie des jeux de mots* 36-41). Celle-ci compte plus de 36 termes. L'auteur affirme qu'elle n'est point exhaustive. Un néologisme lexical d'auteur ne touche pas tout simplement le lecteur: on l'envoûte. L.-F. Céline, par exemple, inventa un langage fait d'anathèmes et de mots cris, langage qui, par la singularité des expressions et la répétition obsédante, prend un ton incantatoire bien fait pour illustrer l'angoisse d'une certaine bourgeoisie réactionnaire (Rheims, *Dictionnaire des mots sauvages* 26). L'entrée en scène de Raymond Queneau dans la littérature coïncide à peu près avec deux événements: la publication de la traduction française de *l'Ulysse* de Joyce en 1929 et l'apparition du *Voyage au bout de la nuit* de Céline en 1932. Le premier roman de Queneau *Le Chiendent*, paraît en 1932 et l'auteur ne cache pas l'impression très forte qu'ont produite sur lui les deux néologistes – Joyce et Céline.

Alors, un traducteur devra organiser sa pensée et ses compétences afin de répondre à la provocation de traduire l'image dans: *Il s'en alla tristouillet* ou encore toutes les variantes de *aiguesistence*, *eggzistence*, *eksistence*, forgées par dérision des étymologies existentialistes, par la mise en évidence des *eks* (lat. *ex*-être hors de...). Bref, tout mot forgé avec esprit nous multiplie et nous approfondit le sens et les frontières de l'image poétique.

En face de ce culte de *l'image poétique*, certains écrivains ont cru nécessaire de protester contre les abus du procédé. Aujourd'hui le langage

des œuvres littéraires est plus réservé, plus simple, plus neutre, ce que R. Barthes appelait «le degré zéro de l'écriture».

Et quand même, le lexique moderne français est flexible et bien vivant: radio, web, journaux, livres, conversation, partout les néologismes font tache d'huile. De nouveaux mots, formules, constructions, expressions phraséologiques créés non seulement dans des centres scientifiques ou laboratoires technologiques, apparaissent aussi dans les pages de belles-lettres, dans les textes médias, dans les conversations à la télévision ou à la radio. Nous avons souvent «la surprise» d'entendre ou de voir de vocables nouveaux d'après la forme et d'après le contenu ayant des structures à rebours. Ils choquent dès la première vue, ils étonnent l'ouïe: *brouchtoucaille* (une espèce de mauvais ragoût); *fantasmagorille* (rêve de puissance); *tergivexer* – faire souffrir à force de ne dire ni oui ni non. Comment faut-il les fixer, les définir et les décrire lexicographiquement? Comment pourrait-on les traduire en gardant toujours le canevas de l'œuvre et les particularités du style individuel?

Qu'est-ce qu'un mot nouveau? Rien de plus simple à la première vue: un mot récemment paru qui est nouveau d'après la forme et d'après le contenu et qui n'est pas encore fixé par les sources lexicographiques. Mais le sentiment de nouveauté d'un mot dépend de bien de facteurs linguistiques, dont l'âge et le milieu social sont des composantes importantes. Un mot nouveau, par ailleurs, met toujours quelque temps pour s'affirmer et il y a différents facteurs qui contribuent à ce processus. Il y a des mots nouveaux qui par leur structure sont tout à fait simples à les interpréter, à les décoder, mais ce qui n'est pas le cas des créations issues du langage poétique. Dans ce sens, rappelons l'opinion de Meschonnic qui voit dans la traduction le meilleur terrain qui permet de «reconnaître le continu dans le langage, masqué par le discontinu» (*Poétique du traduire* 10)

Il existe des créations néologiques qui viennent dès leur naissance avec une valeur connotative, qui chemin faisant deviennent péjoratifs. Mais cette valeur ne ressort point directement de leur structure. Elle vient plutôt à la suite d'une explication faite par celui qui l'avait créée. C'est le cas de *droits-de-l'hommiste* qui date de 1989. André Pellet nous le présente dans un contexte informatif:

On dit que Frédéric Dard a inventé pas moins de 20 000 néologismes. On peut bien m'en pardonner un même si je n'ai pas l'outrecuidance de me comparer au père du célèbre San Antonio! Mais qu'est-ce que ce déjà presque fameux «droits de l'hommiste»? Bien que je ne sois pas sûr de pouvoir revendiquer la paternité exclusive de l'expression, je l'ai utilisée

pour la première fois je crois sous une forme publiée lors d'un colloque organisé en 1989 par Hubert Thierry et Emmanuel Decaux à l'Arche de la Fraternité. Dans mon esprit, c'était assez neutre; il s'agissait seulement de qualifier l'état d'esprit des militants des droits de l'homme, pour lesquels je nourris la plus grande admiration tout en mettant en garde contre la confusion des genres: le droit d'une part, l'idéologie des droits de l'homme de l'autre. Depuis lors, l'expression a connu une certaine fortune. Elle a acquis en outre une nuance sans doute péjorative qui n'entraîne pas dans mes intentions initiales (*Le Figaro*, 2012, p. 9).

Voici un autre exemple: «Tous *les droits-de-l'hommes* de la Création passent devant la porte de Saint-Ouen en disant: Mon Dieu, les pauvres puis s'en vont pour aller dîner en ville» (Nicolas Sarkozy, *Le Monde*, 24 oct. 2002).

Si la structure simple des néologismes créés à l'aide de l'affixation permet de nous faire vite une idée sur le sens et la valeur de l'unité récemment apparue, alors la structure à rebours des télescopages lexicaux, par exemple, nous posent des problèmes.

Bankster n.m. Bien sûr qu'il s'agit d'un mot-valise de banq(ue)+(gang)ster. C'est un mot créé par l'avocat américain Ferdinand Pecora (King, *The Man Who Busted the 'Banksters'*) à propos de la crise de 1929. Le mot a été repris et diffusé dans l'extrême droite dans les années 1930 par le journaliste belge Léon Degrelle, puis il a été employé notamment par Jean-Marie Le Pen en 2009. Aujourd'hui c'est un nom péjoratif donné aux banquiers auxquels, pense-t-on, la crise financière a profité. La crise bancaire et financière sans précédent d'octobre 2008 a remis au goût du jour le mot *bankster*, traditionnellement employé par la droite depuis les années 1930. Le documentaire *L'Argent dette*, dans lequel le réalisateur canadien Paul Grignon réagissait à cette crise, traduit dans une quinzaine de langues et diffusé sur Internet, a largement contribué à populariser le mot et la mauvaise image du banquier qu'il en donne («Les mots de l'actualité», *Le Figaro*, 2012, p. 7). Ce mot-valise s'approche d'après sa forme à celui du mot roumain *patrihoți* créé de patri (ot, oți) +hoți, une création individuelle de l'écrivain moldave D. Matcovschi dans un de ses discours publics.

On connaît souvent les sources des mots archaïques, des régionalismes et dialectismes, des mots argotiques et ceux des domaines techniques ou humanitaires qui ont une certaine «durée de vie», alors que l'histoire des mots nouveaux reste souvent bien énigmatique. Une source excellente à ce chapitre est peut-être celle de Daniel Brandy sous un titre coloris *Motamorphoses: À chaque mot son histoire*. Dans une langue élégante et

un peu drôle, l'auteur y relève un véritable défi: rendre à la fois accessible et objective l'histoire des mots difficiles à lexicographier en gardant les paramètres lexicographiques les plus importants: l'origine (les origines), l'évolution, la structure et la définition la plus rigide (Manoli *Les néologismes aux formes à rebours et l'herméneutique en lexicographie* 121).

Puis vient Alain Finkielkraut avec son petit dictionnaire illustré (*Petit dictionnaire illustré*). Sous la forme d'un petit recueil de néologismes et de mots télescopiques (mots-valises), nous sommes en présence d'un nouveau dictionnaire et d'un nouveau genre. Autour des définitions hilarantes, farfelues et pourtant d'une logique sans faille, Finkielkraut joue avec les mots et nous fait partager son goût pour le mot à rebours, pour le mot de l'humour et de l'imagination à l'extrémité. Ce sont justement ces mots, ces créations néologiques qui constituent l'objet d'analyse que nous allons dévoiler plus loin.

Le terme le plus connu et le plus répandu qui désigne un amalgame lexical fantaisiste du type *nostalgerie*, n.f. *adette*, n.f. (de fa(cture)+dét(aillée)) – langage journalistique; *glocal*, e, adj. (de glo(bal)+(lo)cal, souvent francisé en GlobalLocal), c'est le mot-valise, qui date depuis le début du XX^e siècle. Puis vient une dizaine de termes et de pseudo-termes comme *mot-centaure*, *mot-gigogne*, *mot-tiroir*, amalgames lexicaux. Ces unités n'ont paradoxalement pas beaucoup bénéficié du regard des linguistes. Plutôt les termes *télescopie*, *télescopage*, contamination lexicale sont devenus plus chers et plus employés. Nous devons signaler que l'intérêt à l'égard de ce phénomène lexical le dernier temps s'accroît. La collecte de données s'en trouve encore entravée bien que l'utilisation d'outils informatiques confère plus de facilité dans cette tâche. Le mot-valise mérite pourtant que l'on s'y intéresse, peut-être justement parce qu'il relève de l'extra-grammatical, de l'extra-composition, de l'extra-définition lexicographique et surtout de l'extra-contextualité. Marc Bonhomme considère que le mot-valise «constitue un procédé lexical singulier qui joue sur la plasticité du langage pour en renégocier les frontières. Cette renégociation porte d'abord sur la matérialité des lexèmes, mais elle ne trouve ses motivations profondes qu'au niveau sémantico-référentiel» (*Mot-valise et remodelage des frontières lexicales*). Il en résulte que pour traduire ce type de structures, il faudra construire l'équivalent au même niveau, mais en respectant les «règles du jeu» dans la langue cible, surtout que l'usage poétique du langage n'est pas une déviation de l'usage «normal» de la langue, mais la situation est exactement inverse (Coseriu, *Lingvistica textului. O introducere în hermeneutica sensului* 161). En effet,

cette matrice de création lexicale à rebours est particulièrement productive. Peut-on y admettre une influence de l'américain où cette formation est très productive et en vogue, nous ne le savons pas encore.

De nouvelles réalités apportent toujours de nouveaux mots, qui ne sont pas toujours facilement acceptés.

Afropéen, ne, adj. et n. Il s'agit d'une personne d'origine africaine qui est née et a grandi en Europe. Ce mot est issu d'une analogie avec le mot Afro-Américain, popularisé dans les sixties, qui désignait les Américains descendant généralement des anciens esclaves noirs, dont la figure emblématique fut sans aucun doute Angela Davis. L'emploi du mot qui se confirme en 2012-2013 (*Le Figaro*, *op. cit.* 23-24).

Aboyager v. – mot-valise: de ab(oyer) et (v)oyager – se plaindre du climat ou de la cuisine) à peine a-t-on quitté le sol natal.

Agendarme n. m. – mot-valise: de agen(da) et (gen)darme – carnet-gifleur où l'on fixe les choses à faire et devoirs à domicile et qui donne une claqué, chaque fois qu'on n'est pas en règle. Dans les lycées pilotes, les *agendarmes* remplacent désormais les traditionnels cahiers de textes. Dans les lycées moldaves, le rôle d'*agendarme* appartient à «l'agenda de l'élève» (pop.zilnic; russe: dnevnik).

Autobiographe n. m. – mot-valise: de autobio(graphie) et grave, auteur qui emploie, pour écrire sa biographie, un ton grave, digne et solennel;

Autoraoût n. m. – mot-valise: de auto(route) et route – coutume française qui consiste à passer en famille, en voiture, et sur une route sans croisement, le mois le plus chaud de l'année;

Banallégresse n. f. – mot-valise: de banal, banal(ité) et allégresse – il s'agit d'un plaisir intense qu'on tire parfois d'une aventure très ordinaire;

Bidingue n. et adj. – mot-valise: de bourreau et (biro)cratie – espèce de violence exercée avec un maximum d'efficacité et un minimum de sadisme;

Cafardeux n. m. – mot-valise: de cafard et deux: couple qui s'ennuie;

Cafartrois n. m. les mêmes, un an plus tard, avec un bébé;

Caveauburaire n. m. – mot-valise: de caveau et (voca)bulaire: dictionnaire, source, lexicographie des mots hors usage.

Un cas à part de néologie, en diachronie, est celui où l'on se demande si des mots comme *avale-dru* n. m., *caquetoy* n. m., *dédormir* v., *alouvi*, ie adj. sont français. Puis viennent des expressions comme *Mettre les écureuils à pied*, *Être un médecin d'eau douce* qui posent des problèmes de l'actualisation, de la création, de la norme, etc.

À notre avis, il s'agit d'un français d'hier, que l'on a oublié peu à peu, car comme toute langue vivante, le français «perd» et «gagne» des mots, des expressions, des proverbes au fil du temps. Alors nous avons des mots oubliés et des expressions oubliées «récemment», ré-employés, ré-actualisés, ré- modernisés.

Avale-dru n. m. – il s'agit d'un «terme populaire qui se dit d'un homme qui mange vite, dans la bouche de qui un morceau n'attend pas l'autre» (Dictionnaire de Trévoux). À ne pas confondre avec un *avale tout-cru* qui porte le signe familier et se dit d'un homme qui est arrogant, avide, présomptueux.

Dédormir v. – chauffer. «Ne se dit que de l'eau qui est trop froide, qu'on approche du feu pour lui ôter sa crudité, ou fondre sa glace» (Furetière).

Alouvi, ie adj. – «Qui a une grande faim, telle que celle d'un loup, qui est difficile à rassasier» (Furetière).

Actuellement pour désigner «une grande faim», on emploie: *une faim canine, une faim de loup, une faim vorace, avoir une de ces faims, avoir l'estomac dans les talons* et pop. *claquer du bec, avoir la dent, la crever, la sauter*.

Mettre les écureuils à pied – dans le sens de «couper les arbres» (Littré).

Être un médecin d'eau douce – «Il s'agit d'un malhabile médecin qui n'a pour remède que de l'eau douce» (Furetière).

On trouve l'expression *une bibliothèque renversée* dans le *Dictionnaire universel de la langue française*, XIV^e édition, 1857, p. 34: «Homme d'une érudition confuse qui mêle tous ses souvenirs, toutes ses idées» avec des variantes iron. et fam.: *être une bibliothèque bleue, un recueil de contes populaires*.

Compter (il compte) les clous d'une porte – «pour dire: il s'ennuie d'attendre à une porte, et il a le loisir d'en compter les clous».

C'est une expression qu'on entend et on rencontre rarement, car l'usage actuel nous encourage à d'autres formules comme *attendre longtemps, perdre son temps à attendre*; fam. *poireauter* ou *poiroter*; se *morfondre*. Dans le fond phraséologique, nous n'avons trouvé que *attendre le boiteux, attendre sous l'orme*, ayant des significations proches à l'expression *supra*.

Les néologismes créés à but stylistique ou tout simplement les créations individuelles sont enregistrées presque toujours:

– des mots impossibles à prononcer du premier coup. Il faut parfois se donner de la peine à les prononcer ou à les écrire correctement d'un

coup: *Vodkamarade* n.m., *sentimentir* (probablement de la même famille que *sentimenteur*);

– des mots «menteurs»: *emperlificoter* (P. Guth, 21); *embaraglouillé* (A. Gide, apud Rheims, 1969, 27);

– des mots «mal mariés»: *emporchézé* (A. Artaud, 210); *bricabracomanipulation*; *Kantgourou* (philosophe australien, professant la doctrine de l'idéalisme transcendantal);

– des variations «malicieuses» de la langue actuelle: *enfançonne* (H. de Montherlant); *eurêkater*; *vœucser* et *voekser* (R. Queneau, 155);

– des mots tout «naturels», loin de la bizarrerie linguistique: *dormasser* (de dormir sur le modèle de *rêvasser* (J.-K. Huysmans));

– des mots «surprenants» par leur homophonie qui exigent de la réflexion: *s'engrandeuiller* (J. Laforgue); *copurchic*; *épanouissement* (L.-F. Céline, apud Rheims, 1969, 223) très proche d'après la forme de *puissantissime* qui est un superlatif de *puissant*.

L'emploi du suffixe *-issime* d'origine italienne est nettement burlesque ou ironique depuis la fin du XVI^e siècle. Ici apparaît un autre néologisme sous une autre forme comme *crédissimo* n. m., *crédissime* (L.-F. Céline). Crédo reçoit l'expansion intensive et désigne un crédo fervent, une enthousiaste profession de foi (Rheims, 1969, 156).

Les néologismes stylistiques constituent un groupe à part dans la gamme de la néologie. On ne pourrait jamais admettre la formule «des néologismes stylistiques haut de gamme»: c'est-à-dire les plus chers. Ils sont tous chers pour les auteurs qui viennent de les créer. Ils ont plusieurs buts et plusieurs fonctions, mais l'une reste indispensable, celle d'émouvoir uniquement par l'image. Une valeur émotive, affective ou expressive y est toujours présente. Ces néologismes ont toujours un contexte spécifique et un caractère tout différent de celui nominatif. On ne pose presque jamais le problème comment ce néologisme stylistique entrera-t-il dans un dictionnaire. À cette question, bien des gens répondront: C'est l'Académie qui va décider !

La traduction de l'image poétique (d'un néologisme stylistique, d'un mot-valise, une *philosophicaillerie* d'Ionesco), cela veut dire avant tout qu'on se rend compte du prestige extraordinaire dont jouit l'image chez la plupart des écrivains qui explique en partie la place privilégiée qui lui est réservée dans la recherche stylistique.

Nous soutenons entièrement l'hypothèse avancée encore par Paul Miclău, Professeur à l'Université de Bucarest qu'une traduction authentique restitue la structure profonde du texte original, qu'il transforme mécaniquement en

structure superficielle dans la langue cible, alors il risque de réaliser une traduction... superficielle (*La traduction de l'image poétique* 69).

Traduire *cygnon n. m.* (Remy de Gourmont, apud Rheims, 1969, 162), le diminutif de *cygne* par de simples structures comme *lebăda-pui*, *lebădă mică* et même *lebăduță*, c'est détruire tout simplement l'image de l'auteur qui voit dans cet oiseau le modèle idéal offert par la nature pour les constructions des vaisseaux maritimes.

Dans l'histoire de la traductologie, on connaît des cas quand on abandonne l'original (partiellement) et l'on crée une nouvelle œuvre (un sonnet, un sizain, etc.). C'est le «cas» de Tudor Arghezi (1880-1967). Ce grand poète roumain ne traduit pas à proprement parler, mais il nous offre des poèmes nouveaux, comme dans la transposition du poème *La Muse malade* de Charles Baudelaire. Mais Arghezi va élaborer un recueil rappelant même par son titre *Les Fleurs du mal – Flori de Mușegai* («*Fleurs de moisi*») qui introduit, en plus, l'atmosphère écœurante des argotisans. Mais les pareils cas, dans la traduction poétique, sont assez rares.

Pour les noms composés, le problème de la traduction n'est pas trop complexe, surtout quand il s'agit des néologismes de langue *homme-robot n. m.*, *cadeau gigogne n. m.*, *homme-orchestre*, etc.: om (persoană) – robot; cadou-munte; omul-orchestra.

Mais quand le traducteur est face à face avec les mots composés – les néologismes de la parole -, il se fait de problèmes: *torrentument n. m.* (René Ghil). Comme *montuement n. m.* est forgé à partir de *montueux*, *torrentument* est formé à partir de *torrentueux* et désigne un mouvement comparable à celui de l'eau d'un torrent. Traduction possible: *torentapăraie* ou *tintinement n. m.* (Francis Poictevin, 42) – un néologisme d'auteur pour désigner un tintement affaibli. Dérivé de l'onomatopée *tintin*, il désigne le bruit de verres qui s'entrechoquent, ou peut être dérivé du lat. *tintinnare*, tinter, faire un son clair, cristallin ou encore de *tintinnus* -clochette (Rheims, 1969, 540). Traduction possible: Țocăitul (paharelor de cristal).

D'après les observations que nous avons faites, les mots composés-néologismes de langue sont beaucoup moins ambigus que le sont les termes simples dans leur fonctionnement polysémantique dans le langage général.

Conclusion

Les néologismes de la parole n'ont pas de correspondance terme à terme. Ils ne peuvent pas l'avoir à cause de leur spécificité, de leur caractère

individuel. Alors apparaît le point sur lequel nous voudrions conclure, c'est le problème de la mise en correspondance avec les équivalents dans une autre langue (dans notre cas en roumain).

La correspondance entre le français et le roumain s'établit sans trop de problèmes, mais on en rencontre quand même.

Les néologismes de la parole forment toujours un fait du style de l'écrivain. Soumettre à l'analyse, c'est toujours, d'une manière ou d'une autre, s'engager dans le tout de ce style, c'est accepter d'examiner non seulement la lexicologie du fait, mais il faut l'analyser dans l'ensemble de l'œuvre. Cette observation implique une définition totalisante du style individuel.

Nous sommes à l'attente de l'apparition de l'ouvrage de François Guérand ayant un titre incitant: *Le dictionnaire, miroir du monde, mémoire des hommes, l'épreuve de l'école*, préfacé par Alain Rey et Jean Pruvost, édition Honoré Champion. Ce serait une étude totalement inédite pour ceux qui se passionnent pour l'histoire de la langue, pour la synchronie et la diachronie dans le plan lexicographique. Peut-être que nous y trouverons des réponses aux micro-problèmes liés à la nature du mot à rebours.

À la fin de cet article, nous voulons attirer l'attention du lecteur au fait que l'image poétique – néologisme d'auteur – pose au traducteur des choix d'une stratégie, notamment «un mode d'action d'une pensée pour réaliser un projet. Le projet, faire la traduction comme une poétique (Meschonnic, *op. cit.* 11). Aujourd'hui la plupart des traducteurs s'imaginent au minimum conserver une équivalence lexicographique, une correspondance sémantique avec le mot/le texte étranger fondé sur les définitions du dictionnaire. Dans le cas des néologismes à rebours (*vodkamarade, voutoyer, vulnérable, voeufs*), le traducteur est obligé avant tout de dé-contextualiser, puis ré-contextualiser, dans la mesure où le traduire, c'est le réécrire en des termes intelligibles et intéressants pour le lecteur-récepteur. Le traducteur est souvent obligé de le remplacer dans des structures langagières différentes, de chercher des valeurs culturelles et linguistiques différentes, briser des traditions littéraires différentes. Traduit, un texte belles-lettres étranger ne fait que perdre sur le plan formel et sémantique; mais il arrive souvent qu'il gagne aussi: les formes linguistiques et les valeurs culturelles constitutives du texte sont remplacées par des effets textuels nouveaux qui vont au-delà de la simple équivalence lexicographique et ne fonctionnent que dans la langue et la culture de traduction.

Bibliographie

- Barthes, Roland, *Le degré zéro de l'écriture – suivi de Nouveaux essais critiques*, Paris, Éditions du Seuil, 1972.
- Baudelaire, Charles, *Journaux intimes*, http://classes.bnf.fr/essentiels/grand/ess_3009.htm, (consulté le 10 février 2023).
- Bonhome, Marc, «Remodelage des frontières lexicales», in *Cahiers de praxématique* 53, 2009, <http://journals.openedition.org/praxématique/1091>, (consulté le 10 février 2023).
- Boyer, Régis, «Mots et jeux de mots: Chez Prévert, Queneau, Boris Vian, Ionesco», in *Studia Neophilologica*, Uppsala, 1968, p. 317-358.
- Brandy, Daniel, *Métamorphoses: À chaque mot son histoire*, Pocket Book – 11 Avril 2008, <https://www.amazon.co.uk/Metamorphoses-Daniel-Brandy/dp/2757801007>, (consulté le 10 août 2021)
- Chifflet, Jean-Loup, *Les Mots qui me font rire et autres cocasseries de la langue française*, Paris, Collection Points, n° 1676, 2018.
- Chosson, Martine, *Parlez-vous la langue de bois? Petit fruité de manipulation à l'usage des innocents*, Paris, Collection Points, n° 1753, 2007.
- Coseriu, Eugeniu, *Lingvistica textului. O introducere în hermeneutica sensului*. Editura Universităţii "A. I. Cuza", Iaşi, 2013.
- Coşeriu, Eugeniu, *Omul și limbajul său*, Editura Universităţii "A. I. Cuza", Iaşi, 2009.
- Dictionnaire universel de la langue française*, XIV^e édition, 1857.
- Dictionnaire universel français et latin, vulgairement appelé Dictionnaire de Trévoux*. <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k509819.image>, (consulté le 10 août 2021).
- Le Figaro, Numéro spécial, Hors-série. *Langue Française: les 100 mots de l'année*, édition 2012, Paris, Garnier, 2012.
- Finkielkraut, Alain, *Petit dictionnaire illustré: Les mots qui manquent au dico*, Paris, Seuil, 2006.
- Gagnière, Claude, *1000 mots d'esprit*, Paris, Collection Points, n°1869, 2008.
- Furetière, Antoine, *Dictionnaire universel contenant généralement tous les mots français, tant vieux que modernes, et les termes de toutes les sciences et des arts*, 1690, <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k50614b.image>, (consulté le 10 août 2021).
- Gide, André, *Les Caves du Vatican*, Paris, Seghers, 1954.
- Guiraud, Pierre, «Typologie des jeux de mots», in *Le français dans le monde*, Paris, Hachette/Larousse, 1980, n° 151, p. 36-41.
- Guth, Paul. *Jeanne la mince et l'amour*, Paris, Flammarion, 1962.
- King, Gilbert, "The Man Who Busted the 'Banksters'", in *History for Smithsonian.com* <https://www.smithsonianmag.com/history/the-man-who-busted-the-banksters-932416/>, (consulté le 10 août 2021).
- Manoli, Ion, «Les néologismes aux formes à rebours et l'herméneutique en lexicographie», in *La Francopolyphonie*, 10/2015, vol. 2, p. 118-126.

- Meschonnic, Henri, *Poétique du traduire*, Editions Verdier, 1999.
- Miclău, Paul, «La traduction de l'image poétique», in *Le Français dans le monde*, Numéro spécial, Paris, août-septembre, 1987, p. 68-71.
- Proust, Marcel, «À propos du 'style' de Flaubert», in *Contre Sainte-Beuve, suivi de Pastiches et Mélanges*, Paris, Gallimard/Pléiade [1920] 1971.
- Poictevin, Francis, *Paysages*, Paris, Ademerre, 1892.
- Pruvost, Jean et Sablayrolles, Jean-François, *Les néologismes*, Paris, P.U.F., 2012.
- Rey, Alain, *À mots découverts: Chroniques au fil de l'actualité*, n° 1804, Paris, Collection Points, 2007.
- Rheims, Maurice, *Dictionnaire des mots sauvages (écrivains des XIXe et XXe siècles)*, Paris, Larousse, 1969.
- Rheims, Maurice, *Les mots sauvages. Dictionnaire des mots inconnus des dictionnaires*. Larousse, 1989.
- Rheims, Maurice, *Abracadabrantique ! Dictionnaire des mots inventés par les écrivains des XIXe et XXe siècles*, Paris, Larousse, 2004.
- Ullman, Stephen, «L'image littéraire: Quelques questions de méthode», in *Langue et littérature*, Université de Liège, 1961, fas. 161, p. 41-60.

Angela GRĂDINARU
Maître de conférences
Université d'État de Moldova
Chişinău, République de Moldova

Techniques de médiation linguistique et culturelle dans la version française de l'œuvre *Salutări lui Troţki* de Dumitru Crudu

Résumé: Les difficultés de traduire des textes littéraires sont déterminées à la fois par l'intraduisibilité linguistique (différences entre la langue source et la langue cible) et l'intraduisibilité culturelle (différences entre la culture source et la culture cible). Des exemples d'intraduisibilité linguistique seraient les expressions idiomatiques, les jeux de mots, les allusions intertextuelles, les mots du registre familier, les russismes, des formules d'adresse. Les éléments d'intraduisibilité culturelle sont les toponymes, les anthroponymes, les noms de mœurs et coutumes, les noms de plats nationaux, les réalités.

L'article se focalise sur l'étude des difficultés et stratégies de traduction du roumain en français de l'œuvre *Salutări lui Troţki* de Dumitru Crudu. La tendance de la République de Moldova de promouvoir la culture nationale, implique aussi la promotion de la littérature nationale et des écrivains qui en font partie. Le renommé de Dumitru Crudu sur l'arène internationale prouve la demande actuelle d'analyser la manière dont ses œuvres ont été traduites et de déterminer la pertinence des traductions réalisées. Cette étude met en lumière la créativité de l'auteur et du traducteur lors du choix des équivalents. La majorité des problèmes auxquels un traducteur peut être confronté trouvent également leur origine dans des connotations socioculturelles. La traduction est un processus de communication interculturelle, un médiateur entre deux cultures qui transmet une bonne partie de la culture de l'Autre. Ce constat

nous amène à repenser le rôle des éléments socioculturels dans la traduction de l'œuvre *Salutări lui Troțki* de Dumitru Crudu. Selon Eugen Coșeriu, la traduction est un processus plus complexe qu'un simple transfert linguistique entre deux langues, à travers la traduction, nous essayons d'exprimer le même contenu textuel dans différentes langues. Traduire, c'est créer pour les lecteurs un «équivalent» de l'œuvre originale, c'est-à-dire une œuvre déformant le moins possible le contenu de la version originale. Le traducteur doit être capable de maintenir un équilibre entre le texte source et le texte cible, permettant d'interpréter correctement le message.

Mots-clés: adaptation, culturème, équivalence, difficulté de traduction, nouvelle, texte source, texte cible, traduction littéraire, techniques de traduction

Abstract: Difficulties in translating literary texts are determined by both linguistic untranslatability (differences between the source and target languages) and cultural untranslatability (differences between the source and target cultures). Examples of linguistic untranslatability would be idioms, puns, intertextual allusions, colloquial words, Russianisms, salutations. The elements of cultural untranslatability are toponyms, anthroponyms, names of habits and customs, names of national dishes, realia. The article focuses on the study of the difficulties and strategies of translation from Romanian into French of the work *Greetings from Trotsky* by Dumitru Crudu. The tendency of the Republic of Moldova to promote national culture also implies the promotion of national literature and the writers who are part of it. Dumitru Crudu's fame in the international arena proves the current demand to analyse the way his works have been translated and to determine their relevance. This study highlights the creativity of both the author and the translator when choosing equivalents. Most of the problems a translator may face are also rooted in socio-cultural connotations. Translation is a process of intercultural communication, a mediator between two cultures that transmits a great deal of the culture of the Other. This observation leads us to rethink the role of socio-cultural elements in the translation of Dumitru Crudu's *Greetings from Trotsky*. According to Eugen Coseriu, translation is a complex process rather than a simple linguistic transfer between two languages. Through translation we try to express the same textual

content in different languages. Translating means creating for the readers an “equivalent” of the original work, i.e., a work distorting the content of the original version as little as possible. The translator must be able to maintain a balance between the source text and the target text, allowing the message to be interpreted correctly.

Keywords: adaptation, culture-bound term, equivalence, translation difficulty, short story, source text, target text, literary translation, translation techniques

Introduction

La présente étude s’inscrit dans les recherches sur les transferts intersémiotiques et le transport des sens, les techniques de médiation linguistique et culturelle dans la traduction en français du recueil de récits *Salutări lui Troțki (Moi, j’ai tué Hitler)* de Dumitru Crudu. Ces transferts révèlent les liens qui existent entre la langue et la société, la culture. Considérant l’œuvre littéraire comme une production culturelle et tirant les conséquences de cette nature dans l’acte même de la lecture, le texte littéraire se métamorphose en un lieu où se côtoient langue(s) et culture(s). Il est à souligner que le texte littéraire constitue le milieu où se déploie l’interculturalité par excellence. L’œuvre littéraire peut donc constituer une voie d’accès aux différents codes sociaux et à des visions du monde, parce qu’elle renferme souvent une représentation du monde, des valeurs partagées par deux cultures. D’après Abdelouahab Fatah: «La littérature joue le rôle de passeur d’une culture à une autre à la condition expresse qu’on maintienne une distance respectueuse à la fois vis-à-vis de la culture de l’émetteur (celle qui l’a vue naître) et de la culture du récepteur (celle qu’assure la survie de l’œuvre)» (*Textes littéraires et interculturalité en classe de FLE: enjeux et approches didactiques* 197). Le contenu d’un texte littéraire nous permet de traiter des questions de société et d’entrer en contact avec l’Autre. Le texte littéraire est le médiateur dans la rencontre et la (re)découverte de l’Autre. La notion «littéraire» implique bien plus de signification que tout autre texte. Car dans ce type de texte, les mots et les images sont inséparables. En effet, dans le texte littéraire, les mots quittent leur sens dénotatif, pour se revêtir d’images qui relèvent d’une manière implicite du contexte culturel, des allusions, des appréciations positives ou négatives de l’auteur. Bref, les mots prennent vie, le texte est vivant, expressif, riche en tournures lexicales, grâce aux figures de style et d’autres procédés littéraires.

La littérature est un des moyens principaux qui assure la communication entre les cultures. Cependant, assurer cette communication à travers les traductions n'est pas une tâche facile. Le processus de traduction implique beaucoup de difficultés, ainsi que des compromis auxquels le traducteur doit recourir. La traduction littéraire, selon Umberto Eco, est sous le signe de la négociation et du compromis et tout texte littéraire traduit se caractérise à la fois par des gains et des pertes.

La traduction littéraire

La traduction littéraire traite des problèmes qui dépassent largement les problèmes théoriques de la traduction. Le mot traduire provient du latin «*traducere*» qui signifie «faire passer». Explicitement, traduire signifie faire passer un texte d'une langue dans une autre. La question que nous nous sommes posée dans cet article est de voir comment faire passer un message en étant sûr que les traces culturelles et le style de l'auteur seront gardés dans le texte cible. Traduire une œuvre n'est pas du papier calque, elle nécessite des retouches, des transformations et des reformulations. Il ne peut donc pas s'agir d'une reproduction exacte du texte original, il n'est donc pas faux de considérer le traducteur du texte comme un co-auteur, car il participe activement à la création d'une œuvre.

Du point de vu de la traduction littéraire, le texte représente le point de départ d'un long processus de lecture et relecture, de production d'un nouvel écrit (Brăescu, *La practico-théorie de traduction chez Irina Mavrodin* 20-33). Ce nouvel écrit représente un texte équivalent au premier qui pendant le processus de traduction a subi une série de transformations aux différents niveaux en fonction de son but, théorie appelé «skopos» par Katharina Reiss (*La critique des traductions, ses possibilités et ses limites* 33). La position du traducteur et les stratégies choisies par rapport au récit à traduire sont strictement liées à son but. Le traducteur décide de la stratégie de traduction qu'il suivra et choisit les techniques de traduction qu'il utilisera. Anca Brăescu soutient que le caractère expressif du texte littéraire permet de réunir plusieurs types textuels et d'intégrer plusieurs thématiques, ce qui ajoute différents éléments esthétiques, figures de styles, marques culturelles qui contribuent à son expressivité (*Op. cit.* 34).

En partant de la théorie du discours de Mikhaïl Bakhtine, historien et théoricien de la littérature, Kris Peeters prétend que la traduction littéraire est un processus de création dialogique qui est incorporé dans le texte traduit

(*Traduction, retraduction et dialogisme* 645). Il soutient que, dans le contexte cible, le texte traduit est un original qui incorpore l'information du locuteur source. Dans ce cas, nous pouvons dire que lors de la traduction des textes littéraires, il est impossible de parler d'un simple transfert linguistique, car l'acte de traduire est fortement lié à l'acte de création. Cette activité d'analyse a été centrée sur l'identification des mots-réalités des récits et du choix fait par le traducteur pour transmettre leur information socioculturelle dans la langue d'arrivée (le français). L'acte de traduction littéraire est différent des autres types de traductions, car le principe essentiel de cette traduction est la prédominance de la fonction communicative poétique. Le traducteur ne rend pas au lecteur que des informations, mais il s'agit, de même, des fonctions esthétiques qui auront un impact sur le lecteur.

Il y a deux orientations dans les études sur la traduction littéraire: 1. La question de fidélité dans la traduction des textes littéraires qui signifie la prédominance de la perspective centrée sur l'original dans l'analyse comparée et 2. La question de liberté qui met en évidence les possibilités d'acceptation et de réception de la traduction dans la culture d'arrivée et de transmission des idées dans la langue et la culture d'arrivée. La traduction littéraire devrait être perçue non pas uniquement en tant que produit de la langue et de la culture d'arrivée, mais elle devrait être analysée en liaison avec l'original et son fonctionnement dans la culture de départ, cela étant une des particularités de la traduction littéraire. De plus, il faut que la traduction littéraire se concentre sur les normes esthétiques et la poétique de l'original, l'original et son rapport à l'époque, sa réception esthétique et poétique du genre dans la langue et la culture de la traduction. On considère que la traduction idéale est celle qui, tout en maintenant la fidélité au sens, transmet aussi à la langue d'arrivée les valeurs artistiques de l'original.

Ainsi le traducteur d'un texte littéraire doit transmettre la totalité de l'œuvre originale dans la perspective esthétique et culturelle propre à son époque. Le but du traducteur est de reconstruire la perspective esthétique et culturelle de l'original mais aussi de son époque – il doit déchiffrer les liens qui se cachent dans le texte d'arrivée et qui renvoient à d'autres œuvres et tendances dans la littérature et la culture et puis il doit les transmettre dans la littérature et la culture d'arrivée. Le traducteur doit donc détecter le(s) sens dans l'original, compléter les sens à la base du savoir sur le monde que possède le récepteur, découvrir-interpréter les sens cachés. Les significations possibles du texte littéraire propres à ses différentes couches ainsi qu'au contexte qui se trouve en dehors du texte devraient être précisés

avant le processus de traduction. Le traducteur devrait donc préciser le(s) sens au cours de l'analyse thématique et formelle du texte. En plus, il est obligé d'étudier des liens éventuels de l'œuvre avec le contexte, la situation, l'époque. Les transferts intersémiotiques et le transfert des sens font appel au savoir-faire du traducteur ainsi qu'à ses connaissances linguistiques et extralinguistiques. De plus, on fait recours à son goût esthétique, à sa créativité et culture. Umberto Eco affirme que la traduction est une stratégie qui vise à produire dans une langue différente le même effet que le texte source (*Dire presque la même chose* 343). Il faut offrir au lecteur une opportunité identique à celle du lecteur de l'œuvre original.

Traduire, c'est avant tout être à la disposition des futurs lecteurs, produire l'équivalent d'un texte original, c'est-à-dire un texte qui fournit, comme l'écrit Claude Tatillon, «avec le plus petit écart possible, toutes les informations du texte original» (*Traduire, pour une pédagogie de la traduction* 150).

Le but pour lequel une traduction est faite est le besoin de communiquer un message d'une sphère culturelle qui utilise un certain code (une certaine langue) à une autre sphère culturelle qui utilise un autre code. Le traducteur doit trouver des équivalences fonctionnelles qui préservent la valeur communicative du texte, parfois même au détriment de la traduction sémantique. Le traducteur essaie de dire la même chose avec des systèmes de signes différents et doit toujours garder à l'esprit le problème du signifié. Roman Jakobson a démontré qu'interpréter un élément sémiotique signifie le traduire à travers un autre élément (cité dans Umberto Eco, *op. cit.* 270). Un certain système sémiotique peut dire plus ou moins qu'un autre système sémiotique, donc on ne peut pas dire que deux systèmes sémiotiques expriment les mêmes choses. Dans ce contexte, nous déclarons qu'il peut y avoir des pertes absolues. Ce sont les cas intraduisibles, et si de tels cas se produisent, le traducteur recourt aux notes de bas de page ou il peut omettre le lexème intraduisible. Dans la catégorie de ces cas intraduisibles se trouvent les jeux de mots, les blagues, certaines expressions culturelles.

Les caractéristiques de l'œuvre *Salutări lui Troțki* de Dumitru Crudu comme genre littéraire

Dumitru Crudu est un écrivain, poète, dramaturge et journaliste originaire de la République de Moldavie. Il a fait ses études en philologie à Chișinău, Tbilissi, Brasov et il a fait un master à Sibiu. Il a été journaliste

à *Monitorul* de Brasov, ensuite à *Bună ziua*, Brasov, il a travaillé à Radio Free Europe, à Radio Moldova, à la Bibliothèque Alba Iulia, au Collège de Tourisme et Vinification de Stauceni, une banlieue de Chişinău, il a été le rédacteur en chef du magazine *Timpul*, le coordinateur de l'atelier de poésie *Vlad Ionita*, il a été membre du comité de rédaction du magazine web *Tiuk*, et, pendant tout ce temps, lorsqu'il changeait de métier, il y avait une seule chose qu'il ne quittait jamais – écrire. Le fait d'écrire l'aidait à ne pas perdre son optimisme et sa confiance en soi, à dépasser tout problème, n'importe quel souci. Il fait ses débuts en 1994 avec le volume de poésie *Falsul Dimitrie*. Il a continué à publier des poèmes, les plus récents étant *La revedere, tată* (2015) et *Strigătele de sub apa* (2015). Parmi ses livres figurent les romans *Măcel în Georgia* (2008), *Oameni din Chişinău* (2011), *Un American la Chişinău* (2013). Le roman *Un Américain à Chişinău* a remporté le prix de la prose de la Filiale Chişinău de l'Union des écrivains de la Roumanie en 2013. Il a écrit plus de vingt pièces de théâtre, d'après lesquelles plus de trente spectacles et films ont été tournés en République de Moldavie, Roumanie, Italie, Allemagne, Haïti, Cameroun, Suède, France, Bulgarie. Il est membre de l'Union des écrivains et de l'Union théâtrale de la République de Moldavie.

Beaucoup de ses poèmes, pièces de théâtre et nouvelles ont été traduits en tchèque, allemand, russe, italien, français, anglais, catalan, suédois, néerlandais et ont paru dans des anthologies et des magazines. Il a remporté de nombreux prix pour ses livres et pour des spectacles mis en scène d'après ses pièces, tant en Roumanie qu'en République de Moldavie.

L'œuvre *Salutări lui Trofki* de Dumitru Crudu est un recueil de récits. L'œuvre source est composée de 45 récits tandis que la version française contient 46 récits. Ça s'explique par le fait que pendant qu'on trouvait un éditeur, l'écrivain a reçu beaucoup de réponses négatives. C'est alors que Dumitru Crudu a eu l'idée fantastique d'ajouter un récit à l'édition roumaine, un récit qui s'intitule «*Moi, j'ai tué Hitler*» et qui donnera le titre à l'édition française. C'est certainement ce qui a déterminé l'Harmattan à publier le recueil. Chaque récit a son histoire à part et à première vue, il n'y a aucune liaison entre eux, mais si on arrive à l'essentiel, on peut déduire qu'il y a des noms des personnages qui se répètent et donc, il y a une liaison entre quelques récits et leur contenu. Dans l'œuvre *Salutări lui Trofki*, l'accent se met sur le personnage et non pas sur l'action. En même temps, on a une liaison puissante avec la réalité et les personnages qui sont caractérisés en fonction de leur rôle dans l'œuvre et qui sont décrits par l'observation et

par l'analyse. L'intention primordiale de l'auteur est d'aider ses personnages à récupérer, à retrouver, à regagner la dignité dont ils ont été dépossédés par le milieu où ils vivent et/ou travaillent, une dignité qui a été écrasée. Tous ses personnages sont des gens modestes, des ratés, des marginaux, des ivrognes, des agresseurs, des détenus, des solitaires, des isolés. En un mot: des gens sans dignité, des gens humiliés, humiliés par la société, par une société cruelle et injuste. L'auteur essaie de les aider à trouver de nouvelles manières pour continuer à vivre, pour recommencer à zéro. Dans ce recueil de prose courte, on peut être profondément ému par l'impression de vérité qui émane de ces récits. Tout semble vraiment réel. Les récits de Dumitru Crudu s'inscrivent dans sa ligne de vie, au plus près de la réalité – sa réalité vécue. L'étrangeté de l'existence et de la réalité postsoviétiques est un point de départ de ces histoires. Un autre point de départ est la souffrance de la propre existence de l'écrivain. Ce que Dumitru Crudu a compris en parlant du monde de l'Est de l'Europe, c'est que ce monde est hétéroclite. L'homme hétéroclite est représentatif pour ce monde. Non l'homme de droite ou de gauche, non le dissident ou le conformiste, non le révolté ou le courageux, mais l'homme hétéroclite. Un homme qui peut être en même temps conformiste et révolté, courageux et lâche, de droite et de gauche, bon et mauvais, canaille et innocent. Voir ce monde de l'Est en noir et blanc, c'est ne pas le comprendre. Dans les histoires de ce recueil, Dumitru Crudu a essayé de mettre en avant ce personnage – l'homme hétéroclite. Il a essayé de décrire ce monde hétéroclite où, par exemple, une retraitée peut voler dans un magasin et, en même temps, rester innocente et où les noms des dictateurs du XX^e siècle sont devenus maintenant les surnoms des chefs de la pègre de Chişinău. En effet, le titre complet de ce livre aurait dû être celui-ci: *Moi, j'ai tué Hitler, un caïd de Chişinău*. La deuxième partie du titre est toutefois omise, mais on la sous-entend. Ce livre parle d'un monde hétéroclite où la frontière entre le bien et le mal, le beau et le laid, l'ingénuité et le délit s'est complètement effacée. L'écrivain ne cherche pas à l'établir à nouveau, il constate simplement qu'il y a un monde hétéroclite.

Ces récits nous restituent tout le fourmillement de la vie d'aujourd'hui, dans un langage savoureux, avec une verve et un humour que l'on partage dans le sourire et l'émotion. Parmi les histoires, on peut rencontrer la grève de la faim, les trottoirs occupés par les manifestants, la mairie prise d'assaut. Mais aussi un étudiant qui séduit l'amante de son professeur. Des poings levés, des manifestations violentes, des accusations scandées par la foule contre le gouvernement. Puis une vieille se cachant pour retrouver son

amoureux, la noce chez les mafieux, un assassin sans scrupule, un médecin criminel, quelques poulets picorant des tomates.

Dans le même ordre d'idée, l'auteur s'adresse aux personnes qui veulent savoir et découvrir la richesse de la vie d'aujourd'hui et du passé des Moldaves, ses péripéties et ses modalités, trouver des solutions. Les événements qui ont servi comme source d'inspiration pour Dumitru Crudu sont la routine, les jours ordinaires du peuple moldave, sa façon d'être, le passé du pays qui était bouleversé par plusieurs événements.

Il a écrit cette œuvre pour démontrer qu'il n'est pas indifférent à tous les événements qui ont lieu dans la société. De plus, Dumitru Crudu a voulu nous faire comprendre que parmi toute la beauté et le charme de la Moldavie, on a toujours une autre réalité, dans laquelle prédominent la laideur, la violence, le mensonge. L'auteur met en évidence son point de vue à l'égard du destin de son pays en utilisant un vocabulaire spécifique.

Les caractéristiques lexicales de l'œuvre *Salutări lui Troțki*

Le vocabulaire utilisé par l'auteur dans ce recueil de prose courte concerne la façon de parler et de s'exprimer des Moldaves: des expressions inspirées du russe, des régionalismes, un vocabulaire propre au langage familier, au milieu interlope de Chișinău. L'auteur parle des faits plutôt tragiques d'une façon humoristique. Tous ces lexèmes ont rendu difficile la traduction. Parmi le lexique qui est influencé du russe on peut mettre en évidence les exemples suivants:

| Le texte source | Traduction en français |
|---|--|
| Mirarea mea însă n-a mai cunoscut margini când un tip m-a ajuns în stație, unde mă oprisem să aștept troleibuzul opt, cu geanta și cu șapca mea maronie în mână, pe care mi le-a înmânat la pachet cu scuzele de rigoare (61). | Mon étonnement fut à son comble lorsqu'un type m'a rattrapé à la station où j'attendais le trolley n° 8. Il avait à la main mon sac et ma chapka marron et il m'a remis le tout avec les excuses de rigueur (95). |
| De câte ori i-am zis să te uite și să te lase în pace, dar el o face pe niznaiul (100). | Combien de fois lui ai-je dit de regarder et de ne pas toucher, de te foutre la paix. Mais il fait celui qui ne comprend pas (148). |
| I-am examinat pașaportul privindu-l pe sub cozoroc , disprețuitor ca pe un nerod (153). | Elle examina le passeport, et regardant avec mépris de sous sa visière , comme s'il était stupide (219). |

C'est vrai qu'aujourd'hui le lexique du peuple moldave est encore influencé par la langue russe, car la plupart d'entre eux ont été russifiés au cours de l'histoire. Les mots qui proviennent du russe sont utilisés dans le lexique des Moldaves de manière involontaire. Pour certains, c'est normal et habituel, pour d'autres non. La deuxième catégorie des personnes considère que la langue roumaine doit être parlée correctement, en respectant certaines normes et en évitant les mots russes qui n'embellissent pas le vocabulaire, mais au contraire le dénaturent.

La richesse de la langue roumaine peut être découverte grâce aux *expressions phraséologiques* fréquemment utilisées dans l'œuvre *Salutări lui Troțki* de Dumitru Crudu. Les expressions phraséologiques matérialisées dans le texte source peuvent conditionner une difficulté à les transférer dans le texte cible. Dans de nombreux cas, nous avons affaire à des schémas logico-sémantiques similaires, identifiables dans les expressions phraséologiques des deux langues. Divers aspects sociaux et politiques, faits historiques, traditions, coutumes, valeurs culturelles imposent des domaines thématiques similaires dans les deux langues. Les expressions phraséologiques oscillent entre le spécifique et l'universel. Par conséquent, le traducteur trouve des équivalences pour substituer non pas des unités séparées, mais des messages entiers dans une langue. Une expression figée dans la langue source sera rendue par une autre dans la langue cible, qui, bien que structurellement et lexicalement différente, correspond à la même réalité. Pour argumenter ce point de vue, nous proposons pour l'analyse les expressions phraséologiques suivantes:

| Le texte source | Traduction en français |
|---|--|
| Tolișor încerca să dreagă busuiocul , luând-o în brațe (87). | Tolisor essaya de réparer les pots cassés et il la prit dans ses bras (133). |
| Chiar și dacă îmi scurmau șerpilii prin burtă , nu aveam de gând să mănânc niste cartofi murdari (66). | Même si j'avais maintenant mon estomac qui gargouillait , je n'avais aucune envie de manger ces patates terreuses (102). |
| Ploua cu găleata , și era două noaptea. Luminile unui oraș zvâcneau undeva la orizont, dar în jurul meu se întindea, de la stânga la dreapta mea, un câmp pustiu (73). | Il pleuvait à seaux , et il était deux heures du matin. Les lumières d'une ville clignotaient quelque part à l'horizon, mais autour de moi il n'y avait qu'un champ perdu dans l'obscurité (111). |

| | |
|---|--|
| Era îmbrăcat la patru ace și mergea tot timpul cu capul sus (115). | Tiré à quatre épingles , il marchait toujours la tête haute (169). |
| Nu mă prea speria asta, pentru că știam motivul, grămada de noști nedormite sau dormite pe apucate (121). | Je n'étais pas inquiet pour ça, parce que j'en connaissais la cause: toute une série de nuits sans dormir ou en dormant sur le pouce (177). |
| Cât ai clipi din gene , m-au împresurat într-un colț și au început să-mi toarne pumni în coaste, fără ca cei din jurul meu să poată vedea ce se întâmplă, pentru că mă acopereau cu piepturile lor masive (134). | En un tour de main , ils m'ont poussé dans un coin et ils ont commencé à me donner des coups de poing dans les côtes, sans que les autres voyageurs puissent les voir, parce qu'ils me couvraient de leur corps massif (192). |

Le traducteur recourt dans la plupart des cas à l'équivalence pragmatique, qui inclut l'effet communicatif que l'auteur du texte essaie de transmettre. Le traducteur est fidèle au message, mais intervient dans la structure de l'expression idiomatique de la langue française. Le traducteur a évalué la valence communicative de l'expression dans le message source et a décidé de remplacer l'expression par une expression équivalente dans la langue cible dans le processus de transfert. La traduction des expressions phraséologiques consiste non seulement à trouver des équivalences grammaticales et lexicales, mais aussi à identifier des correspondances stylistiques et fonctionnelles.

Une autre particularité concernant le lexique dans l'œuvre *Salutări lui Troțki* de Dumitru Crudu est le jeu de mots:

| Le texte source | Traduction en français |
|--|--|
| Târâș-grăpiș , cu chiu, cu vai, în sfârșit, am ajuns și noi în mijlocul prietenilor noștri... (11). | Cahin-caha , à grand-peine, finalement nous sommes arrivés nous aussi au milieu de nos amis... (26-27). |
| Vrând-nevrând am părăsit localul (35). | Bon gré mal gré , nous sommes partis (59). |
| Cum necum , dar erau șase bărbați zdraveni (43). | Qu'on le veuille ou non , ils étaient six hommes vigoureux (70). |

Ces jeux de mots suscitent un grand intérêt lorsqu'ils apparaissent dans des contextes marqués par l'expressivité, devenant une déviation de la norme afin d'obtenir un effet stylistique. Jouer avec les mots n'est pas

seulement un jeu, c'est aussi un art. Un jeu de mots précieux requiert du talent, des connaissances, des compétences et souvent de la patience et un travail acharné. Outre la motivation, ces jeux permettent d'entrer directement dans le maniement des régularités, la perception des spécificités inhérentes à la langue et du côté palpable des signes. Les jeux avec les mots déploient jusqu'aux confins de la langue la créativité qui est au cœur de l'activité linguistique avec toutes ses composantes phoniques, graphiques ou sémantiques. La solution choisie par le traducteur a été de garder le jeu de mots en français, de traduire un jeu de mots de la langue source par un autre jeu de mots dans la langue cible – les deux jeux de mots peuvent différer au niveau formel ou sémantique ou même par la façon dont ils sont introduits dans le contexte. Cela est dû à la compatibilité des ressources lexicales des langues française et roumaine.

Une autre catégorie de mots actualisés dans l'œuvre *Salutări lui Trofki* vise les mots qui appartiennent au registre familier. Ces mots ne sont pas utilisés seulement par les paysans, mais par tout le monde dans la vie de tous les jours, dans les conversations non formelles. Par exemple:

| Le texte source | Traduction en français |
|---|--|
| Fata l-o fi îmbrățișat recunoscătoare și totodată epuizată și i-a bolmojit în ureche:, Dragă, astăzi ai fost pur și simplu la înălțime.” (14). | La fille l'a embrassé, reconnaissante et complètement épuisée, et lui a susurré à l'oreille: «Chéri, aujourd'hui, tu as été purement et simplement fantastique.» (31). |
| Cu coada între picioare, tipul s-a cărat , dar uite că acum răzbunarea lui ne ajungea pe drum (19). | La queue entre les jambes, le type s' est barré , mais vois-tu: sa vengeance nous a poursuivis (37). |
| Revenind în cameră, am descoperit câteva perechi de ciorapi sub divan, înecate în colb (31). | Je suis retourné encore une fois dans la chambre et j'ai découvert sous le lit une paire de chaussettes très sales (55). |
| Acum singura problemă mai rămânea vesela murdară. Dar și paharele mânjite de vin . Hai măcar paharele să le spăl, că să evit catastrofa (32). | Maintenant le seul problème qui restait, c'était la vaisselle sale. Mais aussi les verres avec des fonds de vin . Ceux-là, il fallait au moins que je les lave pour éviter la catastrophe (56). |

Nous pouvons observer que dans plusieurs contextes, le traducteur Benoît Vitse ne garde pas le charme de ces mots, ne respecte pas dans la version française le registre familier en traduisant la plupart de ces mots par des mots qui appartiennent au registre courant, fait qui change parfois le sens du message. Aussi, on peut dire que Dumitru Crudu fait recours au registre familier, car ce langage a tendance à toucher davantage, choquer le lecteur. L'auteur utilise ce procédé littéraire pour rejeter toutes les formes d'idéalisation de la réalité et pour représenter la société de son temps. Cette forme d'expression peut conditionner le rire, créer des situations humoristiques.

L'intention de l'auteur est de mettre en évidence la vie sociopolitique qui prédomine dans la société moldave. De cette façon, Dumitru Crudu utilise le vocabulaire propre au *milieu interlope* de Chişinău. Ce n'est pas en vain qu'il mentionne les noms propres comme *Dodon*, *Usatâi*, *Anton Iaruşevschi*, *Iurie Roşca*, *Eugen Cioclea*, *Troţki*, qui ont été reportés dans le texte cible.

Tous ces exemples démontrent la richesse du vocabulaire utilisé par l'auteur mais qui rendent difficile la tâche du traducteur.

Les techniques de traduction de l'œuvre *Salutări lui Troţki*

L'œuvre *Salutări lui Troţki* a été traduite du roumain par Benoit Vitse, excellent auteur dramatique et metteur en scène. Les techniques de traduction mises en œuvre par le traducteur, varient au cas par cas à l'intérieur du même texte, en fonction des éléments lexicaux ponctuels à traduire. À partir de la taxinomie classique des procédés de traduction proposée par J.-P. Vinay et J. Darbelnet, on peut relever dans l'œuvre *Moi j'ai tué Hitler* les techniques de traduction suivantes:

Les exemples qui suivent laissent entrevoir *l'emprunt* – un procédé de traduction consistant à utiliser un mot ou une expression du texte source dans le texte cible. Ce sont des noms propres qui ont été reportés par le traducteur dans le texte cible.

| Le texte source | Traduction en français |
|---|---|
| Deodată, nu știu ce mi-a venit să-l întreb pe Georgel , care se uita cam înăcrit la mine, probabil fiindcă nu-i plăcuse moaca mea, da- că-l știe pe medicul Sandu Godină , și el din Ștefan Vodă , care de câțiva ani buni muncea pe un șantier din Portugalia (74). | À un moment, je ne sais ce qu'il m'a pris de demander à Georgel qui me regardait d'un sale œil (probablement parce que ma tête ne lui revenait pas), s'il connaissait le médecin Sandu Godină , qui était aussi du quartier Ștefan Vodă et qui avait travaillé quelques bonnes années sur un chantier au Portugal (113). |
| La trei și zece se afla deja în celălalt autobuz, care gonea spre Piatra-Neamț , iar la șapte și jumătate a coborât în fața Poștei din Iași (154). | À trois heures dix il se trouvait déjà dans l'autre autobus, qui fonça vers Piatra-Neamț , et à sept heures et demie, il descendit en face de la poste de Iași (220). |

La traduction littérale est aussi fréquemment utilisée par Benoit Vitse dans le processus du transfert interlinguistique. Il s'agit d'une traduction métaphrastique, une traduction mot à mot aboutissant à un texte, dans la langue cible, à la fois correct et idiomatique. Selon Vinay et Darbelnet, la traduction littérale n'est possible qu'entre langues au bénéfice d'une grande proximité culturelle. Elle n'est acceptable que si le texte traduit garde la même syntaxe, le même sens et le même style que le texte d'origine. À travers ces traductions littérales de la syntaxe et du lexique, le traducteur semble favoriser la forme et retourner aux sources de la langue d'origine, jouant sur son étymologie et sa polysémie afin d'avoir un rendu qui fasse sentir la langue de l'Autre au lecteur cible, au risque de perdre ponctuellement ce dernier qui ne saisira pas toujours la signification exacte voulue par l'auteur.

| Le texte source | Traduction en français |
|---|--|
| Cu trei colțunași nu poți decât să-ți ațâți foamea și nimic mai mult (62). | Avec trois raviolis, tu peux juste exciter ta faim et rien de plus (97). |
| Cu inima bubuindu-mi ca o tobă în piept, i-am urmărit cu atenție cum împușcau în scheletul din sticlă al matahalei (82). | Avec un coeur qui battait comme un tambour dans ma poitrine, je les regardais avec attention tirer sur le squelette de verre (125). |

| | |
|--|--|
| <p>Îeșind din bar, m-am ciocnit nas în nas cu doi tipi care ieșeau dintr-un Mercedes negru și care tare mai semănai cu tipii ăia care mă încolțiseră pe mine ieri în pădurea de la Sculeanca (83).</p> | <p>Sortant du bar, je me suis trouvé nez à nez avec deux gars qui descendaient d'une Mercedes noire et qui ressemblaient beaucoup à ceux de la veille (126).</p> |
|--|--|

La *traduction littérale* n'est pas la seule stratégie adoptée par Benoit Vitse pour laisser affleurer la langue d'origine dans le texte traduit. Il s'adonne également à un véritable jeu sur les mots en sélectionnant un lexique archaïque, régional ou des mots rarement utilisés.

Le traducteur recourt à *la transposition* qui consiste à passer dans l'acte de traduction d'une catégorie grammaticale à une autre sans que pour autant le sens du texte change. Cette technique introduit un changement de structure grammaticale dans le texte cible. Nous pouvons l'observer dans les séquences suivantes:

| Le texte source | Traduction en français |
|---|--|
| <p>Cu inima bubuindu-mi ca o tobă în piept, i-am urmărit cu atenție cum împușcau în scheletul din sticlă al matahalei (82).</p> | <p>Avec un coeur qui battait comme un tambour dans ma poitrine, je les regardais avec attention tirer sur le squelette de verre (125).</p> |
| <p>Și chiar era o porcărie. O porcărie de neimaginat, pe care fusesem condamnat s-o urmăresc de când ieșisem din vama Sculeni, după ce șoferul băgase la televizor o casetă cu un film de groază american, dublat în rusă, le care toată lumea se uita cu gura căscată (71).</p> | <p>Et c'était vraiment une cochonnerie. Une cochonnerie inimaginable, que nous étions condamnés à suivre quand nous sortions de la douane de Sculeni et que le chauffeur mettait dans le téléviseur une cassette avec un film d'horreur américain, doublé en russe, que tout le monde regardait bouche bée (109).</p> |
| <p>Se auzi lătratul lui Tuzic și niște voci tot mai înfuriate (8).</p> | <p>On entendit Tuzic aboyer et toujours ces voix de plus en plus furieuses (23).</p> |

Lorsqu'un traducteur recourt au *calque* lexical, il crée ou utilise un néologisme dans la langue cible en adoptant la structure de la langue source. Le traducteur a choisi de calquer la syntaxe, au risque d'introduire une certaine mesure d'étrangeté dans le texte traduit.

| Le texte source | Traduction en français |
|---|---|
| Ca să vă spun cu mâna pe inimă , nu-mi aduc aminte cum de am de ce răcneam alături de un tip bărbos, îmbrăcat într-un trening albastru (95). | Pour vous dire la vérité, la main sur le cœur , je ne me souviens plus comment je suis arrivé au milieu de la foule qui avait pris d'assaut la mairie, ni pourquoi nous hurlions autour d'un barbu, en survêtement bleu (143). |
| Hămesit ca un câine , ajunsem acasă rupt, visând tot drumul că după ce-o să pap ceva, o să mă bag repede în pat ... (66). | Affamé comme un chien des rues, j'étais arrivé chez moi, salivant sur tout le chemin à l'idée de manger, de me jeter sur mon lit ... (102). |

La modulation qui consiste à faire changer la forme du texte par une modification sémantique ou de perspective a été de même utilisée par le traducteur dans le processus du transfert linguistique et stylistique. Par exemple:

| Le texte source | Traduction en français |
|---|--|
| Se crăpa de ziuă . M-am ridicat de lângă Iulia din pat și am ieșit afară (81). | Le jour se levait . J'ai laissé Julia dormir et je suis sorti (123). |
| Oare nu așa îmi fășeai și tu în copchilărie ? (91). | Ce n'est pas ce que tu me faisais quand j'étais gosse ? (137). |
| Cei de la centru nu aveau nimic împotriva să-l lase pe Colea să voteze din nou și doamna aia trupeșă s-a retras din fața lui, un pic bosumflată (127). | Au Centre, on n'avait rien contre le fait de laisser Colea voter de nouveau et la dame corpulente s'est retirée de mauvaise humeur (184). |
| Nu deslușeam ce-și reproșau, însă îmi era clar că se certau la cuțite (33). | Je ne comprenais pas ce qu'ils se reprochaient, mais la dispute était sévère (57). |

Dans les exemples suivants le traducteur a donné libre cours à sa créativité, s'éloigne légèrement du texte d'origine en utilisant la technique de traduction – *l'équivalence*. *L'équivalence* est un procédé de traduction par lequel une réalité équivalente est rendue par une expression entièrement différente. Pour les expressions phraséologiques du texte source le traducteur trouve un équivalent dans le texte cible. Par exemple:

| Le texte source | Traduction en français |
|--|---|
| Acum câteva zile, am intrat în Kokos, care era plin de fițoși și de nababi, de tipi cu ceafa groasă și de fufe inalte. Ce m-a făcut să merg acolo? Naiba știe. Poate curiozitatea. Sau faptul că nu știam cum să-mi omor câteva ore libere (59). | Il y a quelques jours, je suis entré au Kokos, qui était rempli de prétentieux et de nababs, de types à la grosse tête de grandes pétasses. Je me demande bien pourquoi j'étais là, Peut-être par curiosité. Ou pour tuer le temps (93). |
| Fetele se prăpădeau de râs (83). | Les filles s' amusaient comme des folles (126). |

Pour remplacer un élément culturel du texte original par un autre, plus adapté à la culture de la langue cible, le traducteur recourt à *l'adaptation*, également appelée substitution culturelle ou équivalent culturel. Cette technique de traduction permettra de rendre le texte plus familier et compréhensible.

| Le texte source | Traduction en français |
|---|--|
| Cel care mă împușcase din spate era Anton Iarușevschi, căruia cu o noapte mai înainte, la jocul de cărți, îi golisem buzunarele de ruble, așa cum ai goli o cratiță de ciorbă (123). | Celui qui m'avait tiré dans le dos était Anton Iarușevschi, à qui la nuit précédente j'avais vidé les poches de ses roubles en jouant aux cartes, comme j'aurais vidé une casserole de soupe (179). |
| În foișorul ăla am stat pitit până spre dimineață, iar de acolo am mers direct la lucru (53). | Je me suis caché dans le kiosque jusqu'au matin, et de là je suis allé directement au travail (84). |
| Nu e chiar așa de spațioasă ca sufrageria noastră de la vilă, dar e destul de mare să poți organiza o cumetrie în ea (96). | Elle n'est pas aussi spacieuse que la salle à manger de notre villa, mais elle est assez grande pour y organiser une bonne fiesta (145). |
| Ei bine, azi când spălăm mașina în curte, mașina lui Vasile Petrovici, Mercedes-ul lui alb, am auzit o discuție în pridvor (7). | Eh bien, aujourd'hui quand je l'avais la voiture dans la cour, la voiture de Vasile Petrovici, da Mercedes blanche, j'ai entendu une discussion dans la véranda (21). |
| Se auziseră pași în tindă . Cineva izbi ușa de perete și polițiștii dădură buzna înăuntru (9). | On entendit des pas dans le vestibule . Quelqu'un cogna à la porte et les policiers firent irruption dans la pièce (23). |

Les culturèmes et les réalités – les éléments clés dans la traduction de l'œuvre *Salutări lui Troțki*

Étant donné que l'œuvre *Salutări lui Troțki* est étroitement liée à la culture dont elle est issue, les éléments culturels en constituent une partie importante qui peuvent constituer un obstacle à la communication interculturelle.

Le concept *culturème* renvoie à des unités porteuses d'informations culturelles. Pour désigner les unités porteuses d'informations culturelles, la plupart des traducteurs utilisent des syntagmes tels que *realia*, termes culturels, allusions culturelles, références culturelles, ethnonymes, folklorèmes, etc. (Lungu Badea, *Remarques sur le concept de culturème* 18). La notion *culturème* occupe une place privilégiée dans la médiation de la communication par la traduction. Les *culturèmes* font allusion à un contexte extralinguistique, à une situation, d'où leur nature historique, culturelle, littéraire, etc. (*Ibid.* 19). Georgiana Lungu Badea estime qu'à la différence des connotations qui actualisent un sens autre que le sens lexical, mais dans un contexte linguistique déterminé, les culturèmes contextualisés ou décontextualisés, sont censés posséder une même signification. Le culturème fonctionne comme un signe: il doit être sémiotiquement reconnu, pour être sémantiquement compris (*Ibid.* 20-21). Les culturèmes sont faciles à décoder par les récepteurs qui possèdent un bagage cognitif similaire à celui de l'émetteur.

En analysant le transfert culturel, on peut mentionner que le culturème *cumetrie* désigne une tradition religieuse qui consiste dans le baptême d'un enfant par des personnes qui veulent devenir parrain/marraine et qui prennent l'engagement d'être toujours à côté de cet enfant durant sa vie, tandis que *la bonne fiesta* est une réjouissance collective animé qui n'a rien à voir avec la religion. Donc, nous pouvons considérer que la traduction n'est pas réussie car le sens n'était pas gardé et de plus, le traducteur n'a pas décidé d'emprunter le culturème, mais il a voulu faire le texte plus compréhensible pour le public en adoptant ce culturème dans le texte cible. C'est pourquoi le texte original a perdu son charme et la spécificité de cette tradition caractéristique pour le peuple moldave.

Umberto Eco dans l'ouvrage *Dire presque la même chose* affirme qu'une traduction n'est pas seulement une transition entre deux langues, mais aussi entre deux cultures. Un traducteur tient compte des règles linguistiques mais aussi des éléments culturels (190). Le traducteur ne va pas d'une langue à l'autre, mais d'une culture à l'autre, et la plus grande

difficulté n'est pas les mots, en tant que tels, auxquels on ne trouve pas d'équivalents convenables, mais les réalités auxquelles ils se réfèrent. Dans le même contexte, Umberto Eco considère qu'une traduction ne dépend pas seulement du contexte linguistique, mais aussi de quelque chose d'extérieur au texte, ce que nous appelons une information sur le monde, ou une information encyclopédique (35). Le succès de la version traduite dépend de la compétence du traducteur, de sa capacité à transférer le texte source d'un système culturel à un autre sans en altérer les connotations.

On peut identifier dans l'œuvre *Salutări lui Troțki* de Dumitru Crudu plusieurs culturèmes qui conditionnent des difficultés de traduction:

Des anthroponymes

| Le texte source | Traduction en français |
|---|--|
| Augustina umezindu-i fața cu un ștergar muiat într-o caldare (118). | Augustine lui humidifiant le visage avec une serviette mouillée dans un seau (173). ↓ adaptation phonétique et graphique une (légère) différence orthographique reflète les différences entre les langues en question |
| După horă, a urmat un vals de Eugen Doga și lumea iar s-a avântat la dans (136). | Après la ronde, a suivi une valse d'Eugène Doga et tous se sont élancés (196). ↓ adaptation phonétique et graphique une (légère) différence orthographique reflète les différences entre les langues en question |
| Numai Troțki nu încerca să fugă (105). | Seul Trotski ne cherchait pas à fuir (156). ↓ transcription |
| Erau cei trei polițiști împreună cu Vasile Petrovici (8). | C'était les trois policiers toujours avec Vasile Petrovici (23). ↓ report |

Des toponymes

| Le texte source | Traduction en français |
|--|---|
| Acum o să așteptăm trenul de mâine și mâine o să plecăm la Moscova (8). | Maintenant, il n'y a plus qu'à attendre le train de demain pour Moscou (23). ↓ adaptation phonétique et graphique est généralement appliquée à des toponymes très fréquents dans les échanges entre les deux communautés |
| O lună mai târziu, mergeam să beau o cafea pe strada Zelinschi , când i-am revăzut (53). | Un mois plus tard, j'allais boire un café rue Zelinski quand je les ai revus (84). ↓ transcription |
| Pe București la intersecție cu strada Pușkin , nu departe de sediul Ambasadei României (79). | A Bucarest , à l'intersection avec rue Pouchkine , pas loin de l'ambassade de Roumanie (122). ↓ transcription adaptation phonétique et graphique |
| În curte l-am sunat și ne-am întâlnit pe Aleea Clasicilor (102). | Dans la cour, je l'ai appelé et nous nous sommes rencontrés sur l' Allée des Classiques (151). ↓ calque |

Du point de vue de la réception du message, la stratégie de traduction devra tenir compte du public cible et de sa capacité à accepter la différence culturelle. En fonction de ces paramètres, ainsi que de leur articulation dans le fonctionnement d'un texte, le traducteur optera soit pour une opération d'emprunt direct (le report), soit pour des calques, des équivalences, des transcriptions ou des adaptations.

Des mœurs et coutumes

| Le texte source | Traduction en français |
|--|--|
| La parastas , venise atât de multă lume, că jumătate aștepta afară, în fața bibliotecii, să le vină rândul și printre ei era și Gheorghe Curmei, cu furca la picioare (131). | Au requiem est venu tant de monde que la moitié n'a pu entrer et est restée dehors, en face de la bibliothèque, chacun attendant son tour, et parmi eux Gheorghe Curmei, la fourche au pied (188). |
| După horă , a urmat un vals de Eugen Doga și lumea iar s-a avântat la dans (136). | Après la ronde , a suivi une valse d'Eugène Doga et tous se sont élancés (196). |
| Prin fereas- tră, îl urmărea pe Vichișor, care, împreună cu alți copii, se juca în curtea Casei de Cultură de-a prinselea (131). | Par la fenêtre, il suivait du regard Vichisor qui, avec d'autres enfants, jouait à cache-cache dans la cour de la Maison de la Culture (188). |

Le logement et la nourriture

| Le texte source | Traduction en français |
|--|--|
| Numai o foame de lup m-a împins în bucătărie, numai pofta de-a păpa un borș , din ăla cu fasole, pe care mi-l lăsase Iulia în frigider înainte să plece acum o săptămână la Flutura (30). | Seule une faim de loup pouvait me pousser jusqu'à la cuisine, une envie de bortch , celui aux haricots, que m'avait laissé Julia avant de partir il y a une semaine à Flutura (53). |
| Știam ce urma. Gorilele alea care m-au aruncat în stradă aveau să mă facă ciulama (60). | Je savais ce qui allait suivre. Les gorilles qui m'avaient jeté dans la rue devaient me réduite en bouillie (94). |
| Sandu mă târâse după el la „ Butoiaș “ și-mi făcuse cinste cu plăcinte și vin . Până s-a închis localul (75). | Il m'avait entraîné au Butoiaș et regalat d'une tarte au fromage et de vins jusqu'à l'heure de la fermeture (114). |
| Am pus punga cu colțunași cu brânză pe cântar și-am apăsat pe buton (62). | J'ai posé le sac de raviolis au fromage sur la balance et j'ai appuyé sur le bouton (97). |

Umberto Eco prétend que traduire d'une langue à une autre nous expose à des incidents inévitables. Chaque langue exprime une vision différente du monde. Il est difficile d'établir le sens d'un terme dans une langue cible (*Op. cit.* 42). Le traducteur peut se trouver incapable de trouver une équivalence s'il manque d'informations sur la culture cible et ignore

comment les locuteurs natifs catégorisent leurs expériences. Par conséquent, le traducteur doit faire une série d'hypothèses analytiques pour en déduire le sens pragmatique et rechercher un équivalent dans la langue cible. En effet, aucun traducteur ne se trouvera dans la position de traduire un mot hors contexte. Le traducteur traduit toujours des textes, des énoncés présents dans un contexte linguistique, énoncés dans des situations précises. Pour comprendre un texte, pour le traduire, il faut faire une hypothèse sur un monde possible que ce texte représente. Cela signifie qu'une traduction doit être basée sur des hypothèses, et une fois qu'une hypothèse plausible a été développée, le traducteur peut commencer à transférer le texte d'une langue à une autre. Les informations linguistiques fournies par un dictionnaire et les informations encyclopédiques permettent au traducteur de choisir le sens pertinent au contexte et au monde possible.

Le mot *hora* a été traduit par adaptation par le mot *la ronde*. C'est bien de savoir que *la ronde* est une danse où l'on se tient par la main et où l'on tourne, tandis que *hora* est une danse traditionnelle collective, typique des folklores de la Moldavie dont la spécificité est un grand cercle ouvert ou fermé. On danse *la hora* lors de mariages ou de grandes fêtes populaires dans les villes, les villages. C'est une ronde, qui peut toutefois s'ouvrir et avancer en ligne, qui réunit toute l'assemblée. Les danseurs et les danseuses se tiennent par la main, font des pas en diagonale, soit en avant soit en arrière, tout en faisant tourner le cercle, en principe dans le sens des aiguilles d'une montre. Les participants chantent tous les paroles de la chanson, accompagnés par les musiciens. Donc, *hora* moldave est différente de la *ronde* française.

Quand on parle des culturèmes, on peut mettre en évidence le mot *plăcinte* qui a été traduit par adaptation *tarte au fromage*. Cette technique de traduction n'est pas le meilleur choix. La *tarte au fromage* est un gâteau à base de fromage, le plus souvent du fromage frais ou caillé ou fromage blanc. Il est généralement sucré, mais peut être aussi salé, tandis que *plăcinta* est une pâtisserie traditionnelle moldave ressemblant à une petite brioche de forme carrée, le plus souvent sucrée et fourrée de pommes ou salée et fourrée de *telemea* (le caillé national roumain). C'est pourquoi la version française de ce culturème n'est pas réussie.

Concernant les logements, on peut voir que le culturème *foișor* a été traduit par *kiosque*. Dans ce cas, le traducteur a commis aussi une erreur de sens, parce qu'en roumain, *foișor* signifie une terrasse ouverte dont le toit est soutenu par des piliers ou des colonnes, tandis que *kiosque* représente un

pavillon ouvert de tous côtés, installé dans les jardins, sur les promenades publiques.

Quant à la gastronomie, on peut apercevoir que le transfert du culturème *colțunași cu brânză* en français est réalisé par l'équivalent *raviolis au fromage*, un équivalent qui ne représente pas la réalité de ce concept. Parce que les *colțunași cu brânză* représente une préparation culinaire à base de pâte découpée en petits carrés, qui sont remplis de fromage et ensuite bouillis dans l'eau, tandis que les *raviolis* sont des petits carrés de pâte à nouille farci de viande, d'herbes hachées, et poché, appartenant au peuple italien. Par conséquent, on n'est pas fidèle au message du texte source.

Conclusion

La traduction littéraire n'est pas seulement un processus de conversion du sens d'une langue à une autre, mais plutôt un acte de communication. L'attention du traducteur est dirigée vers la fonction du texte cible. La traduction littéraire n'est pas seulement un segment isolé du monde, mais est considérée dans un contexte socioculturel, comme une partie intégrante du monde et devient une forme d'action interculturelle impliquant des messages équivalents dans deux codes différents. Des équivalences sont établies entre des textes qui s'intègrent dans une culture, dans une situation de communication et qui sont perçus comme des produits de l'interaction entre le traducteur et le texte. Les récepteurs du message en langue cible doivent ressentir le même effet que les récepteurs du message en langue source

La traduction littéraire est avant tout une pratique dont le succès dépend de l'horizon culturel, de la compétence linguistique et de la performance du traducteur, mais aussi d'une intuition juste des solutions concrètes. Afin de toujours faire le choix le plus juste, de résoudre les problèmes qui se posent dans le processus de traduction, le traducteur doit posséder un univers encyclopédique complexe, notamment au niveau des notions de culture et de civilisation, d'histoire, de théorie et de pratique de la traduction, de philosophie, etc. Le traducteur sera donc souvent amené à faire des choix de traduction (traduire la langue ou la culture, traduire littéralement ou adapter), être impartial et juste dans ses décisions, trouver le juste équilibre entre les deux extrêmes, c'est-à-dire respecter la langue/culture source et en même temps être créatif et savoir jouer avec les nuances offertes par la langue/culture cible, pour trouver l'équilibre entre la traduction littérale et

l'adaptation. Le traducteur doit explorer la culture et les modes de pensée des locuteurs des langues source et cible à la recherche d'équivalents qui relient ce qui est spécifique et universel dans les langues source et cible.

Bibliographie

- Brăescu, Anca, *La practico-théorie de traduction chez Irina Mavrodin*, Suceava, Editura Universității „Stefan cel Mare”, 2015.
- Eco, Umberto, *Dire presque la même chose*, Paris, Bernard Grasset, 2007.
- Fatah, Abdelouhab, *Textes littéraires et interculturelité en classe de FLE: enjeux et approchs didactiques*, disponible à l'adresse <https://journals.openedition.org/multilinguales/3860> (consulté le 25 mai 2022).
- Lungu Badea, Georgiana, Remarques sur le concept de culturème, in *Translationes. Traduire les culturèmes/La traducción de los culturemas*, Timișoara, Editura Universității de Vest, 2009, p. 15-78
- Peeters, Kris, «Traduction, retraduction et dialogisme», in *Meta*, vol. 61, n° 3, 2016, p. 629-649.
- Reiss, Katharina, *La critique des traductions, ses possibilités et ses limites*, traduit de l'allemand par Catherine Bocquet, Cahiers de l'Université d'Artois 23/2002. Arras: Artois Presses Université, 2002.
- Reiss, Katharina, *Translation Criticism – The Potentials and Limitations: Categories and Criteria for Translation Quality Assessment* (traduit par Erroll F. Rhodes), New York, St. Jerome, 2000.
- Tatillon, Claude, *Traduire, pour une pédagogie de la traduction*, Toronto, Gref, 1986. *Trésor de la Langue Française informatisé*, disponible à l'adresse <http://www.atilf.fr/tlfi> (consulté le 23.05.2022).
- Vinay, Jean Paul, Darbelnet, Jean, *Stylistique comparée du français et de l'anglais*, Paris, Didier, 1958.

Corpus de l'étude

- Crudu, Dumitru, *Salutări lui Troțki*, București, Univers, 2016.
- Crudu, Dumitru, *Moi, j'ai tué Hitler*, Paris, L'Harmattan, 2021.

Du colinguisme à l'emploi des termes multilingues. Une nouvelle perspective sur la dynamique des langues

Résumé: Les langues évoluent constamment et s'enrichissent grâce à l'arrivée dans le circuit communicatif de nouvelles unités, y compris des termes, qui mettent à jour les possibilités de communication des sujets parlants habitant dans différentes sociétés. En même temps, il faut prendre en considération le fait qu'à l'heure actuelle, les effets de la globalisation laissent leurs traces dans tous les domaines de l'activité humaine et la terminologie n'en est pas une exception. Dans notre article, nous essayons de réévaluer les résultats du fonctionnement de ces phénomènes en partant d'une série de termes que nous avons soumis à des analyses dans une approche multilingue.

Mots-clés: langue, locuteur, multilinguisme, synchronisme dynamique, terme, traduction

Abstract: Languages grow and continuously evolve as new units, including terms, enter the communicative circuit, therefore bringing up to date the communicative means of the speakers from different societies. Nevertheless, consideration should be given to the effects of globalisation, which at the present time, are leaving their mark on all areas of human activity, and terminology is no exception. In this paper, we shall try to reassess the results of the functioning of these phenomena with an outlook towards a series of terms that underwent an analysis from a multilingual approach.

Keywords: language, speaker, multilingualism, dynamic synchronism, term, translation

Introduction

Le problème central posé dans notre article relève tout premièrement de l'ouverture des langues sur la richesse de la Langue (au sens saussurien), car, comme le disait Henriette Walter: «C'est à partir des langues qui se parlent ou qui se sont parlées que la linguistique peut étudier le langage» (*La notion de synchronie dynamique en linguistique fonctionnelle* 53-65).

Evidemment, les langues sont des manifestations du comportement humain qui, d'une part, se transforment en fonction des besoins du locuteur, étant toujours, si l'on peut dire ainsi, «à la merci» de celui-ci (voire les théories d'Eugène Coseriu et d'Anne-Marie Houdebine); d'autre part, elles se trouvent en dialogue les unes avec les autres, ces deux réalités dans leur fonctionnement provoquant un dynamisme qui les fait changer perpétuellement.

Voici pourquoi la philosophie du *synchronisme dynamique* d'André Martinet (*Grammaire fonctionnelle du français*) devient plus actuelle que jamais, car le fonctionnement des langues avec son résultat évident, à savoir l'apparition des signes des tendances qui les sous-tendent, se passe sous nos yeux, pendant la vie du locuteur, la dimension diachronique de ces faits linguistiques étant substantiellement réduite, même si le point de vue diachronique continue d'apporter de la profondeur historique à la connaissance des mots (Walter, *op. cit.*). Si Martinet disait qu'une langue change parce qu'elle fonctionne, nous dirons que la dynamique des langues fait preuve actuellement, plus qu'autrefois, du dialogue des langues, dans le contexte du multi-plurilinguisme débordant.

Une autre remarque, qui se situe à la base des considérations dans le contexte de notre colloque, porte sur ce moment historique intéressant que nous sommes en train de traverser et qui relève plutôt des politiques linguistiques en Europe, car la question des langues préoccupe de plus en plus les institutions sur notre continent, leur évolution étant souvent soumise aux réalités qu'il faut décrire, combattre ou/et défendre, (ré)organiser, en fonction, bien sûr, des intérêts socio-politiques, identitaires...

Rien d'original, en fait, si l'on pense aux débats en France, depuis Etienne, qui avaient généré les Lois Bas-Lauriol (1975) et Toubon (1994), relatives à la protection du patrimoine linguistique français, ou la Loi 500/2004 en Roumanie concernant l'emploi du roumain en situation publique. On ne pourrait pas dire que ces tentatives sont devenues de vraies victoires dans la lutte pour un purisme linguistique, car finalement, la dynamique des langues s'est imposée comme un principe infranchissable,

conduisant, à la reconnaissance des positions humanistes en Europe, à partir du XVII^e siècle, qui rendaient compte de l'importance de toutes les langues en tant que «visions du monde» (Humboldt). C'est la vision humaniste qui élimine l'arrogance classique, en se transformant dans une célébration de la diversité linguistique, à la base des politiques linguistiques actuelles (Ardeleanu, *Imaginaire linguistique francophone* 181-183).

La (re)valorisation actuelle de certains termes anciens: *colinguisme, norme, usage, multilinguisme*

Considéré comme un néologisme de la linguistique française des années 1985, grâce à Renée Balibar, *colinguisme* fit son entrée dans le métalangage des sciences humaines sur le modèle de *bilinguisme*, mais, à la différence de ce dernier, qui comprend deux langues existantes dans la pratique langagière d'un individu, *colinguisme* a une portée collective et institutionnelle. «L'Ancien Régime était celui du „*colinguisme*” latino-français des lettrés» (*L'institution du français. Essai sur le colinguisme des Carolingiens à la République*).

Sur le site de l'European Union National Languages (Eurfedling), on trouve la liste des organismes nationaux qui sont chargés des politiques linguistiques dans les différents pays européens. L'Organisation Internationale de Normalisation, fondée en 1947 à Londres, ayant son siège actuel à Genève, encourage une société dans laquelle le multilinguisme, par le biais de l'information et des technologies spécifiques, contribue à la promotion du principe de la fiabilité des mots. Le syntagme de «terminologie multilingue» commence à avoir une circulation intéressante: textes politiques, sujet de l'égalité de genre, les débats théoriques en Analyse du discours (AD), sociolinguistique, en général.

D'autre part, le contexte large de la dynamique de la Langue/des langues (Ardeleanu, *De l'Imaginaire linguistique à la dynamique des discours. Fragments d'une réflexion sur la Langue*) nous rappelle l'un des principes de la théorie de l'Imaginaire Linguistique (IL) qui dit que chaque locuteur fonctionne, linguistiquement parlant, selon son propre imaginaire linguistique, de la même manière qu'une société fonctionne à la base d'une variété de registres discursifs (Houdebine, *Imaginaire linguistique et dynamique des langues. Aspects théoriques et méthodologiques*).

La normalisation intervient sous la pression du multilinguisme, en nous obligeant à reconnaître le dynamisme linguistique. D'autre part,

entre les normes et le colinguisme interviennent les variantes diatopiques des langues, la coprésence des normes créant une polyphonie remarquable (Raus, *La terminologie multilingue*).

Par exemple, des couples de mots comme: «„le genre et le développement, le famme et le développement font déjà partie de la série d’„innovations”», qui rentrent dans le chapitre des illustrations de la langue institutionnalisée.

Mainstreaming policy / la politique de mainstream, gender equality / l'égalité de genre, gender stereotype / stéréotype de genre prouvent que dans cette compétition des langues comme génératrices de néologismes, c'est la langue hégémonique qui occupe la première place même si des «remaniements» linguistiques d'ordre transculturel ne pourraient avoir lieu en sens contraire.

Quand il s'agit de la terminologie, on préfère *colinguisme* à *multilinguisme*, dans les conditions où les politiques linguistiques sont réalisées par des acteurs institutionnels, nationaux ou internationaux, et/ou par des associations spécialisées. L'Organisation des Nations Unies, l'Organisation Internationale de la Francophonie, le Conseil de l'Europe et de l'Union Européenne ont définitivement opté en faveur du multilinguisme, mais, malgré tout, la liberté d'expression produit des différences et des disharmonies qui ne peuvent nullement être évitées. C'est pourquoi la réalité de la dynamique linguistique confirme la validité du pluriel qui s'est imposé dans le cas de «politiques linguistiques», «normes», «communications». Pour ce dernier, le pluriel nous vient de Saussure lui-même: «Dans toute masse humaine deux forces agissent sans cesse simultanément et en sens contraires: d'une part, l'esprit particularisant, l'esprit de clocher; de l'autre, la force de l'intercourse, qui crée les communications entre les hommes» (*Cours de linguistique générale* 281). *Identité* et *différence* seraient deux concepts nés de la dynamique de la langue, car, comme la langue est dans un mouvement continu et s'adapte aux besoins de communication des sujets parlants (comme le disait Eugène Coseriu), elle s'inscrit dans un processus naturel qui englobe des transformations qui produisent de nouvelles entités, quelquefois sensiblement différentes par rapport à celles antérieures.

À quoi bon traduire les termes co-et multilingues?

Au cours des dernières décennies, nous avons, à plusieurs reprises, envisagé d'éclaircir le sujet des politiques linguistiques au sein de l'Europe (Ardeleanu, *Politiques linguistiques ou quelques réflexions inspirées par le*

texte de la Charte européenne des langues régionales ou minoritaires 181-183), en essayant de montrer le parcours définitionnel de termes comme: *langue(s) régionale(s)*, *langue(s) minoritaire(s)*, *minorité(s) culturelle(s)*. Pour la plupart, c'étaient des syntagmes ayant bénéficié de traduction, en illustrant un co-et multilinguisme fonctionnels. *Lingua franca*, *langue-phare*, *langue-exil*, *langue d'adoption*, *langue unique* vs *unique langue*, *langue universelle* ... et la série de syntagmes illustrant le statut de la langue française continue pour prouver que l'imaginaire linguistique est inépuisable en matière de créativité linguistique/langagière. C'est une autre preuve, d'ailleurs, du dynamisme des langues qui se manifeste en même temps que les *normes* et les *usages* évoluent.

«Parallèlement, la néologie traductive des termes doit tenir compte d'un autre élément lié aux politiques linguistiques nationales, à savoir la manière dont les décideurs ont réglé la question de la relation entre langues lors des phénomènes de migrations lexicales comme l'emprunt» (Raus, *op. cit.* 36).

Prenons pour exemple le mot *bullying*, à côté de *mobbing*, emprunté par le système d'enseignement roumain tel quel. Ce mot, devenu terme co-et multilingue, ne pourrait être traduit en roumain qu'en générant de l'ambiguïté sémantique, car *bullying* est un mot complexe, impliquant des différences d'ordre économique, culturel de race, d'âge... En 2018, le Sénat du Parlement de la Roumanie avait adopté une loi contre le *bullying*, le mot ne bénéficiant d'aucune tentative de traduction dans le texte de la loi.

De cette manière, on peut parler d'un choix d'emploi colingue du mot *bullying*, ce qui s'explique tant par le contexte qui favorise une ambiguïté conceptuelle par la synonymie terminologique, mais aussi par la fréquence de l'usage de *bullying*. Il y a là deux aspects du multilinguisme qu'il faut mettre en évidence dans le cadre de la dynamique des langues: d'une part, accepter l'usage colingue du terme, produit des changements conceptuels liés aux contextes linguistiques et discursifs de leur usage; d'autre part, c'est que l'espace européen facilite les échanges réciproques entre les langues, le multilinguisme européen pouvant générer un espace colingue transnational, à l'intérieur duquel les langues échangent du matériel linguistique qui circulent dans le discours et dont les changements méritent d'être étudiés ultérieurement. Une autre conclusion qui s'impose, c'est que le choix de remplacer les termes indigènes reste lié à la volonté des rédacteurs et des traducteurs des textes.

En guise de Conclusions

Les pratiques linguistiques multilingues résultent des influences réciproques entre les normes prescriptives et les normes communicationnelles (voir la théorie de l'IL et le Tableau des normes, Houdebine, *op. cit.*). Malgré les efforts institutionnels, les sociolinguistes illustrent le fait que l'usage d'une langue, l'utilisation concrète des mots dépassent le cadre de la normalisation prescriptive, les pratiques langagières étant diverses. La norme communicationnelle reste décisive pour assurer la dynamique linguistique. Par conséquent, la co-présence de plusieurs normes – institutionnelles prescriptives, nationales et internationales, mais surtout les normes communicationnelles – indique la diversité de l'usage des différents acteurs et remet en discussion la problématique de la variation linguistique.

En même temps, les normes prescriptives qui n'atteignent pas l'unanimité, en compétition quelquefois avec les normes communicationnelles, ont le rôle de réduire certains écarts dans la pratique langagière surtout là où le multilinguisme agit sur la clarté du discours (les domaines juridique, médical, des sciences exactes, en général). Et multilinguisme n'empêche pas pour autant de garder la dimension discursive et contextuelle primaires des mots qui deviennent essentielles dans leur circulation discursive, à l'intérieur d'une variété reconnue de types de discours.

Néanmoins, dans ces conditions, le concept de «langue idéale» perd de sa substance, car fixer des définitions, des relations dépourvues de flexibilité entre les mots, sous le prétexte de l'harmonisation, de la correctitude linguistique, devient un principe non-opérationnel. Il faut certainement avoir en vue une autre réalité, à savoir la multitude d'opinions au niveau de chaque institution qui légitime son propre discours sur le modèle du locuteur qui a imposé la variété des normes.

Bibliographie

- Ardeleanu, Sanda-Maria, «Politiques linguistiques ou quelques réflexions inspirées par le texte de la *Charte européenne des langues régionales ou minoritaires*», in *Imaginaire linguistique francophone*, Iași, Casa Editorială Demiurg, 2006, p. 181-185.
- Ardeleanu, Sanda-Maria, «Humanisme et dialogue des langues», in *Imaginaire linguistique francophone*, Iași, Casa Editorială Demiurg, 2006, p. 107-113.
- Ardeleanu, Sanda-Maria, «La dynamique de la langue entre une mauvaise langue et l'évolution linguistique», in *Imaginaire linguistique francophone*, Iași, Casa Editorială Demiurg, 2006, p. 73-81.

- Ardeleanu, Sanda-Maria, *De l'Imaginaire linguistique à la dynamique des discours. Fragments d'une réflexion sur la Langue*, EUE, Saarbrücken, 2015.
- Balibar, Renée, «L'institution du français. Essai sur le colinguisme des Carolingiens à la République», in *La Revue canadienne de linguistique*, Paris, PUF, 1985.
- Houdebine, Anne-Marie, «Imaginaire linguistique et dynamique des langues. Aspects théoriques et méthodologiques», in *Estudios en Homenaxe as Profesoras Françoise Jourdan, Pons e Isolina Sanchez Requeira*, Université de Santiago de Compostella, 1995.
- Martinet, André, *Grammaire fonctionnelle du français*, Paris, Didier, 1979.
- Raus, Rachele, *La terminologie multilingue*, Bruxelles, DE BOECK, 2013.
- Saussure, Ferdinand de, *Cours de linguistique générale*, Paris, Payot, 1973.
- Walter, Henriette, «La notion de synchronie dynamique en linguistique fonctionnelle», in Nader SRAGE, *Dialogue des langues*, Paris, L'Harmattan, 2003.

Elena GRAUR
Doctorante
Université libre internationale de Moldova
Chişinău, République de Moldova

Ionesco – découverte de l'unicité des créations néologiques individuelles

Résumé: Traduire Ionesco cela signifie vouloir surmonter Everest: il faut le faire avec prudence et précaution d'un alpiniste expérimenté qui connaît l'art et la technicité du franchissage. L'image ionescienne est unique. Elle est construite en même temps de plusieurs sens qu'il faut distinguer nettement les uns des autres. Il y a notamment un certain risque de confusion entre *image*, expression linguistique d'une analogie et *image* au sens de représentation mentale (Ullmann, 43). Chez Ionesco tout est créé à la suite de l'exploitation par la voie analogique.

L'image au sens qui nous concerne peut être définie comme l'expression linguistique d'une analogie ou une comparaison. Il compare toujours deux objets les plus éloignés possibles. Toute image d'Ionesco est dans une certaine mesure métaphorique: c'est un miroir où la vie peut contempler non pas son propre visage, mais plutôt une vérité sur son visage. On sait qu'il existe deux types fondamentaux de rapports associatifs: ceux qui sont fondés sur la ressemblance des deux termes et ceux qui reposent sur leur contiguïté. Tous ces types sont chers et abondamment «exploités» dans la création de Ionesco. Traduire l'image créée par ce magicien de langage est prosodique, tandis que son langage est absolument poétique.

Mots-clés: Ionesco, créations néologiques, néologismes de la parole, jeux de mots, déformations de mots, stychomythie

Abstract: Translating Ionesco means wanting to overcome Everest: it must be done with the caution and care of an experienced

mountaineer who knows the art and technicality of crossing. The Ionescian image is unique. It is constructed at the same time from several senses that must be clearly distinguished from each other. In particular, there is a certain risk of confusion between image, linguistic expression of an analogy and image in the sense of mental representation. (St. Ullmann, 43) At Ionesco everything is created as a result of analog processing.

The image in the sense that concerns us may be defined as the linguistic expression of an analogy or a comparison. It always compares two objects as far apart as possible. Any image of Ionesco is to some extent metaphorical: it is a mirror where life can contemplate not its own face, but rather a truth about its face. We know that there are two fundamental types of associative relations: those which are based on the resemblance of the two terms and those which are based on their contiguity. All these types are expensive and abundantly “exploited” in the creation of Ionesco. Translating the image created by this language magician is prosodic, while his language is absolutely poetic.

Keywords: Ionesco, neological creations, neologisms of speech, game of words, deformations of words, stychomythia

La créativité et le génie ne peuvent s'épanouir que dans un milieu qui respecte l'individualité et célèbre la diversité.

Tom Alexander, écrivain, animateur, compositeur

Pendant son évolution, l'humanité a construit des liaisons, des règles, des environnements propices au déploiement de certaines activités résultant des nécessités primaires. Dans la plupart des cas, ces nécessités n'impliquaient que des actions cycliques de protection, de nourriture, d'intégration, de conformation et de soumission. À part les nécessités primaires, le goût pour la satisfaction spirituelle a été constant lors de chaque époque donnant naissance à des chefs-d'œuvre poétiques qui intriguent même aujourd'hui.

Par exemple, au Moyen Âge, la langue française était envahie par des éléments régionaux et frontaliers, créant ainsi des néologismes par emprunt aussi bien au grec et au latin, qu'à de nombreuses langues vivantes.

Plus tard, pendant la Renaissance, la langue a été considérée comme atteignant un haut degré de perfection, et il y avait l'intention d'en fixer des

limites afin de mieux l'isoler de tout ingérence étrangère donnant naissance «au mythe de pureté».

Lors de la Révolution, le vocabulaire qui avait suffi à Rousseau, à Voltaire, aux Encyclopédistes, au marquis de Sade, apparaît privé du souffle propre à exprimer l'exaltation des romantiques. C'était Chateaubriand qui remit à la mode le mot *néologisme* et qui parla de la nécessité pour le nouveau et l'aspect d'usé, de grisaillé, d'inanimé, du froid dans les auteurs qui firent les délices de sa jeunesse.

C'était Victor Hugo qui souligna les rapports entre la révolution de 1830 et l'évolution par *Les Contemplations*.

Balzac, passionné par les mots, s'initie aux dialectes provinciaux, au langage des laboratoires, des miséreux, des ateliers, des coupe-gorges. Il est d'ailleurs un des premiers romanciers à mutiler la langue en alourdissant le discours de ses personnages d'un accent régional: *Anvin, c'esd mes bedibes saintes Céciles, tes phames jarmantes. Quante che les fois, c'est aux Jamb-Elusées (Le Cousin Pons)*. Il est également un modèleur de néologismes: une figure *vituline*, l'enfant qui va *gabant* le long des chemins, *desenbonnet-de-cotonner*.

La passion pour les mots rares, uniques est observée chez la plupart des écrivains de l'époque. Baudelaire, dans *l'Art romantique*, décrit Hugo comme un découvreur de mots.

Tout au long du XIX^e siècle, la littérature s'enrichit de néologismes et de mots exotiques. La province resta, jusqu'à ces dernières années, le conservatoire de nombreux mots anciens. La diffusion de la radio et de la télévision risque d'entraîner la disparition de la plupart des mots. Les archéologues et les voyageurs sont devenus les fournisseurs des romanciers et des poètes. Leconte de Lisle, Gautier, Flaubert, Hugo, Lombard, Loÿs, Loti francisent des vocables grecs, latins ou byzantins. Les romanciers rustiques patoisent. Les écrivains réalistes ou naturalistes usent d'argotismes. Comme preuve nous y citons l'œuvre lexicographique spécifique par sa nature et son but: Dictionnaire de Maurice Rheims.

À l'orée du XX^e siècle, l'usage des termes précieux se fait plus rare. Huysmans et Lorrain, eux-mêmes, inclinent vers le Classicisme. Cette désaffection pour un certain style composite et maniériste, prêchée par les parnassiens et de jeunes écrivains tels Henri de Régnier, Maurras, Charles-Louis Philippe ou André Gide, semble correspondre au besoin de structurer la pensée. L'emploi des mots usuels, mais placés dans un climat poétique, va permettre aux surréalistes, eux-mêmes influencés par la psychanalyse,

de «préciser» par des mots classiques les «explosions de l'irrationnel», pour reprendre le beau terme de Marcel Raymond (Manoli, *Intertext* 77).

Cependant, le vocabulaire quotidien, impuissant à nommer les perspectives inquiétantes et féériques offertes depuis quelques décennies par les sciences, va s'enrichir de néologismes. Médecins, aviateurs, cosmonautes, agriculteurs, savants, ingénieurs multiplient à l'infini les termes spécialisés, mots aussi fugitifs que les étoiles filantes, conçus pour définir l'exercice d'une certaine technique; vite créés, rapidement périmés.

Les découvertes des sciences humaines ont bouleversé la philosophie, mettant l'être en question. Le problème de l'identité est au cœur de la réflexion du XX^e siècle. Celui de la communication est au centre de la recherche linguistique qui souligne en permanence les difficultés du langage à véhiculer un sens. Les logiciens affirment que le langage enferme l'homme dans un dilemme. Selon le mathématicien Stephen Kleene «la logique moderne justifie l'existence des paradoxes et leur caractère d'indémontrabilité, par le fait que tout système assez complexe pour se décrire lui-même, pour produire son propre métalangage, ce qui est le cas de la langue, engendre inéluctablement ses propres contradictions» (Barthélémy, *Pour aborder la logique mathématique de Stephen Kleene* 5-6).

Freud a montré, lui aussi, le caractère énigmatique de la parole que l'homme ne maîtrise jamais entièrement (Rau, *Magazinul bibliografic* 60-61). Le rapport de l'homme au langage est aliénation à l'ordre symbolique. Le langage prend une forme particulièrement trompeuse dans le cas du retour du refoulé sous sa forme niée. Le père de la psychanalyse souligne, à ce propos, la dualité profonde de l'homme, pour qui deux vérités apparemment contradictoires peuvent exister à deux niveaux psychiques différents, le niveau conscient clamant l'amour, le niveau inconscient affirmant la haine. La censure transforme un sentiment en son contraire. Le langage, lieu d'un conflit permanent entre les forces antagonistes de l'inconscient et de la censure, apparaît donc, au dire des psychanalystes, comme le véhicule d'un éternel mensonge. Il est un objet extérieur que l'homme manie sans en connaître les secrets profonds et dans lequel se marque sa division.

La quête de l'individualité a mené à l'apparition du théâtre de l'absurde créé par le réputé Eugène Ionesco – le dramaturge et l'écrivain français d'origine roumaine, de père roumain et de mère française, il est ainsi de l'influence de deux cultures. Élevé en France, il retourne à Bucarest à l'âge de treize ans, y fait ses études, devient professeur de français. Il a commencé sa carrière littéraire en tant que critique littéraire. Ses pièces nous présentent

la vision d'un langage infirme qui n'arrive plus à établir la communication entre les êtres, d'un monde implacable où les rapports humains sont dominés par la violence et la cruauté (*La Leçon, Victime du Devoir*), où la société est un baignoire (*Tueur sans gages, Rhinocéros*) et la famille est une prison (*Jacques ou la soumission, L'Avenir est dans les œufs*). Son théâtre aborde de grandes questions telles que le vide ontologique (*Les Chaises*), la vieillesse, la mort (*Le Roi se meurt*) ou l'amour (*Amédée ou comment s'en débarrasser*). Dans le théâtre de Ionesco, l'absurde est la clé de voûte d'un art qui bouleverse les conventions dramatiques, comme le montre Geneviève Serreau dans *Histoire du Nouveau théâtre*, publié en 1966.

Comme tout écrivain, Ionesco est influencé par les œuvres de ses prédécesseurs. Il est impossible de dater avec certitude les lectures d'Ionesco, donc d'évaluer les influences subies. À sa jeunesse, Ionesco admirait Albert Samain, Jammes, Maeterlinck et Tudor Arghezi. Le jeune étudiant qui s'intéresse aux grands problèmes de l'esthétique littéraire s'enthousiasme aussi par Boileau et Thibaudet. Il apprécie les réflexions critiques de Delacroix, d'Apollinaire, de Baudelaire, de Cocteau, de Gide, de Proust et de Flaubert.

L'œuvre d'Ionesco est marquée par une réflexion permanente sur le langage. Il crée un langage dramatique original, bouleversant aussi bien le système traditionnel des répliques que le mode de nomination des personnages. Il crée tout: jeux de mots, jeux de mots reposant sur des associations des sonorités, des contrepèteries et des ambiguïtés, jeux sur les antonymes, paronomases, calembours. Toutes ces créations et créations sont inventées pour obtenir le comique, le satirique, le sarcasme. Traduire cette richesse lexicale et phraséologique reste une tâche difficile à surmonter, mais elle est réalisable. Pour Ionesco le langage théâtral n'est plus un instrument fiable, porte à la scène des personnages qui ne se comprennent pas. Ses héros sont murés dans le silence ou dans de longs monologues qui demeurent éternellement sans réponse, englués dans des conversations où les mots n'ont guère plus de valeur qu'une balle qu'ils se renvoient pour meubler le vide de leur existence, pour maintenir un dérisoire contact. Il désigne souvent ses personnages par un nom commun – héritier, en cela, des dramaturges expressionnistes le condamnant à un éternel anonymat, ou utilisant la nomination comme un système symbolique. Un autre élément, tout aussi neuf, distingue la dramaturgie d'Ionesco. S'il met en scène un personnage innommable, au langage incompressible, il confie à son corps

le rôle de véhiculer un discours que le langage s'est avéré impuissant à transmettre.

Le théâtre d'Ionesco se fait l'écho de la nouvelle conception de la personne, que le personnage ionescien figure l'homme de la deuxième moitié du XX^e siècle, dans un reflet qui n'est pas simple image en miroir, mais toujours construction métaphorique, savamment élaborée.

Le dialogue chez Ionesco est basé sur des techniques traditionnelles et sur d'autres inédites. Ionesco réutilise l'opposition, la stichomythie et la répétition tout en modifiant leurs limites. En pionnier, Ionesco innove le dialogue en le soumettant à une discontinuité sémantique et à la série mathématique ou alphabétique. Ces procédés originaux aboutissent au non-sens. Le dialogue progresse d'une façon absurde à tel point que le texte procède par une série de propositions sans queue ni tête, qui s'enchaînent sans lien logique. Raconter des choses compréhensibles, pour Ionesco, ne sert qu'à alourdir l'esprit, tandis que l'absurde l'exerce. L'absurdité du dialogue laisse deviner l'absurdité de la condition humaine. Ionesco croit à la relation ambiguë de dépendance et d'autonomie que l'art entretient avec le réel: «L'œuvre d'art, n'est pas le reflet, l'image du monde, mais elle est à l'image du monde» (Manoli, *op. cit.* 164).

Chez Ionesco, le langage (la parole) provient dans la vie réelle de deux sources différentes: soit du centre d'idéation qui est sous le contrôle de la volonté, soit au contraire du système nerveux inférieur qui fonctionne comme un automatisme, d'ailleurs plus ou moins conditionné. Les marionnettes d'Ionesco qui débitent des clichés et des suites de banalités fonctionnent comme des automates du langage. Ce type de conduite est un terrain propice pour des créations néologiques individuelles:

| | | | |
|--------------|--------------------------------------|--|--|
| Glouglouteur | <i>La Cantatrice chauve</i> (52) | Mme Martin. Espèces glouglouteurs, espèces de glouglouteuses. | Néologisme Ce néologisme, selon Ionesco, est une «injure au sens imprécis». Au lecteur de préciser, s'il le désire. |
| Mononstre | <i>Jacques ou la Soumission</i> (98) | Jacques mère. – Je suis une mère malheureuse. J'ai mis au monde un mononstre; le mononstre c'est toi ! | Néologisme que Ionesco glose par «hyper-monstre». Ce sens découle probablement du croisement de monstre avec monomane. |

| | | | |
|---------------|--------------------------------------|--|---|
| Octogénique | <i>Jacques ou la Soumission</i> (94) | Jacques mère. – Voilà ta grand-mère qui veut te parler. Elle trébuche, elle est octogénique. Peut-être te laisseras-tu émouvoir, par son âge, son passé, son avenir. Jacques grand-mère, d'une voix octogénique. – Écoute, écoute-moi bien, j'ai de l'expérience, ... | Néologisme Déformation burlesque de octogénaire sous l'influence de la finale – génique, comme dans hygiénique. |
| Principice | <i>Avenir dans les œufs</i> (211) | Robert père, à sa femme. – C'est par avarice, plutôt que par principice ! Roberte mère à son mari. – C'est peut-être aussi par principice. | Néologisme, dû au télescopage de principe et de précipice, avec influence de la finale d'avarice. Attachement vertigineux aux principes. |
| Réprobable | <i>Notes et contrenotes</i> (3) | Je ne comprenais pas comment l'on pouvait être comédien, par exemple. Il me semblait que le comédien faisait une chose inadmissible, réprobable. | Néologisme dérivé de réprouver, sur le modèle de prouver/probable et par attraction de réprobation. |
| Tourloutonner | <i>Notes et contrenotes</i> (150) | Tandis que de très bas, de très haut, de très bon, tu déroutais, eux, et moi en vain. À l'ouest, au départ, le décor tourloutonnait. | Néologisme Selon Ionesco, ce verbe «indique des mouvements de nuages: bouger (à l'horizon)». On y reconnaît <i>tour</i> (de tourner) et <i>moutonner</i> ; le mot <i>tourlourou</i> , soldat dans la langue populaire, a certainement eu une influence sur cette création. |

Quand Ionesco propose dans une forme néologique la recette de cuisine *Pour préparer des crêpes de Chine? – Un œuf de bœuf, une heure de beurre, du sucre gastrique*, il apparaît qu'il combine: des jeux sur les

sonorités (homoïtéleutes veuf-boeuf, heure-beurre), des jeux sur le sens (équivoque crêpe-tissu, crêpe-gâteau, paronomase sucre-suc) et sur les images (absurdités heure de beurre et œuf de boeuf) (Boyer, *Mot et jeux de mots chez Prévert, Boris vian, Ionesco* 319).

Le tout donne un résultat «hénaurrme» comme eût dit Flaubert et provoque un rire sur les causes duquel il nous appartiendra de nous expliquer. Nous proposons avec une assez grande réticence une variante possible en roumain: *Pentru a pregăti clătite de China? E simplu de tot: Un ou cât un bou, unt untit și zahăr gastro-gastric; sois poli jusqu'aux ongles* (Ionesco, *Théâtre, V. I* 102): *fii poleit până la măduva unghiilor*, où nous avons gardé l'accent de l'original sur *poli*.

On rencontre dans les pièces et anti-pièces de Ionesco des jeux de mots reposant d'abord sur des associations ou déplacements de sens, sans exclure éventuellement, les associations de sonorités. Par ex.: *Le vendeur, c'est moi, comme Louis XIV (Vânzătorul sunt eu, ca Louis XIV-lea)*, illusion parfaite sur «L'État, c'est moi».

Ce sont les jeux de mots les plus réussis, car ils consistent à jouer sur le sens des mots, soit par substitution d'un terme (l'État – le vendeur). En ces cas-ci il n'est pas assez difficile de retrouver (de deviner) l'énoncé normatif: *son aile de géant l'empêche de voler* qui a évoqué les vers célèbres de Baudelaire – «*Son aile de géant l'empêche de marcher*» (*l'Albatros*).

La perturbation du langage crée pour les héros ionesciens une aliénation irrémédiable. Ils ne peuvent pas communiquer par le langage qui ne fonctionne pratiquement plus comme un lien social. Ils s'enferment dans une solitude indépasseable. Toutefois, cette incommunicabilité n'est pas ineffable, puisque le spectateur la perçoit. Le lien social subsiste bel et bien au niveau de la relation de l'auteur au lecteur-spectateur.

La rhétorique verbale d'Ionesco comporte un certain nombre d'éléments syntaxiques: phrase inachevée, progression phonétique, dialogue discontinu. Elle se présente essentiellement sous forme de jeux de langage (calembours, déformations de mots, de clichés et d'expressions célèbres), répétitions, accumulations ou énumérations, oppositions, stichomythie. Ainsi, qu'elle porte sur des opérations syntaxiques ou sur des opérations substantielles, la rhétorique verbale d'Ionesco privilégie la discontinuité et la surprise.

Ionesco utilise des éléments rythmiques: retours cycliques et accélération paroxystique. Toutes ces techniques s'avèrent très efficaces parce qu'elles réveillent l'affectivité. Le théâtre d'Ionesco ne s'adresse à l'esprit que par

l'intermédiaire des sens. Cette promotion du sensoriel se manifeste par l'utilisation symbolique de la lumière et du bruitage.

Bibliographie

- Baladier, Louis, «*La Cantatrice Chauve* d'Eugène Ionesco ou la révélation dramatique», in *L'Ecole des Lettres*, n° 9, 1992, p. 51-66.
- Barthélemy, Georges, «Pour aborder la logique mathématique de Stephen Kleene», avril 2008, http://www.xn--georges-barthlemy-ntb.fr/logique_math%C3%A9matique_Kleene.pdf, (consulté le 20 juin 2021).
- Boyer, Régis, «Mot et jeux de mots chez Prévert, Boris Vian, Ionesco. Essai d'étude méthodique», in *Studia neophilologica*, Uppsala, 1968, n° 2, p. 317-358.
- Burlacu, Alexandru, „Modernismul poetic românesc”, in *Limbă Literatură Folclor*, n° 1, 2022, p. 43-54.
- De Marinel, Jacques, «Le jeu avec les mots dans le Nouveau Théâtre», in *Revue d'Histoire du théâtre*, Paris, n° 27, 1975, p. 187-197.
- Feal, Gisel, *Ionesco, un théâtre onirique*, Paris, Imago, 2001.
- Frois, Étienne, *Rhinocéros de Ionesco*, Paris, Hatier, 1972.
- Hubert, Marie-Claude, *Eugène Ionesco*, Paris, *Points, Les Contemporains* n° 9 24 octobre 1990.
- Hubert, Marie-Claude, «Ionesco et le bilinguisme», in *Cahiers Romains d'Études Littéraire*, Bucarest, 1993, n°1-2, p. 98-102.
- Manoli, Ion, *Dictionnaire des termes stylistiques et poétiques: Étymologie. Définition. Exemplification. Théorie*, Chişinău, Epigraf, 2012.
- Manoli, Ion, «Éléments de contrastivité dans le texte poétique contemporain: artisanat du langage chez Raymond Queneau», in *Intertext, Revistă Ştiinţifică*, édition spéciale, Chişinău, ULIM, 2016, p. 75-82.
- Manoli, Ion, «Néologismes lexicaux et néologismes sémantiques, créations néologiques – termes et néologismes stylistiques comme sujet de la lexicographie», in *Intertext. Revistă Ştiinţifică*, n°1/2(33/34), Chişinău, ULIM, 2015, p. 162-170.
- Rău, Alexei. „Scrisul ca sistem supraordonat. 1. Analogiile lui Freud”, in *Magazinul bibliologic*, n° 3-4, 2010, p. 59-62.
- Retour à la traduction: Recherches et applications*. Le Français dans le monde, numéro spécial coordonné par Marie-José Capelle, Francis Debyser, Paris, Larousse, 1987.
- Rheims, Maurice, *Dictionnaire des mots sauvages* (Ecrivains des XIX^e et XX^e siècles), Paris, Larousse, 1969.
- Serreau, Geneviève, *Histoire du «Nouveau Théâtre»*, Paris, Gallimard, 1966.
- Ullman, Stephen, «L'image littéraire. Quelques questions de méthode», in *Actes du VIIIe Congrès de la Fédération internationale des langues et littératures modernes*, Liège, Université de Liège, fas. 161, 1967, p. 41-60.

Thamar MSHVENIERADZE
PhD, chercheuse indépendante
Tbilissi, Géorgie

Aperçu des problèmes de la traduction de textes spécialisés

Résumé: La traduction, littéraire ou spécialisée, considérée comme la transition, le passage d'une langue-culture étrangère dans une autre langue-culture, permet d'enrichir nos connaissances dans tous les domaines de la vie.

Dans le présent article, nous nous interrogeons sur les enjeux et les caractéristiques de la traduction spécialisée. Ainsi, l'accent sera mis sur les stratégies traductologiques à adopter pour des textes spécialisés: l'équivalence, la polysémie, la pertinence... auxquelles recourent les traducteurs des textes appartenant à des domaines différents, que ce soit juridique, médical, technique, économique ou autre.

Ainsi, notre objectif c'est de montrer à quel point la traduction des textes spécialisés pose de constants défis lexicaux et terminologiques parmi d'autres types de traduction.

En même temps, l'étude que nous allons effectuer, va nous permettre de voir que lors de la traduction de n'importe quel type de texte, la seule maîtrise de deux langues – langue source et langue cible – ne suffit pas, il faut également avoir des connaissances de base dans les domaines appropriés.

Mots-clés: traduction spécialisée, équivalence, transfert, terme, terminologie

Abstract: Translation, literary or specialized, considered as the transition, the passage from a foreign language-culture to another language-culture, makes it possible to enrich our knowledge in all areas of life.

In this article, we examine the issues and characteristics of specialized translation. Thus, the emphasis will be placed above all on the translational strategies to be adopted for specialized texts: equivalence, polysemy, the relevance to which translators resort of texts belonging to different fields, whether legal, medical, technical, economic or other.

Thus, our objective is to show how specialized translation is really different in nature from literary translation, and also to prove that the translation of specialized texts poses constant lexical and terminological challenges.

At the same time, the study that we are going to carry out will allow us to see that when translating any type of text, the only mastery of two languages – source language and target language – is not enough, it is necessary also have basic knowledge in the appropriate fields.

Keywords: specialized translation, equivalence, transfer, term, terminology

Dans l'article présenté, nous allons d'abord parler en gros du processus et des problèmes traductologiques et essayer d'analyser les enjeux et les caractéristiques du processus de traduction. Les accents seront surtout mis sur des problèmes de la traduction des textes spécialisés.

Ainsi notre objectif, c'est de montrer à quel point la traduction spécialisée se différencie vraiment de la traduction classique ou littéraire, et de prouver que la traduction de textes spécialisés pose de constants défis lexicaux et terminologiques que les traducteurs doivent lever.

La traduction étant une activité complexe, consiste à transposer un texte écrit ou oral d'une langue source à une langue cible en transmettant le plus fidèlement possible le message, ainsi ce processus nous donne la possibilité d'enrichir nos connaissances dans tous les domaines de la vie.

La traduction fait partie de la vie humaine, car nous vivons dans un monde qui évolue tous les jours dans tous les domaines d'études et de commerce, donc la nécessité de supprimer ou surmonter les barrières communicationnelles est indispensable pour que les sciences et les technologies, les cultures et les civilisations soient partagées.

En plus, la traduction est en quelque sorte une philosophie de la langue, une opération linguistique ayant plusieurs dimensions (langue, culture,

expression, monde, civilisation, etc.). Ainsi, tous les scientifiques et les chercheurs ont leurs avis différents sur la traduction, selon la scientifique Maria-Térésa Cabré: «Une langue est avant tout un outil de communication qui identifie une société» (*La terminologie: théorie, méthode et applications* 97).

En effet, la traduction comme processus langagier, comme le prouve Magdalena Nowotna, nous permet d'observer et d'analyser le système de signes et le dynamisme des langues tout en opérant une comparaison non seulement linguistique, mais aussi socioculturelle (*D'une langue à l'autre: essai sur la traduction littéraire*).

Au fil des siècles, la traduction a été connue pour ses apports très pertinents d'internationalisation de connaissance, d'interpénétration des cultures et civilisations et de popularisation des sciences et technologies. Néanmoins, la traduction est récusée d'infidélité et de trahison, de ne pas passer le message exact au peuple donné. Rappelons-nous le fameux dilemme de la traduction lancé par Cicéron: traduire la lettre ou l'esprit? Où la lettre est le mot et l'esprit – le sens du texte.

Certaines personnes qui débutent dans la traduction pensent qu'il suffit de bien connaître les langues étrangères et d'avoir les dictionnaires pour pouvoir traduire, mais la traduction n'est pas si simple. Les théoriciens de la traduction posent souvent la question: Est-ce que la traduction est un art ou une simple activité de traduire? – et nous cherchons la réponse à cette question mais nous ne sommes pas encore parvenus à un consensus.

Ce dernier temps, dans le monde entier, on traduit beaucoup et dans différents domaines, compte tenu des échanges politiques, économiques, sociaux, culturels. En plus, la traduction ne peut pas se réduire au passage d'une langue à une autre, elle nécessite toujours une adaptation complète du document d'origine à un public qui se caractérise par des habitudes différentes, des goûts différents et des modes de pensée différentes.

Pour exercer bien ce métier, il faut avoir tout d'abord des compétences appropriées en ce qui concerne la connaissance de deux langues (étrangère ainsi que maternelle), la connaissance du domaine auquel appartient le texte à traduire. De plus, la bonne connaissance des stratégies et des techniques de traduction entre ici en jeu. À part les compétences énumérées, nous pouvons mentionner aussi un autre facteur: le talent, «On naît traducteur mais on ne peut pas le devenir. Bref, il est inutile – ou impossible – d'apprendre à traduire» (Paprocka, *Erreurs en traduction pragmatique du français en polonais. Identifier, évaluer, prévenir* 12). Pourtant, la théorie

est loin d'être mise en pratique. Nous sommes débordés de traductions de mauvaise qualité dont les conséquences peuvent être préjudiciables.

Comme le souligne Daniel Gouadec,

La traduction de mauvaise qualité est une contre-publicité pour l'entreprise qui la diffuse; [...] la mauvaise traduction est perçue comme un manque de considération et de respect à l'égard de ceux à qui elle est adressée; [...] la mauvaise traduction, c'est une source de mécontentement, de frustration, la cause d'importantes pertes de temps et d'argent, un facteur de risques pour les biens et les personnes, et une source de litiges. (*Terminologie, traduction et rédaction spécialisées* 20).

À part la traduction des textes ordinaires ou littéraires qui est très répandue en toutes les langues, il existe également la traduction «des textes spécialisés», autrement dit «techniques» relevant de différents domaines des activités humaines.

Le terme «langue de spécialité» ou «la langue spécialisée» a une portée plus générale, puisqu'il regroupe la variété des langues utilisées dans n'importe quel domaine professionnel, qu'il soit technique, scientifique ou autre, par exemple la langue juridique, médicale, économique, etc.

La Société Française des Traducteurs (SFT) recense plus d'une vingtaine de traductions techniques, parmi elles les plus principales sont les suivantes:

- La traduction scientifique et technique: mode d'emploi, notice technique, manuels, protocoles
- Le domaine juridique: lois, décrets, directives, contrats, statuts de société, accords
- Le domaine médical: rapport ou bilan médicaux, analyse
- Le domaine économique: bilans, compte des résultats, business plan, produits financiers, statuts, etc.

Ainsi, le terme «technique» s'applique à tous les domaines dans lesquels une terminologie spécifique est utilisée pour la traduction technique.

Le métier de traducteur, surtout celui des textes spécialisés / techniques est extrêmement difficile. Il nécessite une connaissance diversifiée et une habileté exceptionnelle englobant l'apprentissage au quotidien et la compétence professionnelle. Ce métier n'exige pas seulement une formation solide et spécialisée mais aussi les prédispositions concrètes. Lors de l'opération de transposition du texte source à une langue cible, son traducteur s'efforce de conserver les différents aspects qui le caractérisent au

niveau du sens d'abord, mais aussi sur le plan stylistique, voire grammatical au sens large et, sur le plan pragmatique.

Si la langue commune, dite générale, est celle avec laquelle nous communiquons au quotidien, la langue spécialisée est celle de la communication dans un domaine professionnel ou une communauté particulière de savoir, basé sur un lexique et des usages linguistiques qui lui sont propres.

Il n'est pas facile de traduire un texte spécialisé sans connaître la terminologie du domaine concerné; en même temps, la qualité de la traduction dépend de l'expérience acquise par le traducteur pendant des années dans un domaine concret.

Comme nous venons de le souligner, la traduction technique concerne la traduction de textes spécialisés appartenant à des domaines techniques. La composante fondamentale de chaque langage de spécialité, que ce soit le langage médical, économique, celui de droit, ou autre, c'est sa terminologie. «La terminologie sert de véhicule pour le transfert des connaissances» (Cabré, *op. cit.* 97).

La terminologie est donc l'ensemble des termes spécifiques d'une science, d'une technique, d'un domaine particulier de l'activité humaine.

La terminologie, dont l'existence est directement liée aux langues de spécialité et à la communication, peut avoir des finalités diverses, qui sont également liées au monde de la communication et de l'information. La terminologie a deux «modes d'utilisation»: c'est un instrument de communication et un objet de travail. Pour les traducteurs, intermédiaires entre deux textes et deux langues, la terminologie est un instrument de communication (*Ibid.* 35).

La terminologie est une discipline qui a pour objet l'étude, la compilation et la création de termes spécialisés. Le scientifique Pierre Lérat définit le «terme» comme «une unité terminologique qui est un symbole conventionnel représentant une notion définie dans un certain domaine du savoir» (*Les langues spécialisées* 55). Le mot «terme» est défini comme une «unité de signification constituée d'un mot ou de plusieurs mots et qui désigne une notion de façon univoque à l'intérieur d'un domaine de spécialité» (Delisle *et al.*, *Terminologie de la Traduction* 79). Cabré précise que «les termes sont des unités de forme et de contenu qui appartiennent au système d'une langue déterminée» (*Op. cit.* 150).

Lors du processus de traduction, afin d'obtenir le meilleur résultat au niveau de la pertinence et de l'exactitude, il est important d'employer les

termes déjà existants dans la langue spécialisée. Pour bien appliquer ce genre d'équivalences, il faut recourir aux encyclopédies, aux guides et aux manuels du domaine concerné.

Aussi, la meilleure connaissance des termes améliore la compréhension des phénomènes, la découverte du sens des mots contribue à la formation de la pensée. D'après Marianne Lederer, une fois le sujet «compris» et les termes de la langue maternelle bien cernés, vient ensuite la recherche des correspondances terminologiques. Le traducteur manipule un langage spécifique et connaît donc parfaitement la terminologie du domaine dans lequel il traduit. De cette manière, il acquiert une expérience dans ce domaine (*La traduction aujourd'hui – le modèle interprétatif 1*).

Le problème d'équivalence est primordial dans le domaine de la traduction. «L'équivalence est dans la différence», comme l'avait bien affirmé Roman Jakobson dans son œuvre célèbre intitulée *Essais de linguistique générale*. C'est lui qui a appliqué pour la première fois le terme d'équivalence à la traduction interlinguistique. Selon lui,

l'équivalence est la question centrale de la linguistique. En partant de cette conception traductologique, nous pouvons dire que la question d'équivalence se trouve plutôt dans les variations structurales linguistiques et les diversités socioculturelles de deux langues concernées. En outre, plus une langue présente une richesse sociale et culturelle, plus le concept d'équivalence illustre une certaine diversité analysable et interprétable du point de vue de l'approche comparative et traductive entre les deux langues en question (80).

Souvent les mêmes termes ont des acceptions différentes, selon le chercheur turc Yilmaz Selim, équivalence équivaut à la culture, civilisation et vision du monde (*Problèmes d'équivalence dans la traduction: entre le français et le turc*).

Les théories traductologiques traitant de l'équivalence se multiplient de sorte que, jusqu'à présent, nous pouvons rencontrer bien d'autres approches théoriques, parmi lesquelles il convient de rappeler, entre autres, l'équivalence linguistique, sémantique, stylistique, textuelle, pragmatique et, enfin, l'équivalence fonctionnelle.

Nous pouvons considérer l'équivalence fonctionnelle comme un rapport optimal entre l'original et le texte traduit. La théorie de la traduction fonctionnelle, élaborée par Vermeer et Reiss dans les années 1970, souligne la fonction du texte cible parce que, dans sa situation de réception, le texte doit toujours produire un effet, un résultat. D'après les théoriciens allemands,

le traducteur devrait déterminer la fonction du texte et, ensuite, choisir la méthode de la traduction selon le skopos recherché, d'où une autonomie assez élevée du traducteur, ils distinguent nettement l'équivalence de l'adéquation, définissant l'équivalence comme égalité de valeur, «la relation entre deux produits» (*Contemporary Translation Theories* 144).

Il est à remarquer que la conception d'équivalence de Vinay et Darbelnet, considérée par les auteurs comme procédé de traduction par lequel «on rend compte de la même situation que dans l'original, en ayant recours à une rédaction entièrement différente (proverbes, phraséologismes, etc.), est justement critiquée par plusieurs traductologues contemporains, étant, dans l'état des recherches traductologiques actuelles, difficilement acceptable» (*Stylistique comparée du français et de l'anglais. Méthode de traduction* 24).

Il faut noter que, les réflexions concernant l'équivalence apparaissent déjà chez le scientifique Vilém Mathesius qui souligne la nécessité de susciter les mêmes effets que l'original. D'après Katherina Reiss l'adéquation est considérée comme la relation entre la finalité de la traduction et les moyens utilisés par le traducteur, car «les choix opérés par le traducteur doivent être en adéquation avec cette finalité. [...] Comme l'objectif du texte traduit peut être différent de la finalité du texte source, ceci a un, effet sur la relation d'équivalence entre l'original et sa traduction» (*Problématiques de la traduction* 144).

La traduction des textes spécialisés demande en effet de solides compétences dans le domaine, en plus de maîtrise de la langue source et la langue cible, comme nous l'avons maintes fois souligné. Principalement, il existe quelques stratégies pour la bonne traduction: lecture préalable et compréhension globale du texte, la connaissance du domaine auquel fait référence le texte.

Par exemple en traduisant le texte en droit, en économie ou en médecine, il faut pouvoir non pas simplement traduire mais trouver la bonne équivalence ou des analogies entre les systèmes de droit, différents selon les pays. Donc, nous pensons que dans le meilleur des cas, une traduction spécialisée doit être réalisée par un traducteur professionnel possédant une spécialisation dans le domaine concerné afin d'assurer une traduction professionnelle ou technique de qualité.

Le problème de polysémie est aussi crucial dans le processus de traduction. La polysémie des termes juridiques est l'un des problèmes les plus difficiles à surmonter, surtout pour les traducteurs des textes formulés

dans le langage du droit. Selon Gérard Cornu, «La polysémie est un fait linguistique qui crée des risques des malentendus (...)» (*L'unité du Code civil* 102-103). La polysémie est, dans le vocabulaire juridique comme ailleurs, un phénomène irréductible, car le plan lexical de la langue du droit pose un haut degré de difficulté aux traducteurs. Les termes polysémiques sont très nombreux au sein du vocabulaire juridique contrairement au nombre de monosèmes qui sont beaucoup moins représentatifs. À la différence des termes techniques, les termes juridiques ne sont que rarement univoques. Par exemple, le terme «droit» est lui-même doté de plusieurs sens et c'est le contexte qui permet de distinguer si le mot désigne le droit en tant que système (droit objectif) ou le droit en tant que prérogative individuelle (droit subjectif), ou bien le droit en tant que charge fiscale (droit d'entrée).

D'après Jean Dubois, la polysémie est «la propriété d'un signe linguistique qui a plusieurs sens. L'unité linguistique est alors dite polysémique» (*Dictionnaire de linguistique et des sciences du langage* 369). Par exemple le mot «côte» peut désigner en même temps: un os, une pente, un rivage maritime, etc. Selon le professeur Nowak-Korczyk, «La polysémie peut souvent causer les erreurs de style en traduction» (*Problème de polysémie dans la traduction juridique* 125). Nous sommes également d'accord avec le scientifique Lukszyn qui dit «qu'une erreur stylistique est la déviation de la norme stylistique d'une langue (*Tezaurus terminologii translatorycznej* 45). C'est pour cette raison que la tâche du traducteur, c'est de bien maîtriser le phénomène de polysémie.

La traduction des textes juridiques et économiques apparaît ainsi plus compliquée que celle des textes médicaux, par exemple. Cela pour la simple raison que la traduction des textes médicaux, portant normalement sur les maladies, sur l'anatomie ou sur les pathologies et se référant en conséquence à des notions souvent scientifiques identiques dans toutes les langues, peut être considérée comme moins contraignante. Les notions rencontrées par les traducteurs des textes médicaux sont en effet universelles et on peut en principe aisément trouver les équivalences dans les langues étrangères. Par contre, dans le cas de la traduction des textes juridiques ou économiques, le traducteur est face aux différences institutionnelles entre les systèmes de droit et aussi fiscal de chaque pays, et donc la tâche de traduction semble plus ardue. Comme le remarque le scientifique Javier Casas: «la différence entre les systèmes de droit interfère avec les problèmes linguistiques, et la plus grande difficulté de la traduction juridique est, en effet, la convergence de systèmes juridiques non coïncidents du fait des origines historiques, des

coutumes, des institutions et des procédures propres à chaque système» (*Le paradoxe de la traduction juridique* 140). Selon un autre scientifique Jean-Claude Gémard, «dans certains domaines, et c'est le cas du droit, il s'agira de passer d'un système à un autre, non seulement dans la lettre, mais également dans l'esprit du texte cible» (*Les enjeux de la traduction juridique. Principes et nuance* 7). La traduction juridique est une activité technique, en ce sens qu'elle fait intervenir une langue «spécialisée» qui se distingue à la fois de la langue courante et des autres domaines (Lerat, *op. cit.*). Ainsi, comme chaque société a son propre système de droit, la traduction devient une activité très difficile à exercer dans ce domaine.

Ces différences entraînent évidemment un certain nombre de difficultés pour le traducteur lorsqu'il procède à la traduction d'un texte juridique et économique qui reflète non seulement une différence de langue entre le pays d'origine du texte et le pays de la langue d'arrivée, mais également une différence de culture, voire de civilisation juridique. Le traducteur se trouve ainsi en difficulté dans la mesure où il n'existe pas systématiquement des équivalences entre les notions juridiques connues dans les pays de la langue source et les institutions juridiques des pays de la langue d'arrivée. Reiss distingue nettement l'équivalence de l'adéquation, définissant l'équivalence comme égalité de valeur, «la relation entre deux produits, à savoir le produit-source et le produit-cible» (*Op. cit.* 145).

Finalement, l'étude que nous avons effectuée, nous montre que pour la traduction des textes spécialisés, seulement une bonne maîtrise de deux langues n'est pas suffisante, il faut également avoir des connaissances de base dans tel ou tel domaine en tenant compte des connaissances et de valeurs sociales et culturelles différentes. Nous allons essayer d'élargir et de compléter le sujet dans des recherches ultérieures.

Bibliographie

- Cabré, Maria-Teresa, *La terminologie: théorie, méthode et applications*, Armand Colin, Paris, 1998.
- Casas, Javier, «Le paradoxe de la traduction juridique: équivalence des formes dans le respect des différences», in Greenstein, Rosalind (dir.), *Langue et culture: mariage de raison?* Paris, Publications de la Sorbonne, 2009, p. 139-186.
- Cornu, Gérard, «L'unité du Code civil», in *Droits* 2005/2 (n° 42), p. 147-152.
- Delisle, Jean, Cormier, Monique C., Lee-Jahnke, Hannelore, *Terminologie de la Traduction, Translation Terminology, Terminología de la Traducción*, John Benjamins Publishing, Language Arts & Disciplines, Jul 15, 1999.

- Dubois, Jean (dir), *Dictionnaire de linguistique et des sciences du langage*, Paris, Larousse, 1994.
- Delisle, Jean, Hannelore, Lee-Jahnke and Monique Cormier, «Terminologie de la Traduction, Translation Terminology, Terminología de la Traducción», eds. *Cadernos de Tradução*, January 2000.
- Gémar, Jean-Claude, *Les enjeux de la traduction juridique. Principes et nuance*, <https://www.tradulex.com> › Bern1998 › Gemar, (consulté le 03 février 2022).
- Gouadec, Daniel, «Terminologie, traduction et rédaction spécialisées», in *Langages* 1, n° 157, 2005, p. 14-24, <https://www.cairn.info/revue-langages-2005-1-page-14.htm>, (consulté le 02 février/2022).
- Jakobson, Roman, *Essais de linguistique générale*, traduit de l'anglais et préfacé par Nicolas Ruwet, Paris, Éditions de Minuit, 1963.
- Lederer, Marianne, *La traduction aujourd'hui – le modèle interprétatif 1*, Paris, Hachette, Nouvelle édition Minard Lettres Modernes, Paris-Caen, 2006.
- Lerat, Pierre, *Les langues spécialisées*, PUF, collection Linguistique nouvelle, 1995.
- Lukszyn, Jurij, *Tezaurus terminologii translatorycznej*, Warszawa, Wydawnictwo Naukowe PWN, 1993.
- Mathesius, Vilem, *Functional Analysis of Present Day English on a General Linguistic Basis*, Walter de Gruyter 1975.
- Nowotna, Magdalena, *D'une langue à l'autre: essai sur la traduction littéraire*, 2005, https://books.google.ge/books/about/D_une_langue_%C3%A0_l_autre.html?id=1umrXw4cz78C&redir_esc=y, (consulté le 02 février/2021).
- Nowak Korcz, Paulina, «Problème de polysémie dans la traduction juridique», in *Comparative Leglinguistics*, 2014/19, p. 117-134.
- Paprocka, Natalia, *Erreurs en traduction pragmatique du français en polonais. Identifier, évaluer, prévenir*, Wrocław, Oficyna Wydawnicza Leksem, 2005.
- Polański, Kazimiers, «Lingua Posnaniensis», in *Lingua Posnaniensis* 51(1), January 2009, p. 185-187.
- Reiss, Katharina, *Problématiques de la traduction*, Paris, Economica, 2009.
- Selim, Yilmaz, *Problèmes d'équivalence dans la traduction: (Entre le français et le turc)* (OMN.UNIV. EUROP.) (French Edition), Paperback – Décembre 6, 2016.
- Vinay, Jean-Paul et Darbelnet, Jean, *Stylistique comparée du français et de l'anglais. Méthode de traduction*, Paris, Didier, 1997 (1958).

**«Faut dire» – un marqueur discursif?
Quelques considérations sur le statut et les défis de
traduction d'un «introduceur» conversationnel en
français familier**

Résumé: Notre article a pour objectif d'analyser le statut linguistique et les défis de la traduction de la formule «faut dire», fréquemment utilisée en tant qu'introduceur d'une réplique dans les conversations en français familier. Les marqueurs du discours sont au cœur des approches pragmatiques de la conversation actuellement et nous pensons pouvoir contribuer à une meilleure compréhension de leur fonctionnement par une analyse des stratégies que leur traduction d'une langue à une autre suppose. Pour ce faire, nous allons suivre les stratégies de traduction des nombreuses occurrences de ce marqueur dans le célèbre et original roman de Raymond Queneau, *Zazie dans le métro*, en roumain, tout en discutant les implications, au niveau du registre et de la structure de la conversation, de son transfert par des procédés de traduction directe et indirecte, allant jusqu'à l'omission. Éléments proches des subjectivèmes, mais relevant également de la dynamique conversationnelle, les marqueurs discursifs sont souvent affectés par le processus de la traduction.

Mots-clés: marqueur discursif, traduction littéraire, pragmatization, conversation

Abstract: The main objective of our paper is to analyse the linguistic status and the translation strategies of the French phrase «faut dire», frequently used to open conversations in familiar French. Discourse markers, as they are called, are at the core of the research

in pragmatics and conversation analysis nowadays (Rouanne and Anscombe, Dostie, Fedriani). A better understanding of their status and dynamics can be given if the pragmatical approach is doubled by Translations Studies analyses: more precisely, we will look and assess at what point phrases as “faut dire” are affected by the translational process from French into Romanian and English as target languages, having as a corpus of study the French novel Raymond Queneau’s well-known and original *Zazie dans le métro*, and its Romanian version. Being close to subjective markers, discourse markers are often submitted to indirect translation strategies and even to omission, with important implications on the conversational dynamics.

Keywords: discourse marker, literary translation, pragmaticalisation, conversation

Introduction

Notre article¹ a pour objectif d’analyser le statut linguistique et les défis de la traduction de la formule «faut dire», fréquemment utilisée en tant qu’introducteur d’une réplique dans les conversations en français familier. Les marqueurs du discours sont au cœur des approches pragmatiques de la conversation actuellement (Rouanne et Anscombe, Dostie, Fedriani), et nous pensons pouvoir contribuer à une meilleure compréhension de leur fonctionnement par une analyse des stratégies que leur traduction d’une langue à une autre suppose.

Pour ce faire, nous allons suivre les stratégies de traduction des nombreuses occurrences de ce marqueur dans le célèbre et original roman de Raymond Queneau, *Zazie dans le métro*, dans sa version roumaine, tout en discutant les implications, au niveau du registre et de la structure de la conversation, de son transfert par des procédés de traduction directe et indirecte. Éléments proches des subjectivèmes, mais relevant également de la dynamique conversationnelle, les marqueurs discursifs sont, lors du passage en langue cible, des unités de traduction étroitement liées à l’idée de créativité/ réécriture, exigeant de la part du traducteur une

1. Cet article est le résultat d’une recherche effectuée dans le cadre du projet PN-III-P4-ID-PCE 2020-1505, *Metalinguistic markers: lexicon, grammar and discourse. A diachronical approach* (project manager Cristina Petraş, Université “Alexandru Ioan Cuza” de Iaşi).

évaluation pertinente du contexte communicationnel et des particularités de l'interaction verbale.

Notre étude est structurée en trois parties: nous allons commencer par quelques remarques sur le statut linguistique de *(il) faut dire*; pour continuer par la suite avec une esquisse d'un tableau en diachronie des traductions roumaines de l'œuvre de Raymond Queneau, afin d'aboutir à une étude de cas pour discuter des stratégies de traduction des marqueurs discursifs construits à l'aide de *dire*, dont la formule *faut dire* dans les dialogues de *Zazie dans le métro* en roumain.

Le statut linguistique de *(il) faut dire*

L'attention que l'on prête dernièrement en linguistique aux différentes catégories de structures qui se spécialisent comme marqueurs (méta) discursifs est pleinement justifiée, au-delà de l'intérêt général pour la fonction métalinguistique en tant que telle de la langue et la capacité du discours de «tourner» sur soi-même, par leur dynamique très intéressante dans les interactions verbales de tout type et les multiples valeurs qui s'ajoutent ou s'activent en fonction du type de discours où elles sont utilisées.

Les emplois pragmatiques des différentes formes du verbe *dire* en français, que ce soit par sa forme injonctive-impérative *dis (donc), dites, disons* ou en construction phrastique *(il) faut dire*, ont fait récemment l'objet de plusieurs analyses, y compris dans des approches contrastives (mais non traductologiques).

Verbum dicendi par excellence, *dire* a, en français et en roumain, un spectre d'usage assez étendu, qui fait que, en discours, toute une série de valeurs supplémentaires s'activent. Pour les structures à partir de *dire* susceptibles d'entrer, en français, dans la catégorie de marqueurs discursifs, Dostie et Pusch recensent une série de 24 unités (*Présentation. Les marqueurs discursifs. Sens et variation*). Il serait intéressant de les traiter toutes dans une perspective contrastive français-roumain, sur différents types de corpus. En français comme en roumain, il existe un nombre important de marqueurs discursifs à l'origine verbale, la plupart ayant des correspondants directs d'une langue à une autre (ainsi, pour *dire* – *a zice/ a spune*, on aura *disons* – *să zicem, faut dire* – *trebuie spus că*), d'autres passant par des procédés et ou stratégies indirectes. Mais au-delà des possibilités offertes par la langue.

Dans son article de 2007 paru dans *Langue française*, Pusch s'occupe de la catégorie grammaticale de *il faut dire* suivant le glissement de son emploi

comme structure phrastique à valeur déontique vers son emploi comme marqueur discursif (*Variation et sens d'un marqueur parenthétique entre connectivité et (inter)subjectivité*). S'appuyant sur une riche bibliographie, le linguiste essaie de démontrer que la nature et le fonctionnement de cette structure sont loin d'être éclaircis, mais propose quelques distinctions qui nous semblent pertinentes pour notre discussion, et que nos propres observations sur le corpus traductologique pourraient appuyer.

Comme la plupart des marqueurs discursifs, *faut dire* est étroitement lié à l'(inter)subjectivité inhérente à toute communication, visible surtout dans les interactions verbales; selon les affirmations de Pusch, «en tant que marqueurs pragmatiques, ces structures font en général appel à une situation d'interlocution en explicitant ou en commentant les relations qui existent entre le locuteur, l'interlocuteur et le contenu propositionnel de l'échange communicatif» (31). C'est surtout le cas pour *faut dire* qui sert à l'introduction d'éléments du savoir non-partagés par les interlocuteurs et que le locuteur trouve pertinent de placer à un certain moment de son intervention. Le verbe *dire* précédé par *falloir*, sous la forme (*il faut dire*, particulièrement fréquent en français familier, glisse, en vertu de la dynamique conversationnelle, vers la valeur d'un connecteur textuel, ou dans celle d'un marqueur discursif relié à la subjectivité énonciative. Normalement associé à la modalité déontique, le verbe *falloir* suivi de *dire*, dans des structures de type, par ordre de fréquence (*il faut dire que + phrase* ou (*il faut dire + syntagme nominal*; ou plus rarement (*il faut dire + Z*, sert également d'élément de marquage du discours, généralement dans des structures avec un complément de type phrase. Si sa position canonique est celle de début, il peut également apparaître sous forme d'incise, en position médiane donc, suivant son complément. Notre corpus va rendre compte de toutes ces trois situations.

Quant à son interprétation, on l'analyse en général par analogie avec la tournure apparentée *je dois dire que*: à côté de la valeur d'affirmation atténuée, on pourrait reconnaître l'expression d'un rapport logique de concession (Hronning, *in* Pusch, *op. cit.* 36) ou adversatif, cette lecture étant plus ou moins évidente, en relation d'abord avec les éléments du cotexte. Mais la principale valeur qui transforme cette structure phrastique dans un marqueur discursif est son usage explicitant, les locuteurs y ayant recours dans des contextes où ils veulent rajouter des éléments afin de rendre clairs les propos antérieurs et ajouter des éléments nouveaux, qui puissent

compléter le savoir de l'interlocuteur. Il rend compte également du besoin du locuteur de prendre position et s'affirmer dans le discours.

Raymond Queneau en langue roumaine: véritable défi pour tout traducteur

Personnalité complexe de la littérature contemporaine (écrivain, linguiste, mathématicien, philosophe, critique littéraire), Queneau est un auteur apparemment intraduisible, vu qu'il joue avec la langue et ses potentialités (étant le créateur de ce que l'on a pu appeler un «néo-français» dans le cadre de l'Oulipo), et cependant très traduit. Il a d'ailleurs eu des rapports particuliers avec la traduction, puisqu'il a publié des traductions, travaillé comme réviseur de textes et secrétaire littéraire pour les Éditions Gallimard, et même publié un roman sous la fausse position d'un traducteur (*On est toujours trop bon avec les femmes*, pseudonyme de «traducteur» Michel Presle).

En roumain, des dix-sept romans et écrits en prose de Queneau, on a traduit très peu et très tard:

| | |
|---|--|
| <i>Pierrot mon ami</i> (1942) | <i>Amicul meu Pierrot</i> , traduction de Radu Albala, préface de Val Panaitescu, București, Univers, 1971. <i>Pierrot amicul meu</i> , retraduction par Sanda Oprescu, București, Pandora, 2006. |
| <i>Saint-Glinglin</i> (1934) | <i>La Sfântu'Așteaptă</i> , traduction de Sanda Oprescu, București, editura Imaginea, 2000, réédition București, Univers 2006. |
| <i>Exercices de style</i> (1947) | <i>Exerciții de stil</i> , traduction par un collectif d'étudiants de l'Université de Brașov, Pitești, Editura Paralela 45, 2004/2013. |
| <i>On est toujours trop bon avec les femmes</i> (1947) | <i>Suntem mereu prea buni cu femeile</i> , traduction et préface de Laszlo Alexandru, București, Editura PARALELA 45, 2005. |
| <i>Les fleurs bleues</i> (1965) | <i>Florile albastre</i> , traduction Val Panaitescu, exégète et spécialiste roumain de Queneau (auteur de la monographie <i>Umorul lui RQ</i> , 1979), București, Univers, 1997, réédition București, Humanitas, 2006. |
| <i>Zazie dans le métro</i> (1959) | <i>Zazie în metrou</i> , traduction par Laszlo Alexandru, București, Editura PARALELA 45, 2001, réédition 2004, 2008. |

Pour ce qui est des traductions de ses poésies, il a bénéficié de la plume de traducteurs de talent, mais pour deux volumes seulement, notamment *Arta poetică*, traduction et préface de Ion Caraion, Albatros, 1979 et *O sută de mii de miliarde de poeme*, Art, 2013, traduction de Serban Foarță.

On peut affirmer que, pour un auteur qui est inclus dans la liste des plus grands écrivains français contemporains, s'étant imposé par son originalité, créativité et humour, il existe trop peu de traductions roumaines et presque pas de stratégie éditoriale unitaire; il a également très rarement attiré l'attention des traductologues, ce qui n'est pas le cas dans d'autres langues, où les traductions ont fait l'objet de nombreuses analyses, ses textes, difficilement traduisibles, car jouant avec la langue, étant une source très riche d'observations sur les «potentialités» (OULIPO et *La littérature potentielle*) de la traduction littéraire comme créativité; les réussites de ceux qui se sont aventurés dans la traduction de ses textes en roumain sont d'autant plus intéressantes à étudier; surtout que Raymond Queneau, passionné par le langage, s'est également intéressé au roumain et a même utilisé dans un de ses romans, *Pierrot mon ami*, trois mots qu'il a considérés comme particulièrement sonores «mitocans et mocofans»; «badarans».

Comme le précise l'un des plus importants exégètes roumains de Queneau, Val Panaitescu, dans la préface de la traduction *Amicul meu Pierrot*, la première surprise de tout lecteur de Queneau est au niveau du langage; ce qui prédomine est le langage populaire et familier – parce que les personnages sont extraits des quartiers populaires, mais aussi parce que l'auteur défendait ce qu'il appelait la «troisième langue française», le langage courant; ce qui fait cependant l'originalité de l'auteur est justement le mélange des registres et des langages, car autour d'un noyau représenté par le lexique populaire et argotique apparaissent de manière inattendue d'une part, des expressions savantes et techniques, et, de l'autre, des mots, tours, expressions forgés par l'auteur; c'est pour cela que l'on a pu affirmer que le style de Queneau atteint un degré inhabituel d'intraduisibilité. Il s'agit ainsi d'une véritable révolution littéraire qui est en fait un pari avec le potentiel créatif de la langue, ses expérimentations sur le langage allant jusqu'à sa désarticulation.

Connu dans l'original et analysé par les critiques roumains, Queneau n'a eu avant la chute du communisme qu'une seule traduction en roumain, *Pierrot mon ami*, que l'on pourrait expliquer par la prédominance du langage populaire et argotique mais aussi par le fait qu'il ne répondait probablement pas aux attentes des éditeurs de par le contenu de sa fiction.

L'explosion du marché éditorial après 1989 a partiellement amélioré cette absence, avec cinq nouveaux livres traduits et parfois réédités. Cependant, plus de la moitié de l'œuvre en prose de Queneau reste à traduire et à découvrir par des approches traductologiques, à côté de ses poèmes et essais / œuvres critiques.

(II) faut dire et la dynamique conversationnelle à l'épreuve de la traduction

Roman dialogal par excellence, *Zazie dans le métro* abonde, sous le masque du langage libre/libertin en considérations sur la fonction du langage, le pouvoir du discours et même la place de la littérature comme fiction². La version roumaine de Laszlo Alexandru est une véritable réussite à presque tous les niveaux du texte, le traducteur proposant une traduction qui respecte les critères de Berman, la poéticité et l'éthicité. Faisant preuve de créativité et également de compétence langagière au niveau des registres de langue, de leur adéquation à la situation de communication, le traducteur réussit à recréer en langue roumaine la dynamique conversationnelle en suivant les particularités de chaque locuteur, préservant l'humour des situations, l'absurde parfois des répliques et le ludisme au niveau formel. À titre d'exemple, cet extrait qui rappelle les dialogues d'*Alice au pays des merveilles*:

2. L'être ou le néant, voilà le problème. Monter, descendre, aller, venir, tant fait l'homme qu'à la fin il disparaît. Paris n'est qu'un songe, Gabriel n'est qu'un rêve (charmant), Zazie le songe d'un rêve (ou d'un cauchemar) et toute cette histoire le songe d'un songe, le rêve d'un rêvé, à peine plus qu'un délire tapé à la machine par un romancier idiot (oh ! pardon)./ Being or nothing, that is the question. Ascending, descending, coming, going, a man does so much that in the end he disappears."Ființa sau neantul, iată problema. Să urci, să cobori, să mergi, să vii, atâtea face omul că pînă la urmă dispăre. Parisul nu-i decît o himeră, Gabriel nu-i decît un vis (drăguț), Zazie himera unui vis (sau a unui coșmar) și toată povestea asta himera unei himere, visul unui vis, nu mai mult decît un delir bătut la mașină de un romancier idiot (vai! pardon).

| | |
|--|---|
| <p>Après avoir dégusté cette vérité première, Charles reprit la parole en ces termes:</p> <ul style="list-style-type: none"> - Tu as de drôles d'idées, tu sais, pour ton âge. - Ça c'est vrai, je me demande même où je vais les chercher. - C'est pas moi qui pourrais te le dire. - Pourquoi qu'on dit des choses et pas d'autres ? - Si on disait pas ce qu'on a à dire, on se ferait pas comprendre. - Et vous, vous dites toujours ce que vous avez à dire pour vous faire comprendre ? - (geste). - On est tout de même pas forcé de dire tout ce qu'on dit, on pourrait dire autre chose. - (geste). - Mais répondez-moi donc ! - Tu me fatigues les méninges. C'est pas des questions tout ça. - Si, c'est des questions. Seulement c'est des questions auxquelles vous savez pas répondre. | <p>După ce a degustat aces adevăr esențial, Charles reluă cuvîntul în felul următor:</p> <ul style="list-style-type: none"> - Ai niște idei ciudate, știi, pentru vârsta ta. - I-adevărat, mă întreb chiarv de unde le scot. - Nu eu ți-aș putea spune. - De ce spunem unele lucruri și nu altele? - Dacă n-am spune ceea ce vrem să spunem, nu ne-am putea înțelege. - Iar tu spui mereu ceea ce vrei să spui, ca să te faci înțeles? - (gest) - Totuși, nu ești obligat să spui tot ce spui, ai putea spune altceva. - (gest). - Dar răspunde-mi totuși ! - Imi răcesc gura de pomană. Astea nu-s întrebări. - Ba da, is întrebări. Numai că-s întrebări la care nu știi să răspunzi. |
|--|---|

La saveur de cette «leçon de linguistique» sous la forme du jeu question-réponse entre l'adolescente Zazie et le personnage Charles est suivie de près dans sa version roumaine, à part la réplique *Tu me fatigues les méninges*, qui demande, évidemment, une stratégie indirecte, d'équivalence «dynamique», mais où nous pensons que la solution du traducteur déforme le sens original; nous proposerions à la place *mă obosești/ îmi sfârâm degeaba creierii cu tine*.

Le verbe *dire* a d'ailleurs dans l'original pas moins de 130 occurrences, dont la plupart entrent dans la construction de marqueurs discursifs construits par des verbes modaux: *pouvoir dire; vouloir dire; avoir à dire, falloir dire*.

Faut dire et ses structures synonymes *faut reconnaître / faut raconter* ponctuent souvent les interventions des personnages, en particulier aux moments-clés du récit, comme dans les paragraphes où Zazie raconte le drame de sa vie familiale. Le traducteur traduit soigneusement toutes les occurrences du verbe *falloir* (qui a 84 occurrences dans le texte, dont 14 avec

dire et des synonymes *reconnaître*, *raconter* (*faut dire*), dans les dialogues). Il se sert, pour récupérer le caractère oral de la structure, des formes abrégées du correspondant littéral du verbe *falloir* en roumain, *trebuie*: *tre*, *trebe*, comme on peut le voir dans les exemples organisés sous forme de tableau.

Sa créativité intervient au niveau de la structuration de la logique interactionnelle, l'infinitif *dire* / *raconter* / *reconnaître* – *a zice* / *a spune*, *a recunoaște* / *a povesti* passant soit par la première personne du singulier, *je*, soit par la première personne du pluriel, *nous*. Des «contaminations» sont également possibles, là où, pour *dire* on a en roumain *reconnaître* (exemple 2)³, ce qui montre que la formule est soumise à un travail de réinterprétation /reverbération, fondée sur une logique légèrement différente, mais parfaitement appropriée au contexte, de l'interaction verbale; en plus, la formule est aussi renforcée en traduction, par l'ajout de termes déictiques, du type *iată* (*voilà*), exemple 3, qui serait indicatrice du fait que le traducteur l'interprète comme introducteur discursif, à valeur d'explicitation. Là où la structure sert à une argumentation plus forte, dans le sens d'une justification du locuteur (*io numa v-am spus = je n'ai fait que vous le dire*, exemple 9) ou encore d'un rapport adversatif, cette interprétation est actualisée en traduction toujours par des formules indirectes, mais, à nouveau, tout à fait pertinentes: *nu-i chiar așa* (*ce n'est pas ça*), exemple 7.

Pour synthétiser, les occurrences de *faut dire* sont soumises à une traduction conforme à son rôle conversationnel, d'introduction d'une réplique par laquelle le locuteur veut expliciter son dire, contredire son interlocuteur, ou même appuyer la valeur d'une affirmation dont le contenu est fortement subjectif. La traduction signifie à chaque fois interprétation de la formule en contexte, et elle est à chaque fois valable, permettant la construction d'un dialogue tout aussi frais, dynamique et approprié au registre familier qu'il l'est dans l'original.

ANNEXE

Tableau des occurrences de *faut dire* et ses traductions dans le roman *Zazie dans le métro* et sa version roumaine (traducteur Laszlo Alexandru, ed. Paralela 45, 2004).

| | |
|--|---|
| 1. – Il faut tout me dire. N'aie pas peur. Tu peux avoir confiance en moi. (17) | 1. – Trebuie să îmi spui tot, Nu-ți fie frică. Poți avea încredere în mine. (38) |
|--|---|

3. Voir *Annexe*

| | |
|--|--|
| <p>2. – Il boit beaucoup ton papa ? – I buvait, qu'il faut dire. Il est mort. (19)</p> | <p>2. – Bea mult, tăticu-tău? - A băut, să recunoaştem. A murit. (43)</p> |
| <p>3. – Faut vous dire que maman pouvait pas blairer papa, alors papa, ça l'avait rendu triste et il s'était mis à picoler. (20)</p> | <p>3. – Iată. Tre să-ți zic că mămica nu-l putea înghiți pă tăticu și asta l-a întristat și a început să tragă la măsea. (44)</p> |
| <p>4. – Je rentre donc, faut dire qu'il était noir comme une vache. (21)</p> | <p>4. – Deci mă întorc acasă, tre să zic că era întuneric ca naiba. (47)</p> |
| <p>5. [...] parce qu'il faut vous dire que maman elle lui avait dit comme ça, je sors, [...] mais c'était pas vrai, c'était pour le feinter. (21)</p> | <p>5. [...] că trebe să-ți spun că mămica îi zisese așa, eu plec [...] da nu era adevăra, voia numa să-l fenteze. (47)</p> |
| <p>6. – Faut reconnaître, maman elle avait mis la bonne mesure. (21)</p> | <p>6. – Trebe să recunosc, mămica sărise nițel peste cal. (48)</p> |
| <p>7. – Petite nature. - Faut pas dire ça, dit Turandot. Il a fait ses preuves. Pendant la guerre. (27)</p> | <p>7. – Slab de înger. -Nu-i chiar așa. A dovedit-o din plin, în război. (61)</p> |
| <p>8. mes cuisses naturellement assez poilues il faut le dire mais professionnellement épilées. (48)</p> | <p>8. să recunosc (105)</p> |
| <p>9. – Ici c'est obligatoire, dit l'Écossaise. À moins que vous preniez le ouisqui. Si vous savez ce que c'est. – Imdemande ça, s'esclama Turandot, à moi qui suis dans la limonade ! – Fallait le dire, dit l'Écossaise en brossant sa jupette du revers de la main. (61)</p> | <p>9. – Aici e obligatoriu, zise scoțiana. Doar dacă nu vreți uiski. Dacă știți ce-i aia. - Pă mine măntreabă, esclamă Turandot, pă mine care-s din brânșă! - Io numa v-am spus, zise scoțiana periindu-și fustița cu dosul mâinii. (135)</p> |
| <p>10. C'est seulement en dernier recours que j'utiliserai ce moyen que ma conscience n'approuve pas entièrement, faut dire. (65)</p> | <p>10. Doar în ultimă instanță voi recurge la acest mijloc pe care conștiința mea nu-l aprobă în întregime, trebuie s-o spun. (144)</p> |
| <p>11. Faut dire qu'à ce moment-là j'étais revêtu de mes plus beaux atours d'agent de la circulation. (65)</p> | <p>11. Tre să zic că pe-atunci eram înțolit cu cea mai frumoasă ținută de agent de circulație. (145)</p> |

| | |
|---|---|
| 12. Faut que je vous raconte comment je l'ai rencontrée, la veuve. (65) | 12. Tre să-ți povestesc cum am întâlnit-o pă vădană. (145) |
| 13. Les artistes, qu'est-ce que vous voulez, c'est souvent comme ça. Une fois qu'ils ont trouvé un truc, ils l'exploitent à fond. Faut reconnaître qu'on est tous un peu comme ça, chacun dans son genre. (68) | 13. Artiștii, ce vrei, de multe ori fac așa. Când au dat de o șmecherie, o exploatează pîn la capăt. Tre să recunoaștem că toți facem cam așa, fiecare în felul lui. (152-153) |
| 14. Et, pour revenir à cette soupe à l'oignon, il faut reconnaître que c'est une invention bien remarquable. (72) | 14. Si, ca să revenim la supa de ceapă, trebe să recunoașteți că-i o invenție cu totul remarcabilă. (62) |

Bibliographie

- Berman, Antoine, *Pour une critique des traductions: John Donne*, Paris, Gallimard, 1995.
- Dostie, Gaétane, Pusche, Claus D., «Présentation. Les marqueurs discursifs. Sens et variation», in *Langue française*, 154, 2007, p. 3-12.
- Fedriani, Chiara, Sanso, Andrea, *Pragmatic Markers, Discourse Markers and Modal Particles*, Amsterdam/Philadelphia, John Benjamins, 2017.
- Panaiteescu, Val, *Umorul lui Raymond Queneau*, Iași, Junimea, 1979.
- Pusch, Claus D., «Variation et sens d'un marqueur parenthétique entre connectivité et (inter)subjectivité», in *Langue française*, 154, 2007, p. 29-44.
- Rouanne, Laurence, Anscombe, Jean-Claude, *Histoire de dire. Petit glossaire des marqueurs formés sur le verbe dire*, Berne, Peter Lang, 2016.
- <https://www.lettresvolees.fr/queneau/barthes.html>, (consulté le 25 septembre 2021).

Svetlana CORCODEL
Lector asistent universitar
Universitatea de Stat din Moldova
Chişinău, Republica Moldova

Semantic Difficulties Encountered in the Process of Translating Literary Texts Titles

Abstract: The study stresses the importance of literary translation that is probably one of the most challenging types of translation because there are no or rare specialized words and terms for which dictionaries have exact equivalents.

In comparison with the scientific text, the literary text is full of emotions, feelings and colour. In addition, vocabulary reflects to a greater or lesser degree the author's personal evaluation of things or phenomena. Therefore, literary translation requires some competences and creativity.

The research offers a number of approaches to literary texts titles and presents the importance of rendering them accurately. It also outlines our goal to draw translators' attention to the title, which is many times neglected and considered unimportant.

Besides, literary texts titles require a special attention, as they do not only represent a name, which stays at the top of the page or at the first page of a book that is firstly judged by its cover and its title. They are a unique and entire world. That is why the translator shall firstly decode what is encoded in the original title and then in the same way to carefully encode the message into its translation that is to remain faithful to the work it entitles.

Keywords: title, literary translation, subject matter, translation techniques, semantic difficulties, lexical difficulties, structural difficulties

Rezumat: Studiul demonstrează importanța traducerii literare, care este considerată unul dintre cele mai provocatoare domenii

de traducere, deoarece sunt lipsă sau rare expresiile sau termenii pentru care dicționarele ar propune echivalente exacte.

În comparație cu textul științific, textul literar ne oferă emoții, sentimente și culoare. În plus, vocabularul textului literar reflectă mai mult sau mai puțin atitudinea personală a autorului față de evenimente sau fenomene. Prin urmare, traducerea literară necesită anumite competențe și creativitate.

Cercetarea propune un șir de abordări ale titlurilor textelor literare din perspectiva traducerii, ori traducerea acestora cu acuratețe absolută este foarte importantă. De asemenea, un alt obiectiv este traducerea titlurilor textelor literare, care sunt, de multe ori, neglijate și considerate puțin valoroase.

Titlurile textelor literare necesită o atenție deosebită, deoarece nu reprezintă doar un nume, care apare în partea de sus a copertei sau pe prima pagină a cărții, ci imaginea creată și apreciată de cititor. Titlurile textelor literare sunt o lume unică, specială. Iată de ce, traducătorul, mai întâi, va decoda titlul original și, numai după, va codifica cu atenție mesajul în textul țintă cu acuratețe și fidelitate textului sursă.

Cuvinte-cheie: titlul, traducere literară, conținut, tehnici de traducere, dificultăți semantice, dificultăți lexicale, dificultăți de structură

Introduction

Literary texts titles require a special attention, as they do not only represent a name, which stays on the first page of a book or at the top of the page. They represent a part of that work and this means that they might also contain some hidden messages or some hints that will help the reader understand better that work. That is why the translator shall firstly decode what is encoded in the original title and then in the same way carefully encode the message into its translation.

However, is the title only entitling a work or it represents something more than simply a name? In order to find an answer to the question we shall find what the opinion of other linguists regarding this topic is. Peter Newmark recommends to translate the title only after the entire literary work is rendered because many times the meaning of the title is closely

related to the work it entitles and can be mistranslated if the translator does not know the content of the work (Newmark, *A Textbook of Translation* 2).

Many times translators do not pay attention to what they translate and can automatically change the meaning of the word when translating it. False friends or the tendencies of calquing represent some of the causes of this problem. Many times, we use calquing automatically because we think that it sounds well. However, the inadequate use of calquing can cause serious problems to the meaning, especially when we speak about titles. We understand the problems related to the meaning as semantic difficulties that can be encountered in the process of translating literary texts titles.

Source of Examples

Meaning is probably the most important part of the word and it may cause many problems, semantic problems, to translator. In order to render a phrase or sentence one must firstly understand its meaning because many times it can be composed by the words which taken one by one have a different meaning in comparison with that communicated by the phrase they form. This is the case of proverbs, idioms and colocations. If a translator does not understand the meaning, the translation performed will be mistaken (Newmark, *op. cit.* 43). Therefore, when translating a title, it is very important to understand what this title wants to communicate to the reader and what its function is. That is why many times one has to read the entire text or book, analyse it, and only then translate the title.

All the analysed literary texts titles present semantic difficulties mostly because they are phrases characteristic to the English language and many times, it is very hard to find a perfect Romanian equivalent, which will have both: an appropriate form and content as the exact Romanian equivalent to the meaning used by the author cannot be found in dictionaries. That is why the translators have to imply their creativity. However, beside phrases and idioms, there are words that can as well cause confusion and ambiguity or words, which target language equivalents are, not appropriate and do not correspond to the message aimed by the author.

According to Myers & Simms (*The Longman Dictionary of Poetic Terms* 77), a title can stipulate a *condition* (*If You See Me Comin* by Adrian Mitchell), make a *request* (*Look at Me* by Anita Brookner), or launch an *invitation* (*Where Shall We Go This Summer?* by Anita Desai), all of which include direct addresses to the reader. Nevertheless, the title can attract the

reader's attention also by indicating a *moral* (*Eating People is Wrong* by Malcolm Bradbury), showing an *emotion* (*No Laughing Matter* by Angus Wilson), or setting up the *reader's expectation* (*Taking Off My Clothes* by Carolyn Forché).

In this way, we can say that the title is not only a name by which a certain work can be recognised or a set of words put at the beginning of the text, it is a part of that work. It is the first thing we see about the text or the book it entitles and like any other name it carries some characteristics of the work it stands for. The title can tell us many things about the work. It can suggest us the theme of the work, the name of a character, the feelings of the author, the type of work or its genre. It is a hint to the text or book we want to read.

Thus, title translation is one of the most challenging processes and there can appear many linguistic difficulties that have to be faced by the translator during the interpreting process.

Contrastive Analysis of Literary Texts Titles Translation

Titles of literary works differ from other types of titles because literary works are a part of the field that is mostly based on creativity and imagination. Therefore, these titles are many times more than they appear to be. Each title is chosen carefully to render accurately the message encoded in it by its author.

Now, dealing with translating a literary text title we shall mention that many times the message communicated by the title can only be guessed after reading the entire work and in such cases translating the title literally is a huge mistake as the original title and the translated one are completely different, conveying two different messages. Therefore, we probably shall follow Peter Newmark's advice, who says that the titles shall be left "untranslated until the rest of assignment is completed" (Newmark, *op. cit.* 148).

Title translation is probably one of the most challenging activities especially when we speak about the title of literary works as it should sound attractive, allusive, suggestive, even if it is a proper name, and should usually bear some relation to the original, if only for identification. Besides, the translators shall remember that a literary text title is an entire world that has its own characteristics, which have to be considered and taken into account when they perform its translation. Therefore, translating a literary

text title implies creativity and a certain responsibility from the translator because many times the success of a book depends on its title and if it is not translated adequately, the book, no matter how interesting it may be, risks remaining unsuccessful (Briffa, *Stylistic Creativity when Translating Titles* 34). Thus, sometimes translators has to do some research to find more about the author, and the book which title they translate, in order to be able to provide a good translation. That is why there are translation techniques and strategies that are meant to help the translator overcome these difficulties. One of the cases of some titles translation is *modulation*. Such a difficulty can be found in Evelyn Waugh's title of the novel *Scoop* that was rendered into Romanian as *Bomba zilei* (Waugh, *Bomba zilei*, trad. de Viorica Boitor). If we look up in the dictionary the word *scoop*, we will learn that it has two meanings. One of them designates a tool used in digging out and moving a substance. The other meaning is related to news and states that it is a story or piece of news discovered and published by one newspaper before the others (*Oxford Dictionaries. Language Matters*, <http://www.oxforddictionaries.com>). In order to know which of the two meanings is used in this title, the translators have to read firstly the entire novel. In this way, they will find out that this is a story about a writer of nature columns who is sent by mistake in the zone of war where he manages to do some very good news with the help of some other journalists and returns home as a world-renowned reporter. It becomes obvious that the author used the word *scoop* with reference to news. However, the Romanian dictionary does not give an equivalent to the word *scoop* with the same reference. Therefore, the translator had probably to do some research in the journalism in order to find what the Romanian equivalent for such kind of news is. The Romanian translation *Bomba zilei* as we see renders the idea very well, although not exactly. It supposes an unexpected and surprising piece of news, but which is not necessarily published by one newspaper before another. Its meaning is more related to the event of the day. On the other hand, we can suppose that if it is the event of the day, there can be a competition between newspapers for the possibility of having a better and a quicker reportage on this. In this way, we can say that the translator found a very good equivalent to the original title.

Another example of a good translation of the literary work title can be considered the title of Jack Higgins' novel *Sure Fire* which was rendered into Romanian as *Țintă sigură* (Higgins, *Țintă sigură*, trad de Bogdan Pope). This is also a title translated by means of *modulation*. *Sure fire* is an expression

which supposes something that is certain or likely to succeed. As we see *țintă sigură* renders the same idea even if *țintă* and *fire* are two different words, with two different meanings. Translated into English, *țintă* would sound as *target*, which represents the consequence of the *fire*. However, it is not advisable to translate literally this title, as the Romanian equivalent *foc sigur* does not have the same effect as *țintă sigură* and does not render the message aimed by the author accurately because this expression can be interpreted differently. If the English word *fire* gains another meaning when it is used together with the adjective *sure*, in Romanian it does not. Therefore, the Romanian reader could interpret *foc sigur* as a safe fire, which is made by someone somewhere in order to probably get warm. That is why we can say that this translation of the title is perfect, as it renders exactly what the author wanted to communicate to the readers.

George Orwell's novel title *Keep the Aspidistra Flying* could as well cause some difficulties related to the meaning to translators. There might be the tendency of interpreting the phrase *keep flying* literally and a non-native speaker could think that *the Aspidistra* is a name of an airship, which is a big mistake. The entire title of G. Orwell's novel represents a modified English expression in which the word *Aspidistra* is used instead of *the flag*. The expression *keep the flag flying* means to refuse surrender or to achieve success, while *aspidistra* is the name of a house plant that is usually used with reference to the "middle-class gentility and conventionality" (*Oxford Dictionaries. Language Matters*, <http://www.oxforddictionaries.com>). Therefore, we can say that the title is an encouragement or an exhortation of not letting the middle class give up. The Romanian translator decided to use for *keep flying* the expression *să trăiască* which is usually used to wish somebody a long and beautiful life. The word *aspidistra* was *transliterated* without making any concretizations in order to probably let the readers form their own opinion on what *aspidistra* might signify. In this way, we can say that *Aspidistra, să trăiască!* is a perfect translation of G. Orwell's novel title and one can hardly imagine a better rendering (Orwell, *Aspidistra sa trăiască!* trad de Mihnea Gafița).

There are words that can as well cause confusion and ambiguity or words which target language equivalents are not very appropriate and do not correspond to the message aimed by the author. One of the titles that present such kind of difficulty is *The House on the Borderland* – the title of a novel written by William Hope Hodgson. The primary meaning of the word *borderland* suggests that this is an area near the line separating two

countries or territories (*Cambridge Dictionaries Online*, <http://dictionary.cambridge.org/>). The translator chose to *replace* this word with *marginea Abisului*, which rendered into English stays for “*the edge of the chasm*”. If we read W. H. Hodgson’s work, we will find out that this is a horror novel telling a story of a man who lived in a house located on the edge of an abyss. Two travelers found the diary, in which he wrote all the weird things that were happening to him as he lived in that house. Therefore, we can guess that the translator rendered the title in this way, to give a hint to the content of the novel and as well to add a note of mystery. Maybe, rendered literally, *borderland* in Romanian would sound rather too technical and the effect produced on the target reader would be different than the one of the original title on the source reader. In this way, *marginea Abisului* is more appropriate as it is not only suggestive but as well attractive. But, let us suppose, that the translator would use instead of *marginea Abisului* the word *granița* and the title would sound as *Casa de la graniță*. Knowing the content, we would say that the author meant the border between the two worlds: imaginary (or the evil) one and reality. On the other hand, the target readers could interpret the word *granița* in its primary meaning, as line separating two countries, and they could lose their interest in reading the book. That is why; taking into account the genre of the work, we shall say that *Casa de la marginea Abisului* is more attractive. (Hodgson, *Casa de la marginea Abisului*, trad de Anca Florea).

The adjective *good* from the title of Ford Madox Ford’s novel *The Good Soldier* can as well cause some semantic difficulties. *Good* is used very often in many different situations having positive connotations. It can signify “*very satisfactory and pleasant*”, “*healthy*”, “*successful*”, “*kind or helpful*”, “*morally right*” or “*able to be trusted*” (*Cambridge Dictionaries Online*, <http://dictionary.cambridge.org/>). Such can be the soldier from the title. However, one has to read the entire work in order to identify which of the above meanings fits the soldier. In this way, we can say that the Romanian translator wanted to *concretize* and *emphasize* the qualities of the soldier and rendered the title as *Un soldat de nădejde* (Ford, M. F. *Un soldat de nădejde*, trad de Florenta Simion). The adjectival phrase *de nădejde* is used usually to refer to a person whom you can rely on, whom you can trust. This coincides with one of the meanings of the word *good*. Consequently, we can say that the translator did not alter the meaning of the source word, but *emphasized* it. Another thing that we can notice related to this title is the article *the*, which was replaced in the translation with *un* (a). *The* is a definite article

which, when is used before a noun, refers to a particular person or thing. *Un (a)*, on the other hand, is used when we are not referring to a certain thing or person (*Cambridge Dictionaries Online*, <http://dictionary.cambridge.org/>). In this way, the Romanian version is more general, pointing to any soldier who can be reliable and, in the same time, creating an image of such a soldier, while the English title refers to one particular soldier.

Another word, which can cause difficulties relating to the meaning, is the noun *code* of the Sir Pelham Grenville Wodehouse's novel title *The Code of the Woosters*. According to Cambridge dictionary, the word *code* has at least three meanings. It can designate a system of words, letters and signs used to hide a message; a set of rules or principles used by a certain group or society or the genetic material in DNA (*Cambridge Dictionaries Online*, <http://dictionary.cambridge.org/>). If the reader does not know the content of the work, he or she can very well presume that any of these meanings can be attributed to our title because the words, which form the title, do not point to any of the meanings. Consequently, once again, in order to render the title accurately the translator must know what the work is about and what or who *the Woosters* are. The Romanian translation of Wodehouse's novel title is *Codul de onoare al Wooster-ilor* (Wodehouse, *Codul de onoare al Wooster-ilor*, trad de Carmen Toader). As we can notice, the translator decided to specify what kind of code is that, without revealing still whether *the Woosters* represent a family or a company or something else. Therefore, we can presume that this is an invitation to read the novel and to find this out ourselves.

The title of the novel written by Clive Staples Lewis *Surprised by Joy* contains as well a word that can be very confusing – the noun *Joy*. We cannot guess at once whether this is the noun expressing happiness or the name of a person. That is why, it is very important to know the plot of the work. In our case, it is an autobiography. The events described happened in the author's spiritual and intellectual life when he was in his early thirties. The word *Joy* is used here in its primary meaning **-happiness-** because all his life the main character, in our case the author, was looking for the *joy* and actually something very interesting happened: in 1957 – two years after publishing the work – he married the love of his life whose name was Joy (*Encyclopædia Britannica Online*. <http://www.britannica.com>). The translator rendered the title into Romanian as *Surprins de bucurie* (Lewis, *Surprins de bucurie*, trad. de Emanuel Conțac). As we see, the Romanian *equivalent* does not cause any ambiguities. Actually, it could not cause even if the

translator wanted to, because there is not such a word in Romanian, that would mean happiness and at the same time be a name. That is why the translators could only use the exact *equivalent* and for this, they needed to know the plot of the story.

Prepositions also represent a category of words, which can cause semantic difficulties. Many times an English preposition is translated differently in Romanian, especially if we speak about the preposition *of*. *Of* is usually used to show possession. However, besides possession, it can express the origin, the content, the position, the characteristics of a thing or a person, or it can mean what something contains. Consequently, because of this it has many Romanian *equivalents*. It can be translated as *al* or *a* (or showing possession something that is typical); *de*, *despre* or *cu* (expressing what it contains) or *din* (origin) (*Dicționar Englez – Român online*, <http://hallo.ro/?l=ro>). In this way, it can create some ambiguities and knowing the content of the work can help the translator choose the appropriate rendering of the preposition.

Given all this, let us take for example the title of Will Self's novel *The Book of Dave*. Without knowing the story, we may suppose that the preposition *of* may express any of the following ideas: the book belongs to Dave; it is about Dave or Dave wrote it. In this way only reading the work we may find what the meaning of the preposition *of* is. If we look at the Romanian translation, which is *Cartea lui Dave*, we see that it also does not tell us for sure whether this is Dave's book or it is written by him (Self, *Cartea lui Dave*, trad. de Eugen B. Marian). Consequently, we may suppose that the translator decided to let the readers themselves discover the answer to this question.

The preposition *to* as well as *on* are also rendered differently depending on the context they are used. For instance, used in Edward Morgan Forster's novel title, *A passage to India*, the preposition *to* expresses a destination and was translated as *în* – *O călătorie în India* (Forster, *O călătorie în India*, trad. de Liliana Pamfil-Teodoreanu). The title of Laurence Sterne's novel *Journal to Eliza* contains the preposition *to* that was translated as *pentru* – *Jurnalul pentru Eliza* (Sterne, *Jurnalul pentru Eliza*, trad. de Mihai Miroiu), showing that the journal is addressed to Eliza. The same is the case of the preposition *on*, which in Zadie Smith's novel title *On Beauty*, has the meaning of *about* and is translated *despre* – *Despre Frumusețe* (Smith, *Despre frumusețe*, trad. de Alina Scurtu). But, the title of Ian Fleming's novel *On Her Majesty's Secret Service* the same preposition, *on*, supposes that someone is performing some

secret activities for *Her Majesty* and is translated as *în – În Serviciul Secret al Maiestății Sale* (Fleming, *În serviciul secret al maiestății sale*, trad. de Anca Nistor). Consequently, the prepositions can be very tricky and the translator shall always pay a due attention to them and to the way in which they may change the meaning of the entire title.

Another category of titles that could cause semantic difficulties consists of titles, which were *replaced* with new ones in the target language. We have noticed that new titles were completely different from the original ones beginning with their structures and finishing with their meanings. Let us take for example the title of Ali Smith's novel *There But For The*. It was rendered into Romanian as *Era să fiu eu* (Smith, *Era să fiu eu*, trad. de Carmen Scarlet). At first sight, these two titles seem to be completely different: the original one containing an adverb, two prepositions and a definite article, while the translated title representing a Romanian sentence. However, if we do some research we will find that the original title consists of the titles of the novel's chapters and represents the first part of the English expression *there but for the grace of God* which is used "when something bad that has happened to someone else could have happened to you". The Romanian title was chosen in the same way. It also comprises the titles of the translated novel's chapters, each word representing the first word with which each chapter begins. It renders as well the same idea as the entire English expression, although its meaning is different from that of the original title. However, if the translator rendered the title using whatever translation technique the translated title would not tell anything to the reader, who is not aware about the English saying (Clifford, *Literary Translation: A Practical Guide* 52). In this way, the title would sound rather confusing to the Romanian reader.

We know that a successful translation can be judged by two criteria: faithfulness or fidelity and transparency. The first criterion supposes the use of the exact equivalents of the source language words that have to resemble the same structure. This is what theory says. However, it is not always the case in practice. In order to meet the second criteria many times the structure of the word is changed as well as the word itself and the examples provided are a sound proof for the above utterance.

Conclusions

The process of translation always implies challenges, especially regarding literary texts titles translation. The title is not only an element of the text or a set of words put at the beginning of the text, it is a complex system with its components, every of which has its own role in creating and giving a meaning to the literary text. Thus, it is very important to remember the main peculiarities of the literary texts titles translation, because the message they carry is not to be spoiled when rendering them into the target language.

After analysing all the examples presented above we may say that the semantic difficulties are on the top of the list and they can be overcome only if the translators implies their creativity and responsibility and not harm the success of the book and the public acceptance of the literary work. Moreover, sometimes doing some research on the author's life and activity might help in identifying their intentions of entitling the work in the way they did.

In conclusion, we dare say that our analysis proves that the translators have managed to render faithfully the literary texts titles that embody message, culture, intrigue and colour.

Bibliography

- Briffa, Charles, Curuana Rose-Marie, *Stylistic Creativity when Translating Titles*, Malta, University of Malta, 2009.
- Clifford, E Landers, *Literary Translation: A Practical Guide*, New Jersey City University, Multilingual Matters Ltd, 2001.
- Myers, Jack Elliott & Simms, Michael, *The Longman Dictionary of Poetic Terms*, New York & London, Longman, 1989, <https://www.goodreads.com/en/book/show/1485771>, (accessed February 22, 2022)
- Newmark, Peter, *A Textbook of Translation*, Essex, Longman, 2003.

Dictionaries

- Cambridge Dictionaries Online*, Cambridge University Press,
Available at: <http://dictionary.cambridge.org/> (accessed February 21, 2022).
- Encyclopædia Britannica Online*. Encyclopædia Britannica Inc.,
Available at: <http://www.britannica.com/> (accessed February 22, 2022).
- Dicționar Englez – Român online* Hallo.ro, Available at: <http://hallo.ro/?l=ro> (accessed February 15, 2022).

Oxford Dictionaries, Language Matters, Oxford University Press,
Available at: <http://www.oxforddictionaries.com> (accessed February 21, 2022).

Corpus

- Fleming, Ian, *În serviciul secret al maiestății sale*, trad. de Anca Nistor, București, Rao Books, 2002.
- Ford, Madox, *Un soldat de nădejde*, trad. de Florenta Simion, București, All, 2012.
- Forster, Edward Morgan, *O călătorie în India*, trad. Liliana Pamfil-Teodoreanu, Iași, Polirom, 2014.
- Hodgson, William Hope, *Casa de la marginea Abisului*, trad. de Anca Florea, București, Corint, 2014.
- Lewis, C. live Staples, *Surprins de bucurie*, trad. de Emanuel Coțac, București, Humanitas, 2008.
- Self, Will, *Cartea lui Dave*, trad. Eugen B. Marian, București, All, 2010.
- Smith, Ali, *Era să fiu eu*, trad. Carmen Scarlet, București, Univers, 2014.
- Smith, Zadie, *Despre frumusețe*, trad. Alina Scurtu, București, Leda, 2008.
- Sterne, Laurence, *Jurnalul pentru Eliza*, trad. de Mihai Miroiu, București, Rao Books, 2006.
- Wodehouse, Pelham Grenville, *Codul de onoare al Wooster-ilor*, trad. Carmen Toader, Iași, Polirom, 2004.

Ina Sitnic
Doctor of Philosophy
Moldova State University
Chisinau, Republic of Moldova

A paralinguistic approach to consecutive interpreting in academic context

Abstract: The article represents a theoretical-practical approach to paralinguistics from the perspective of an empirical study that encompasses a corpus of seven speeches interpreted by twenty students from the Department of Translation, Interpretation and Applied Linguistics, Moldova State University. A contrastive analysis on English to Romanian translation directionality was conducted in order to assess the paralinguistic quality of the target-speeches. From the theoretical viewpoint the paper reinforces the ideas and opinions reflected in the seminal works produced by D. Crystal, F. Poyatos, B. Tissi, G. Trager on paralinguistics, combined with praxeological approaches of the research conducted by G. Ilg, S. Lambert, B. Moser-Mercer, D. Gile, S. Kalina, A. Gillies, R. Setton and A. Dawrant. The aims of this study are: (1) to determine types and sources of paralinguistic features with the purpose of raising awareness in would-be interpreters about the undesired effects of such features on the quality of the target-speech when overused in the process of interpreting; (2) to propose didactic activities that should be conducive to the development of students' rhetorical and public-speaking skills. It was determined that the highest rates of paralinguistic features were for *alternants* and *filled pauses* while the lowest rates were represented by *silent pauses*, *primary qualities* and *differentiators*. When a high occurrence of such paralinguistic features is observed in interpreting, the phenomenon can be addressed through practical exercises intended to diminish or elude their destructive manifestation in the target-speech.

Keywords: paralinguistic features, consecutive interpreting, interpreting skills, academic context, didactic activities

Introduction. On paralinguistic elements in interpreting

Paralinguistics, or speech quality, is defined as voice aspects, apart from words which carry meaning in communication. Paralinguistic features of language include: volume, pitch, emphasis, inflection, articulation and various vocal attributes, laughter and silence. Paralinguistics also refers to speech inconsistencies (slips of the tongue), pauses, and fillers. Since pauses, repetitions, or fillers are often caused by the speaker's stress, they may be an indicator of their emotional state (public speaking, for instance, is one of the most common fears which causes anxiety).

"Since interpretation is produced orally, the prosodic and non-verbal features of the source message are equally important for the recipients. And yet, although interpreting studies have highlighted the importance of the non-verbal dimensions, these dimensions have not been fully explored in interpreting" (Iglesias Fernández, Muñoz López *Linguistic, paralinguistic and kinetic features in remote interpreting* 26). This aspect is also sometimes overlooked, voluntarily or not, in the academic training of would-be interpreters.

There are different acceptations of the notion of *paralinguistics*. Some scholars support the idea that it is part of verbal communication, while others are proponents of paralinguistics as solely related to nonverbal communication. D. Crystal introduced the compromise for paralinguistics as verbal and nonverbal communication. According to the linguist, paralinguistics is, in general, perceived as a bridge between nonlinguistic forms of communication and the central domains of studies of linguistics and namely: grammar, vocabulary and pronunciation (Crystal, *The Linguistic Status of Prosodic and Paralinguistic Features* 162).

The term *paralinguistics* came into use at the middle of the 19th century, but it was only closely studied by linguists, phoneticians, psychologists, anthropologists in the 20th century. In his paper *Paralinguistics: A linguistic and interdisciplinary approach to interactive speech and sounds* F. Poyatos describes the paralinguistic elements, providing the following types: *primary qualities, qualifiers, differentiators, alternants*, with an emphasis on their triggering factors, their nature and status, offering examples for each type and a detailed analysis from a physiological, psychological and emotional

communication perspective (130). In order to bring some clarification over the notions we have been operating with in this paper, we should specify that F. Poyatos defines *primary qualities* as vocal characteristics present in speeches that individualise the speakers. They are linguistic in nature and they include timbre, resonance, tempo, intensity, intonation range, pitch, syllabic duration, rhythm. *Qualifiers* are vocal modifiers whose determinant factors are of biological and physiological nature and can be affected by psychological and emotional variables. These include: laryngeal, articulatory and lips control, etc. *Differentiators* represent a group of sounds that modify the verbal language and its suprasegmental features. They characterise and differentiate the physiological reactions as well as the psychological states and emotional reactions and they include: laughter, sighing, throat-clearing, etc. Another type of paralinguistic elements mentioned by F. Poyatos and considered by us in this paper refers to *alternants*. They are independent occurrences with a semantic function: hesitations, lip smacking etc.

The aspect of *silent pauses* (silent interruptions between words) and *filled pauses* (gaps filled by such fillers as *hmm, umm, ah, uh, erm, etc.*) in interpreting was approached in this study in the light of the classification proposed by B. Tissi (*Silent pauses and disfluencies in simultaneous interpretation: A descriptive analysis* 113-14).

The typology presented above represents a fundamental support from the point of view of classifying and detailing the paralinguistic elements which was adopted for the purposes of our research. The paralinguistic elements discussed in this paper were examined from the perspective of their manifestation in interlinguistic communication (here, in consecutive interpreting), from a qualitative and a quantitative standpoint, with the aim of determining their frequency in students' interpreting, identifying possible causes and effects produced on the target-speech and suggesting selected exercises to handle them.

The qualitative and quantitative analysis of paralinguistic elements in the present research is from the perspective of discordance of their occurrence in the source-speech compared to the target-speech. From this perspective, *the aim of this paper* is to determine the types and the sources of the paralinguistic elements with the purpose of making students aware about the undesired effects of such elements on the quality of target-speech and the development of the rhetorical and public-speaking competence, with an emphasis on their intonation, fluency, clear and appropriate speech production, etc.

The attention given by different sciences to paralinguistics demonstrates its interdisciplinary character. Researchers who manifested a particular interest in this domain are G.L. Trager, F. Goldman-Eisler, J.C. Catford, D. Crystal, G. Mahl, F. Poyatos, B. Tissi, S. Chelcea, L. Ivan, A. Chelcea. Linguists E. Goffman, A. Garnham studied cognitive aspects of language, A. Henderson, F. Goldman-Eisler and A. Skarbek, R. Schmidt researched the phenomenon of fluency in linguistics and in interpreting, F. Goldman-Eisler, I. Cenkova, P. Mead raised the subject of the role and the effect of (non) vocal pauses in communication and in interpreting. Studies that confirm the role of fluency as a factor of quality in consecutive interpreting were conducted by practitioners and researchers like H. Bühler and I. Kurz. From an applied perspective, professional interpreting as an act of communication is explained by D. Gile through a model of consecutive interpreting based on the interaction between the participants in communication as presented in Figure 1 below.

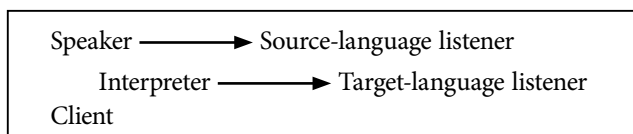


Figure 1 A communication model of interpretation (Gile, *Basic Concepts and Models* 24)

The model suggested by prof. D. Gile illustrates the connection between paralinguistics and consecutive interpreting, showing thus the relation between the speaker and the listener at the level of communication. It also emphasises the role of the interpreter as an actor in the act of communication which is double oriented: one is directed from the speaker towards the source-language listener and the other one – from the interpreter towards the target-language listener. The model of interpretation offers access to a pedagogy-oriented interpreting approach in *ex-situ* conditions, through the observance and analysis of linguistic and paralinguistic elements by the *teacher* (passive observer) in the context of cooperation between *speakers* in the act of interpreting (students or recorded speeches by native speakers) and *student-interpreters*. D. Gile claims that this model aims at

the cooperation between participants at linguistic and paralinguistic levels: “Since generally all parties wish to communicate, more cooperation should be expected from them ... This includes cooperation from speakers, who may try to speak more slowly, enunciate more clearly, choose certain terms and structures and avoid others and clarify terms and concepts” (*Basic Concepts and Models* 24).

1. Methodological aspects

Paralinguistic features are an indicator of the speaker’s intentions, i.e., to persuade, to annoy, to entertain, etc. and they have an affective and a grammatical function in intralingual and interlingual communication. Nevertheless, in the process of interpreting in academic context, the student-interpreter sometimes interferes, voluntarily or not, with paralinguistic features that impact the quality of interpreting in a negative way. It is, therefore, imperative to make students aware about the role of fluent and faithful rendition of information in consecutive interpreting and to intervene in their training with suitable activities oriented towards a coherent and fluent interpreted speech.

The subject of the present research is the process and product of consecutive interpreting, which is addressed from the perspective of students’ acquisition of public speaking skills as integral part of consecutive interpreting competence. In this context, the study aims at determining the theoretical and praxeological foundations of consecutive interpreting from English into Romanian in light of paralinguistic features identified in the target-speeches.

The research hypothesis states that at the initial stage in training would-be consecutive interpreters, students are in the need of acquiring public speaking skills and the degree of manifestation of these skills depends on the application of didactic strategies by the teacher in order to valorize the consecutive interpreting competence.

The objectives of the research are: (1) to determine types and sources of paralinguistic features with the purpose of raising awareness in would-be interpreters about the undesired effects of such features on the quality of the target-speech when overused in the process of interpreting; (2) to propose didactic activities that should be conducive to the development of students’ rhetorical and public-speaking skills.

This is a transversal empirical study, and is based on the data obtained from the consecutive interpreting performed by 2nd year students from Moldova State University. The experiment was designed around 20 students from the department of Translation, Interpretation and Applied Linguistics who interpreted 7 speeches from English into Romanian.

The participants in the underlying study were divided into two groups: group A (10 students) and group B (10 students) which represented, through alternation, the experimental group and the control group. The subjects in the experimental group were subject to a special treatment that resided in applying pre-consecutive interpreting exercises before the actual interpretation of each speech. On the other hand, the subjects in the control group did not receive the same treatment. The rationale behind this methodological approach is explained by the heterogenous academic skills of the participants and the desire to ensure the quality and correctness of the obtained data. The same consideration was taken into account when selecting the speeches in order to correspond to the students' needs and skills, their cognitive abilities and learning styles.

It is important to mention that the students had been halfway through the semester with consecutive interpreting, therefore they were only initiated into practical aspects of the subject at the time the empirical study was organized. The participants were randomly recruited from 2 academic groups, but only those who attended all the sessions were included in the study.

According to the Common European Framework of Reference for Languages, participants' English language competences range from A2 to B2.

For the purposes of the study, we selected speeches from *Breaking News English*, *Speech Repository* and *American Rhetoric* banks of speeches that comply with the criteria set out by the Directorate General for Interpretation of the European Commission for basic and beginner levels in accordance with students' linguistic and translation competences. Also, they comply with the criteria set out by the Directorate General for Interpretation of the European Commission for basic and beginner levels in accordance with students' linguistic and interpreting skills (Leitão), and they bear the following characteristics: (1) they have a duration of approximately 3 minutes each; (2) they present predictable subjects, topics of general interest; (3) they are coherent, have a simple, linear structure, present a clear succession of events, and contain only a few descriptive

elements that are easy to visualize; (4) they do not contain any specialized language and do not present increased levels of lexical difficulties; (5) the speeches are presented orally (not read from paper) by native speakers at a medium speed (hesitations specific to normal speech); (6) they do not contain too much factual information (numbers, enumerations, proper names, etc.).

The selected speeches have the following characteristics: they have a duration of approximately 3 minutes each; they present predictable subjects, topics of general interest; they are coherent speeches, with a simple, linear structure and a clear succession of events, containing only a few descriptive elements that are easy to visualise; they do not contain any specialised language and do not present increased levels of lexical difficulties; the speeches are presented orally (not read from paper) by native speakers at a medium speed (hesitations specific to normal speech); they do not contain too much factual information (numbers, enumerations, proper names, etc.).

The corpus of analysis is represented by 140 speeches from which 1872 paralinguistic elements were extracted and analysed. For the purpose of the present research *primary qualities, differentiators, alternants, silent pauses* and *filled pauses* that exclusively occurred in the target speeches and did not exist in the source speeches were investigated.

The speeches were segmented according to short semantic units of about 5 to 10 seconds (Setton, Dawrant, *Conference Interpreting. A Complete Guide* 135-37) that the students had to interpret consecutively. This type of segmentation was for two reasons: first of all, students were only initiated into note-taking at the stage of their training when the experimental study took place, therefore they could not interpret relying on a note-taking system, and secondly, the interest in obtaining as complete as possible target-speeches had to be fulfilled, therefore summarised translation was not an option. The interpreted speeches were audio recorded and then transcribed (see Appendix 1 and 2 for samples) for the quantitative and qualitative analysis of paralinguistic elements that were attributed specific symbols as presented in Table 1 below.

Table 1. Symbols of paralinguistic features used in the transcribed speeches (adapted from Langford)

| | | | |
|---------------------------|--|------------------------|---|
| <i>Primary qualities:</i> | | -- | hesitations shown as syllable repetitions, pauses shorter than 1 second |
| ? | interrogative intonation | [bla bla bla] | alternants |
| ↓ | quietness | [pff] | puffing |
| >< | accelerated tempo | [oi!], [nu!], | corrections and reformulations |
| - - | staccato rhythm | [a!] | |
| <i>Filled pauses:</i> | | ... | mumbling |
| [ii], [ää], | filled pauses regardless of the length of the sound | ~ | ingressive/egressive sounds |
| [mm], [iä] | | <i>Differentiators</i> | |
| <i>Silent pauses:</i> | | # | whispered voice |
| (1), (1.5), (2) | duration of silent pauses (in seconds) | !! | laughter |
| <i>Alternants:</i> | | ! | smile |
| - | self-corrections of words, word-combinations, sentences; corrections in words articulation, reformulations | ^ | coughs |
| | | ** | throat-clearing |
| | | + | chuckling |
| | | @ | sighs |
| | | | |

Data processing, results and discussion

As follows, selective excerpts from students' speeches are presented as illustrative examples of manifestation of paralinguistic features in the process of interpreting, possible causes of the use of such features and their impact on the target-speech.

1. A5 – Deci el nu trebuie să le (3) [bla-bla-bla].

In the linguistic unit above, student A5 resorted to an alternant that belongs to the informal register in order to 'compensate' for the loss of information. It carries no semantic value and, moreover, can be regarded as lack of interest in the speech or the task of interpreting which is considered unprofessional and, therefore, unacceptable.

2. A2 – @În decursul a 60 @ de milioane de ani [...]

Paralinguistic features of sigh marked by the sign @ which was identified towards the end of the speech are an indicator of tiredness.

3. A9 – Zeci de studenți au participat la un protest împotriva -- [ää] **împo-tri-va** armelor.

4. A10 – **Nu-este-doar-faptul-că-războiul** a distrus Hiroshima.

The staccato pronunciation of the linguistic units in bold, preceded by a filled pause in (3), is motivated by hesitation due to the student's insecurity about the correctness of the lexical unit.

5. A8 – Noi avem în oraș piste pentru pietoni – **!!pentru cicliști!!** [...]

The differentiators (laughter and smile) are consequences of embarrassment caused by the erroneous transposition of meaning in the target-language or faulty verbal expression in Romanian.

6. A12 – Mă gândesc la unele dintre serialele britanice pe care le-am pierdut? pe care le-am știut?

Using interrogative intonation when trying to correct the statement adds to the insecurity of the student.

7. A11 – Opera de săpun [**mm**] (1,5) @ [**pff**] apar [**mm**]!! ~ este bine primită într-un spectru larg de oameni [...].

The abundance of paralinguistic features, among which (nervous) laughter as a differentiator, were caused by difficulties and embarrassment in reconstructing the meaning in the target-speech.

8. A7 – O bombă atomică a distrus orașul și:: (1,5) ceea ce arată că (2)
↓ oamenii au capacitatea să !se autodistrugă? !

The linguistic context in the excerpt above does not express a funny situation. On the contrary, the speech is about commemorating a tragic event, that is why smiling and chuckling, that is believed to be a consequence of student's nervousness should not manifest. Also, speaking in a low voice and adopting an interrogative intonation in speech, where that is not the case, originate from the uncertainty of the correctness of information.

9. A4 – #Dar ce spun oponenții#– #Dar ce spun oponenții care poartă uniforme#

The linguistic units intercalated by the symbol # represent student's whispered voice that is a manifestation of a semantic error.

10. A17 – În primul rând uniformele sunt (1,5) un echilibru [**ăă**] între:: studenții:: care au: familii:: cu:: nivelul [**ăă**] veniturilor mai redus. Aceasta înseamnă că:: se observă studenții care:: sunt veniți din (1,5) de la un (2) ceea ce înseamnă că:: [...].

11. A3 – [ăă] Scoli– Scopul [ăă] de a:: crește numărul copiilor care sunt (7,8) care sunt– care posedă o asigurare medicală.

Filled pauses and silent pauses as presented in the two excerpts above, are vivid examples of dissonance and speech dysfluency that consume time which could be invested in the rendition of important information into the target-language. Recurrent silent pauses which occur at the beginning, in the middle and at the end of the linguistic units (words and word combinations), are sources of monotony in the speech which makes it more difficult to follow the idea. Such paralinguistic features can also be bothering for the listener and, therefore, they have a negative impact on speech understanding. Interpreters should reproduce the intonation of the speaker without exaggerations and should keep in mind that the frequent use of filled and silent pauses that denote hesitation obstruct an efficient interlinguistic communication.

12. A19 – Această dramă se întâmplă în capitala Niamey și intriga principală include problema concentrată în pericolul de HIVA– de SID– HIV de SID– SIDA [...].
13. A20 – Iar logoul școlii **era– ar fi– este imprimat** pe [ăă] cravate sau sacouri.

Multiple successive corrections are detrimental to the quality of the interpreted speech. The causes of hesitation represented by filled or silent pauses are the result of uncertainty about the correctness of the provided information. At the same time, corrections, repetitions and hesitations are consequences of cognitive process used as stalling tactics by students in order to gain some time before formulating the idea or to recall a more appropriate lexical equivalent that would be in accordance with the register or the context.

14. A18 – *Cine știe >ce vo vedea când vo< – când vom veni [...]*
15. A15 – Mulți dintre studenți au vrut >**s-amintească pșdintelui Donald Trump că în 2020 ei fi deja– vor fi deja–<**

Accelerated verbal tempo causes pronunciation mistakes that, sometimes, are corrected and other times are left as they are. Uncorrected mistakes as well as very frequent corrections impact the speech fluidity and hinder the efficient production and reception of the speech. Incorrect pronunciation derives from a very high debit flow which may be detrimental at the initial stage of students' initiation in consecutive interpreting, that is

why it is recommended that students adopt a moderate verbal flow for a fluent, coherent and intelligible interpreting.

The quantitative analysis of the paralinguistic features in students' consecutive interpreting showed that the majority of features were associated with *alternants* (40.9%) immediately followed by *filled pauses* (36.7%). Less frequent were *silent pause* (13.5%) followed by *primary qualities* (6.1%), while the lowest number was represented by *differentiators* (3.7%). The distribution of paralinguistic features per interpreted speech is presented in Figure 2 below.

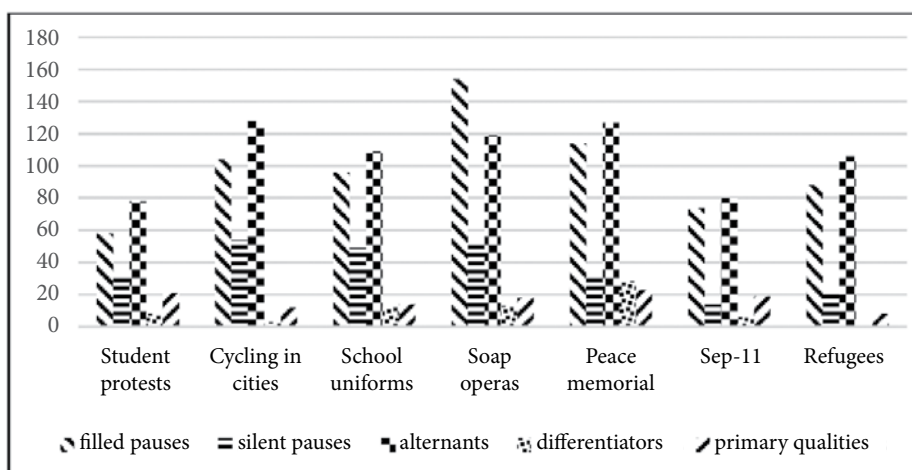


Figure 2 Frequency of paralinguistic features in the target-speeches interpreted by the students

The data derived from the conducted experiment are indicative of the strategies regarding the improvement of students' public speaking skills for consecutive interpreting. The results obtained after data processing showed that *alternants* (self-corrections, reformulations, hesitations, mumbblings, ingressive and egressive sounds, etc.) and *filled pauses* should be addressed in the first place through specific exercises, as they occur more frequently in speech production (here, in consecutive interpreting). The general opinion among teachers is that students should be made aware about the effects of paralinguistic features. A good practical activity would be to encourage students to audio record their speeches and to ask them to listen to their recordings. While listening to their own speeches, students should pay attention to the types of paralinguistic features (*filled*

pauses, for instance, which can transform into vocal tics if not monitored properly) and the rate at which they occur. This exercise aims at making students understand the detrimental effect of the excess of such features on the quality of the speeches when used in excess and/ or inappropriately. Moreover, audio recording of speeches in the context of longitudinal experiments in the academic environment or during a longer period of self-monitorization followed by self-evaluation and inter-evaluation should be a good opportunity for students to identify potential speech issues and also, to determine the progress made as a result of activities which target development of attention, concentration and public speaking competences.

Having regard to the high rate of paralinguistic features in consecutive interpreting, this phenomenon should be addressed through diction exercises in both languages (here, English and Romanian) that are part of the interpreting process for the optimization of sound articulation mechanisms and clear pronunciation; public speaking for speech fluency and confident communication of the message to the target-public; breathing exercises for a correct pronunciation including the articulation of the final sounds, speaking with some sort of vocal force so that the public can hear the message; dosed breathing exercises, carried out gradually, with no abrupt pauses when unnecessary in order not to cause any semantic fragmentation of the speech; exercises for the correction of phonetic transformations under the influence of other languages (here, Russian) and of the modifications typical of Moldovan dialect; exercises intended to improve speech impediments, particularly breathing, verbal and vocal tics that can hinder peoples' understanding of the message; exercises for the correction of rhythm disorders, tone of voice, volume, pitch, intonation, logic accent, adapted in accordance with the speaker's message. Speech improvisation is a good activity that should determine fluency and coherence in oral communication. In the context of this activity, students are asked to deliver an impromptu speech within a definite timeframe, in one minute for example, on a particular topic. "Observing and imitating" is an exercise which is meant to improve public speaking by imitating the intonation, tone of the voice, logical pauses, etc. of professional public speakers. "Voice projection" is another activity used to reflect and correct the speaker's volume of the voice in case it is too loud or too quiet to be heard. Appendix 3 presents a set of practical activities, addressed especially to students at the initial stage in consecutive interpreting. The exercises can be used during lessons, as well as independent practicing activities,

to help would-be interpreters form and strengthen public speaking and communication skills.

Conclusions

In summary, the subject of paralinguistics in consecutive interpreting in this paper was addressed from the perspective of the methodology of research (academic context and participants, speech characteristics and segmentation, target-speech analysis), the process of interpreting and speech production strategies that were used by students either to delay or to accelerate the delivery of their speeches. We also determined that the causes of paralinguistic features very often originate in students' insecurity about the correctness of interpreting, diversion of attention, lack of concentration, nervousness, tiredness, embarrassment caused by language and translation mistakes, etc.

The qualitative and quantitative analysis showed that the highest rates were for *alternants* and *filled pauses* while the lowest rates were represented by *silent pauses*, *primary qualities* and *differentiators*. They should be addressed through exercises adapted to students' needs meant to diminish or elude their occurrence. Also, peer assessment could be a more objective approach to overcoming the negative impact of paralinguistic features in consecutive interpreting.

Paralinguistics is perceived as a bridge between non-linguistic forms of communication and the central domains of linguistics (grammar, vocabulary, pronunciation), semantics, pragmatics and cognitive sciences. In academic context, D. Gile's communication model of interpreting is an eloquent descriptor of the interaction between the participants in the process of interpreting. The model points out to the need of cooperation between participants at linguistic and paralinguistic level for a successful interlingual communication.

The results of this investigation showed that *paralinguistic features* can affect the quality of the product of interpreting in terms of lexical, phonetic and semantic inconsistencies if used voluntarily or not, in large numbers, as can be seen in the examples presented in this paper and should be addressed from the early stages of consecutive interpreting, while the activities meant to alleviate the number of such features should contribute to a more fluent, coherent interpreted speech. The present paper represents a modest attempt in pursuing a study which explores the paralinguistic aspects of interlingual

communication. The contrastive analysis of paralinguistic features from the perspective of language directionality (from Romanian into English) is under consideration in the context of a future, more extended research in the domain of didactics of consecutive interpreting.

Bibliography

- Chelcea, Septimiu., Ivan, Loredana., Chelcea, Adina, *Comunicarea nonverbală: gesturile și postura: cuvintele nu sunt de-ajuns*, București, Comunicare.ro, 2005.
- Crystal, David, "Paralinguistics", in Benthall Jonathan, Polhemus Ted (dir.), *The body as a medium of expression*, London, Allen Lane, 1975, p. 162-174.
- Crystal, David, "The Linguistic Status of Prosodic and Paralinguistic Features", in *Newcastle-upon-Tyne. University. Philosophical Society. Proceedings*, vol. 1, n° 8, 1966, p. 93-108.
- Gile, Daniel, *Regards sur la recherche en interprétation*, Lille, Presses Universitaires de Lille, 1995.
- Gile, Daniel, *Basic Concepts and Models for Interpreter and Translator Training*, Amsterdam, John Benjamins, 1995.
- Gillies, Andrew, *Conference Interpreting: A Student's Practice Book*, London, Routledge, 2013.
- Goldman-Eisler, Frieda, "A Comparative Study of two Hesitation Phenomena", in *Language and Speech*, vol. 4, n° 1, 1961, p. 18-26.
- Iglesias Fernández, Emilia, Muñoz López, Juana, "Linguistic, paralinguistic and kinetic features in remote interpreting", in *Handbook of Remote Interpreting*, edited by A. Amato, N. Spinolo, M.J. González Rodríguez, 2018, p. 26-38.
- Langford, David, *Analysing Talk*, Macmillan, 1994.
- Leitão, Fernando, Grading Criteria. Directorate general for Interpretation. Speech Repository, https://ec.europa.eu/education/knowledge-centre-interpretation/sites/kci/files/communities/description_of_the_speech_repository_levels.pdf, (accessed July 29, 2021).
- Mahl, George, *Explorations in Nonverbal and Vocal Behavior*, Routledge, Psychology Press, 2014.
- Márquez, Alex, Márquez, Marta, *The New Interpreters Handbook. A step-by-step guide to becoming a professional interpreter*, 1987.
- Pöhhacker, Franz, *Introducing Interpreting Studies*, London and New York, Routledge, Second Edition, 2016.
- Poyatos, Fernando, *Paralanguage: A linguistic and interdisciplinary approach to interactive speech and sounds*, John Benjamins Publishing, 1993.
- Poyatos, Fernando, "Nonverbal Communication in Simultaneous and Consecutive Interpretation: A Theoretical Model and New Perspectives", in Pöhhacker

- Franz, Shlesinger Miriam (dir.), *The Interpreting Studies Reader*, London and New York, Routledge, 2002, p. 235-246.
- Poyatos, Fernando, "The reality of multichannel verbal-nonverbal communication in simultaneous and consecutive interpretation", in Poyatos Fernando (dir.), *Nonverbal communication and translation: New perspectives and challenges in literature, interpretation and the media*, Amsterdam/Philadelphia, John Benjamins, 1997, p. 249-282.
- Setton, Robin, Dawrant, Andrew, *Conference Interpreting. A Complete Course*, Amsterdam/ Philadelphia, John Benjamins Publishing Company, 2016.
- Tissi, Benedetta, "Silent pauses and disfluencies in simultaneous interpretation: A descriptive analysis", in Riccardi Alessandra, Viezzi Maurizio (dir.), *The Interpreters' Newsletter*, Trieste, n° 10, 2000, p. 103-127.

Speech corpus

- Address at the Hiroshima Peace memorial*, <https://www.americanrhetoric.com/speeches/barackobama/barackobamahiroshimaspeech.htm>
- Cycling in cities*, <https://webgate.ec.europa.eu/sr/speech/cycling-cities>
- School uniforms*, <https://webgate.ec.europa.eu/sr/speech/school-uniforms-0>
- Soap operas – not just a form of entertainment*, <https://webgate.ec.europa.eu/sr/speech/soap-operas-not-just-form-entertainment-1>
- U.S. student walkout to protest gun violence*, <https://breakingnewsenglish.com/1803/180317-student-protests.html>
- U.N. says refugee numbers at record level*, <https://breakingnewsenglish.com/1606/160622-displaced-people-100.htm>
- 9/11 over 10 years on – the health concerns for firefighters*, <https://webgate.ec.europa.eu/sr/speech/911-over-10-years-health-concerns-firefighters>

Appendices. Samples of transcribed speeches

Appendix 1. Transcript of the speech *School uniforms* interpreted by student B1 (control-group)

Doamnelor și domnilor

Dacă ați crescut și ați fost la școală în Marea Britanie atunci probabil că a trebuit să fi purtat uniforme școlare. Fetele trebuiau să poarte o bluză fustă un sacou care este o:: jachetă formală și probabil cravată. Iar băieții purtau pantaloni clasici sacou și cu siguranță– numaidecât purtau și cravată. Iar școlile imprimau logoul pe sacou și pe cravată. Era interzis să porți blugi în– sau adidași la școală. Pentru mai multe generații copiii au trebuit să

poarte uniforme școlare atâta timp cât în celelal- în țările europene nu se purta uniforme școlare. Acest lucru- Cu acest lu- #În UK persoanele sunt de acord-# Sunt persoane atât de acord cu acest lucru cât și contra. ↓Haideți să auzim câteva:: opinii↓. În primul rând cei care susțin aceste idei consideră că uniformele sunt (3) un echilibru între copii mai ales în regiunile în care veniturile sunt (1) scăzute- joase. Din această cauză copiii sunt îmbrăcați în uniforme la școală chiar dacă sunt din zonele mai bogate și cele sărace acest lucru [ăă] oprind discriminarea copiilor care au părinții săraci. Uniformele inspiră formalitate care ajută copiii să--la învățat de aceea că copiii sunt la școală pentru a învăța nu pentru a se juca nu pentru a petrece timpul frumos cu prietenii lor. Iar hainele nu sunt făcute pentru a distrage persoanele de la învățat. Alții spun că uniformele sunt un fel de:: pregătire pentru viitorul lor. Mai multe locuri de muncă- Mai mulți oameni susțin că ↓la locurile de muncă ar trebui să fie purtate uniforme↓. Un exemplu sunt armele- sunt poliția și forțele armate. Chiar și persoanele care lucrează în magazine sau conducătorii de autobuze ar trebui să poarte uniforme. Dar ce spun cei care sunt contra uniformelor. Ei spun că chiar dacă uniformele [ăă] prezintă un echilibru suficient în societate ele pot fi destul de costisitoare. [ăă] În ziua de astăzi lanțurile de magazine [ăă] vând uniforme destul de ieftine dar părinții găsesc locuri în care să coase uniformele cu mult mai- și mai ieftin. Iar în al doilea rând oponentii susțin că a purta uniformă nu lasă nu permite copiilor să se-- să se exprime și să fie ei însăși. Iar un lucru pe care trebuie copiii să-l învețe din societate este faptul că ar trebui să își creeze o individualitate sau să-și exprime personalitatea. Gusturile vestimentare ar trebui să:: dezvolte acest lucru dar să nu poarte toți aceleași haine. Personal eu nu am nicio opinie despre:: haine (2) care le port în timpul școlii și după școală deci ceea ce mă puneau să port la școală nu era o problemă pentru mine. Am găsit ale moduri prin care să mă pot exprima. Deci pentru cineva care a crescut în zonele dezavantajate economic am putut vedea #diferența# (2) am putut vedea cu ochii mei că uniforma poate aduce un echilibru între ↓societate↓ ascunzând starea economică (1) a elevilor. Mulțumesc pentru atenție.

Appendix 2. Transcript of the speech *School uniforms* interpreted by student A1 (experimental-group)

Doamnelor și domnilor

Dacă ați crescut și ați mers la școală în Regatul Unit cu siguranță ați fost nevoiți să purtați uniformă când mergeți la școală. Pentru fete aceasta consta dintr-o bluză fustă și un sacou care reprezenta o jachetă mai oficială și probabil că o cravată. Iar uniforma pentru băieți consta din pantaloni la patru ace [ăă] o cămașă și din nou un sacou. [ăă] Și pe lângă asta blazonul școlii care este imprimat pe sacou și pe cravată. Și era absolut interzisă purtarea blugilor sau a altor tipuri de pantaloni în clase. Până acum generațiile de copii din Marea Britanie erau nevoiți să poarte uniforme pe când elevii din alte țări europene nu erau obligați. Însă această temă [ăă] a creat o divizare în societatea britanică mulți dintre oameni fiind împotriva purtării uniformelor alții susținând această idee. Să vedem care sunt argumentele lor. Întâi de toate cei care susțin purtarea uniformelor în școli spun că acesta este un standard minunat care permite elevilor să nu fie discriminați- elevilor care provin din familii social vulnerabile să nu fie discriminați la școală. Prin urmare indiferent dacă provin dintr-o familie bogată sau săracă ei au aceleași haine la școală. Acest lucru ajută la faptul ca copiii care provin din familii mai sărace să nu fie discriminați. În al doilea rând [ăă] uniforme [ăă] creează o atmosferă mai oficială potrivită pentru studiu pentru că înainte de toate copiii merg la școală pentru a învăța pentru a se distra și a petrece timpul cu prietenii lor așa că hainele nu ar trebui să-i distragă de la obiectivul lor principal care este să studieze. În al 3-lea rând ei susțin că: purtarea uniformelor școlare îi pregătește pentru viitoarele locuri de muncă. În multe profesii [ăă] este solicitată purtarea uniforme iar exemple evidente sunt forțele armate sau poliția. Însă chiar și vânzătorii și conducătorii auto sunt nevoiți să poarte uniforme. Să vedem ce au de spus cei care sunt împotriva uniformelor. Ei spun că în ciuda faptului că ele prezintă un standard de egalitate între elevi uniforme pot fi destul de scumpe. În ziua de astăzi există numeroase lanțuri de magazine care vând haine la un preț redus astfel încât părinții își pot îmbrăca odraslele de acolo fără a fi nevoiți să plătească niște prețuri exorbitante pentru uniforme școlare. Iar în cel de-al doilea rând opozanții [ăă] susțin că uniforme nu permit copiilor să-și exprime individualitatea iar unul dintre rolurile de bază ale sistemului de învățământ este de a ajuta la dezvoltarea personalității copiilor. Gustul pentru vestimentație este o

parte componentă a acestei educații iar obligându-i pe toți să poarte același tip de îmbrăcăminte li se suprimă astfel individualitatea și personalitatea. Vorbind despre mine personal nu am avut niciodată probleme cu purtarea uniformelor la școală. Așa că faptul că eram nevoit să port uniformă în timpul școlii nu era o problemă gravă pentru mine. Eu am găsit alte moduri pentru a-mi exprima personalitatea. În calitate de persoană care a- și în calitate de persoană care a crescut într-o regiune cu probleme economice a Marii Britanii am conștientizat de-a lungul vieții care este rolul important al uniformei școlare în calitate de standard care pune un semn de egalitate între elevii care provin din familii bogate și cei din familii sărace. Vă mulțumesc pentru atenție.

Appendix 3. Practical activities for the acquisition of public speaking and communication skills in consecutive interpreting.

1. “60 seconds speech production”

Students should prepare and deliver a 1-minute speech on current affairs and topics. The process can be carried out gradually with the students (1) writing speeches first in Romanian (mother tongue), and then presenting them verbally to their colleagues who will have to interpret the message in English, then (2) delivering speeches in English. Students should concentrate on delivering coherent, fluent speeches without hesitations and corrections. Special attention should be paid to the manifestation of paralinguistic features (pitch, tone, intonation, pauses, etc.) which can be more systematically accounted for by recording the speeches for subsequent intra- and inter-evaluation.

2. “Observation and imitation”

The activity aims at improving students’ rhetorical skills by imitating the techniques of public speaking of experienced speakers. Students should listen to suggested speeches (alternatively, they can search for the desired speeches delivered by politicians, actors, comedians, professors etc.). They should concentrate on imitating the speaker’s tone, rhythm, expressiveness, intonation, pauses, etc., then they should learn fragments of the speeches having regard to paralinguistic features, and audio record their own delivery of the speech for subsequent comparison with the original.

3. ***“Intonation and sense”***

The aim of the activity is to demonstrate that the intonation the speech is delivered with influences its meaning significantly. For this purpose, some students should read a set of sentences, adjusting the intonation in accordance with the different options they are presented with. Then other students should interpret the sentences into the target-language, and determine the intention of the speaker in accordance with the available options.

4. ***“Voice projection”***

The activity aims at reflecting the way projecting one’s voice facilitates understanding and intensifies the semantic impact on the audience. This exercise is especially recommended to students whose tone and volume of voice is not fully adapted to the needs of the audience, i.e., they either have a low or a high speaking voice which hinders the proper understanding of the meaning. For this activity, the student stands or sits at a certain distance from the other students and delivers a speech. The teacher and the students listen to the speech with attention to nonverbal aspects and paralinguistic features, then a student should perform the interpretation into the target-language and subsequently, a qualitative analysis of the product of interpreting is carried out.

Gabriela SAGANEAN
Doctor, conferențiar universitar
Universitatea de Stat din Moldova
Chișinău, Republica Moldova

Rendering Emotions at the Stylistic Level from English into Romanian

Abstract: The study focuses on stylistic devices expressing character's emotions, stirring the reader's imagination and adding depth to the meaning. Stylistic devices make complex thoughts lucid because they aid the reader to comprehend easily what the writer is trying to say by giving a new dimension to rudimentary thoughts and events as well. Translating the emotional coloring of a text is a very difficult task for a translator. Emotions vary across cultures and as a consequence there are cultural differences in emotional responses. Aside from describing emotions perceived and lived by characters, the translator renders them through the way the characters express them and the words they choose are also a feature of their unique character. The description of their voice, manners and behaviour also adds to the emotional picture. Sometimes, when wrongly chosen, these means can alter the emotional atmosphere of the whole text. The most important thing to keep in mind is the cultural difference the translator encounters during the translation process as well as understanding all the peculiarities, similarities and differences of the two languages in order to choose the appropriate translation strategies and achieve the same meaning as in the source text.

Keywords: emotions, stylistic devices, literary translation, equivalents, translation strategies

Rezumat: Studiul se axează pe figurile de stil ce exprimă emoțiile personajului literar, stimulează imaginația cititorului și adaugă profunzime semnificației. Figurile de stil oferă gândurilor complexe

luciditate, deoarece ajută cititorul să înțeleagă cu ușurință ceea ce scriitorul încearcă să spună, dând o nouă dimensiune atât gândurilor, cât și evenimentelor. Traducerea coloritului emoțional al unui text este o provocare pentru traducător. Emoțiile variază de la o cultură la alta și, în consecință, există diferențe culturale în ceea ce privesc reacțiile emoționale. Pe lângă descrierea emoțiilor percepute și trăite de personaje, traducătorul redă modul în care personajele le exprimă, iar cuvintele alese sunt, de asemenea, o caracteristică a particularităților sale individuale. Descrierea vocii, a manierelor și a comportamentului personajelor adaugă, de asemenea, imagini emoționale. Uneori, atunci când sunt greșit alese, aceste mijloace lingvistice pot schimba atmosfera emoțională a întregului text. Cel mai important lucru este diferența culturală pe care traducătorul o întâlnește în timpul procesului de traducere. Numai înțelegând toate particularitățile, asemănările și diferențele dintre cele două limbi, traducătorul va putea alege strategiile de traducere adecvate cu ajutorul cărora emoțiile din textul sursă vor fi redate cât mai fidel posibil în limba țintă.

Cuvinte-cheie: emoții, dispozitive stilistice, traducere literară, echivalente, strategii de traducere

Introduction

In a literary text emotivity can be achieved through a plenty of text components i.e. the so-called emotional indicators: emotionally-loaded words, emotion intensifiers, grammatical structures that can be specifically arranged words in a sentence to attract attention to some particular message, phrases, sentences explicitly or implicitly marking the writer's emotional intentions, different stylistic devices and as a result reproducing the reader's possible response to the reality of the text.

The use of language means can be the best way of conveying emotionally charged experiences in a literary work. It is known that the language performs two functions, firstly it serves as a medium of communication and secondly, it is a way to reveal one's thoughts. Thus, the first function has a communicative nature and the second – expressive or demonstrative nature. When coupled, these two create the problem of the interrelation between the thought and its expression. Regarding the problem of expression J. Middleton Murry considers that “Style is a quality of language which

communicates precisely emotions or thoughts or a system of emotions or thoughts peculiar to the author” (*The Problem of Style* 338).

Despite the fact that every writer has a distinctive style using an individual combination of language structures that make his work easy to distinguish, the technique of applying stylistic devices remained the same. Taking this into consideration, it is convenient and appropriate to take up the general features of stylistic devices when talking about the individual style of a writer.

Source of examples

Ian McEwan’s novel *Atonement* is known for its emotional impact on the readers. One cannot but feel its oppressive atmosphere and desperation. The fact is that after reading it, you start feeling depressed, despondent and dispirited. Analyzing the vocabulary of the novel “Atonement” one can find that emotions with negative semantics exceed those with positive semantics.

And it is also obvious that technically the effect is achieved through the language. Ian McEwan does it with words and his language is densely metaphorical, full of images that affect the senses. That is why it is interesting to see if the same effect was achieved in translation. The novel comprises a huge number of stylistic devices and their artistic effect cannot be denied. Stylistic devices play a crucial role in a language. “The expressive means of a language may be employed with a definite stylistic aim in view. They are arranged so as to create a certain stylistic effect. They may be regarded as an artistic transformation of an ordinary language phenomenon” (Lehtsalu, *An introduction to English stylistics* 14).

Contrastive analysis of stylistic device translation

The study of the nature, function and interpretation of stylistic devices has been a concern for a great number of scholars that worked a lot upon this problem, for example: George Lakoff and Mark Johnson, Peter Newmark, Mary Snell-Hornby, Zoya Proshina whose research results we take up as a theoretical background for our analysis.

Translating the emotional colouring of a text is a very difficult task for a translator. Aside from describing emotions perceived and lived by characters, the translator renders them through the way the characters put them into words and the words they choose are also a feature of their

unique character. The description of their voice, manners and behaviour also adds to the emotional picture. Sometimes, when wrongly chosen, these means can alter the emotional atmosphere of the whole text.

Our analysis focuses on stylistic devices expressing emotions and adding depth to the meaning. Certain literary devices make complex thoughts lucid because they aid the reader to comprehend easily what the writer is trying to say giving a new dimension to rudimentary thoughts and events as well. A typical linguistic problem that translators face in communication with the target language readers is the translation of metaphors.

Metaphor mainly occurs in literature, and the main difficulty of literary translation is that its form has deep roots in a specific language and culture:

Every artist's work is conditioned by the limitations of the medium within which he works, by cultural background in which he has grown up, and by the demands which his culture makes on him. Hence the literature written in any given language is of course channelled by the structure of the language. (Hall, *Teaching and Researching: Language and Culture* 106)

Further we are going to analyse some examples that contain metaphors:

[...] the play told **a tale of the heart** (7) / [...] piesa depăna **o poveste de suflet** (11)

The translator retains the source language metaphor in the target language preserving the same meaning and emotion.

Perhaps Lola was relying on the twins **to wreck the play** innocently (38).

Poate că Lola spera ca gemenii, în nevinovăția lor, **să facă praf piesa** (47).

Here the translator also used an equivalent again, in the form of a similar metaphor and attempted to render the phrase as literary as possible.

Arabella **sank in loneliness and despair** (8). / Arabella **se cufundă în singurătate și disperare** (12).

This example implies that the girl is in a depressed condition and the metaphor is just a tool appealing to the reader's emotions. Here, the translator retains the source language metaphor in the target language as the context, the objects of comparison, and the concept illustrated by the comparison permits it.

How guilt refined the methods of self-torture, **threading the beads of detail into an eternal loop**, a rosary to be fingered for a lifetime (192).

Ce rafinement dădea sentimentul de culpă metodelor de autoflagelare, **prefirarea mărgeluțelor amănuntelor pe un colier etern**, un rozariu pe care să ți-l petreci printre degete o viață întreagă! (201).

It seems that the translator could not invent a functional analogue due to its intricacy in English, rendering it as close as possible to the original. The image was preserved but it definitely looks a little bit awkward, considering the amount of words added to make it more explicit in the TT.

[...] **a person is**, among all else, **a material thing, easily torn, not easily mended** (334).

[...] **o persoană este**, printre altele, **ceva material, ușor de stricat, greu de reparat** (349).

It is another metaphor referring to Briony's understanding of the horrors of war. During her work at the hospital, she beheld the harm that war can do to a person. Seeing the soldiers mutilated by bombings and gunfire provokes her to reach the pained conclusion. A poor translation was made into Romanian, as it seems devoid of artistic wit.

Epithets in the novel play an important part too. If we take a closer look, there are a lot of descriptive colour words or epithets related to colours. Thus they are here to create a particular mood or to evoke certain emotions. Consequently, in the first part, during the days of summer, the epithets have light hues, for instance: pale gold (98) – auriu palid (125); bright ginger heads (94) – capete arămii (120).

The mood is still cheerful here and the narration is full of colours and elation. Dark coloured epithets appear in the part when Robbie is accused of rape and when he is at war. *Green, black and blue* are the prevailing colors: dirty green (273) – verde murder (234).

Though, blue may be associated with hope and the chance to be free: oily blue water (48) – pâzna albăstruie și uleioasă a apei (67).

[...] marked in **thick bright blue** on his map. Turner's impatience to reach it had become inseparable from his thirst (234)./ [...] marcat pe hartă cu o linie groasă, de **un albastru viu**. Nerăbdarea lui Turner de a ajunge acolo nu putea fi diferențiată de setea de care suferea. (258)

The translator resorted to *modulation* and succeeded in selecting words with the same denotative and connotative meanings.

There are almost no bright colors in this part of the text, aside from red tints, which are here to depict dreadful wounds of soldiers in pain. It is only in the last part of the novel that all the colors have almost vanished, as

Briony is 77 and her life has become bleached. Everything has changed now that Robbie and her sister Cecilia are gone and she has supposedly atoned for her sins. The incidence and quantity of color epithets and phrases vary with every chapter.

There are plentiful of other kinds of epithets in the text as well rendered literally, for instance:

grown-up compliments (44) – complimente adulte (46); colossal heat (45) – căldura colosală (46); unconscious desire (87) – dorința inconștientă (98); childish enthusiasm (34) – entuziasm copilăresc (46).

Irony can be detected with ease in the passages containing direct speech, dialogues or even commentaries. In these cases, it is the verbal type of irony, i.e. a contradiction between a statement's stated and intended meaning (Preminger, *The New Princeton Encyclopedia of Poetry and Poetics* 634).

What I did was terrible. I don't expect you to forgive me."

Don't worry about that," she said soothingly, and in the second or two during which she drew deeply on her cigarette, Briony flinched as her hopes lifted unreally. **"Don't worry,"** her sister resumed. **"I won't ever forgive you"**. (337)

- Ceea ce am făcut a fost groaznic. Nu aștept de la tine iertare.

- **Nu fi îngrijorată,** zice liniștitor Cecilia și, în cele două secunde în care sora ei trase adânc din țigară, Briony își miji ochii, simțind cum îi cresc, nejustificat speranțele. **Nu te îngrijora,** reluu Cecilia. **N-am să te iert niciodată.** (387)

Here, Cecilia's answer the *Don't worry* is ironic, since it was repelled in an instance. The knowledge of the reader, as well as the context makes it possible to identify the irony and to infer what usually follows such expressions. The role of irony employed in this case is the reflection of Cecilia's state of mind and her attitude and feelings towards Briony, thus the resentment emerging from what Briony has done to them. The irony was preserved as well in the translation, being rendered exactly to the last detail.

If we take a closer look at all the characters, Cecilia is the one who uses irony most often. It can be clearly seen in her sardonic monologues, showing her cynical attitude towards her family.

Watching him during the first several minutes of his delivery, Cecilia felt a pleasant sinking sensation in her stomach as she contemplated **how deliciously self-destructive it would be, almost erotic, to be married to a man so nearly handsome, so hugely rich, so unfathomably stupid. He would fill her with his bigfaced children, all of them loud, boneheaded**

boys with a passion for guns and football and aeroplanes. She watched him in profile as he turned his head toward Leon. A long muscle twitched above the line of his jaw as he spoke. A few thick black hairs curled free of his eyebrow, and from his earholes there sprouted the same **black growth, comically kinked like pubic hair. He should instruct his barber.** (50)

Privindu-l în primele minute ale monologului, Cecilia simți în stomac o plăcută senzație abisală, gândindu-se **ce gest delicios de sinucugaș, aproape erotic, ar fi să te căsătorești cu un bărbat atât de chipeș, atât de enorm de bogat și de nemărginit de prost. I-ar umple viața cu odraslele lui cu cap mare, toți zgomotoși, băieți cu țeasta mare, morți după fotbal, puști și aeroplan.** Îl privi din profil când își întoarse capul spre Leon. Când vorbea, îi tresărea un mușchi lung deasupra liniei maxilarului. Câteva fire groase și negre de păr îi ieșeau, îmbârligate, din sprâncene, iar în pavilioanele urechilor creștea **același păr, cărlionțat caraghios, ca părul pubian. Ar trebui să fie mai exigent cu frizerul.** (64)

At first, it may seem that Cecilia took a liking to Marshall, describing him in a favorable manner, but the irony dwells in the last sentence. It shows that she feels intense disgust and more aversion than anything else for him. Even the phrase, “he would fill her with his big-faced children”, contains a mocking tone meaning that something of this kind is never going to happen. The irony is rendered literally preserving the author’s intended meaning. Besides literal translation the translator added the word *gest* to make the message clearer to the target reader.

Another type of irony is the dramatic irony. It is a disparity of awareness between an actor and an observer: when words and actions possess significance that the listener or audience understands, but the speaker or character does not. An example of clearly observable dramatic irony can be found in the part right after the library scene, when the characters who were eating at the table had no idea what events have taken place earlier:

“**Well then,**” Leon said. “What do you think, Cee? Have you behaved even worse than usual today?” All eyes were on her, and the brotherly banter was relentless.

“**Good heavens, you’re blushing.** The answer must be yes”. (121)

- **Prea bine,** zise Leon. Tu ce crezi, Cee? Te-ai purtat astăzi chiar mai rău decât de obicei? Toți ochii se îndreptară spre ea, iar tachinarea frățească deveni neîndurătoare:

- **Dumnezeule mare, ai roșit!** Înseamnă că răspunsul este afirmativ! (151).

The translator opted for literal translation as in the previous examples accompanied by *addition of the determiner (prea)* which intensifies the given state, *modulation (Dumnezeule mare)* and *transposition (ai roșit)*.

One more type of irony is the situational irony. According to *The New Princeton Encyclopedia of Poetry and Poetics*, it involves the disparity of intention and result; when the result of an action is contrary to the desired or expected effect. For instance: at the end of the novel, the fact that Briony unveils the readers that Cecilia's and Robbie's reunion never actually happened is a dramatic irony.

Briony wishes the love she had taken from them to live at least in her novel. She believes it is the tiniest thing she could do to atone for everything. She gives them the chance to accomplish something they could not when they were alive – fulfillment of their love.

Her brother said, "You think he can't hold a knife and fork"(48). / Crezi că nu știe să mănuiască furculița și cuțitul? (69)

This one is an innocent ironic phrase that on the contrary shows a respectful attitude or thinking good about the person. The transposition perfectly conveys the hidden emotion that irony usually carries.

Poor vain and vulnerable Lola with the pearl-studded choker and the rosewater scent, who longed to throw off the last restraints of childhood, who saved herself from humiliation by falling in love, or persuading herself she had, and who could not believe her luck when Briony insisted on doing the talking and blaming. **And what luck that was for Lola—barely more than a child, prized open and taken—to marry her rapist** (351). / **Sărmana, vanitoasa și vulnerabila Lola**, cu medalionul ei bătut în perle, cu apa de colonie mirosind a trandafiri, care abia aștepta să se lepede de ultimele reți-neri ale copilăriei, care se salvase de la umilire îndrăgostindu-se sau convingându-se că se îndrăgostise și căreia nu-i venise să creadă ce noroc dăduse peste ea când Briony a insistat să vor-bească ea și să aducă ea învinuirile. **Și ce noroc dăduse peste Lola – abia ieșită din copilărie, deflorată, posedată – să se mărite acum cu cel care o violase!** (372)

This example above, taken from the last part of the novel contains Briony's ironic words. The vocabulary used by her, *poor vain and vulnerable Lola*, is actually meant to describe Briony's hatred, entailing a non-literal meaning of the statement but a contradiction. The bad attitude towards Lola's marriage is also shown here, as Briony learns the truth: Lola was not raped but pretended so, in order to hide the fact that she was making love with Marshall. All the strategies used in rendering irony reached the author's purpose to

Break-in-the narrative

“The cousins are stupid. But it’s not only that. **It’s...**” She trailed away, doubtful whether she should confide her recent revelation. (48)

The same structure was preserved in Romanian, not excluding the phonetic item:

Verișorii sunt cretini. Dar asta nu-i singura problem. **Mai e și...** . Vocea i se stinse, fiindcă Briony nu era sigură că-i putea încredința surorii sale taina revelației sale recente. (57)

The meaning behind this pause is that the girl does not know whether to divulge her thoughts and be criticized or to keep silent and hope that the other person would understand what she meant to say. It may be also caused by euphemistic reasons — hesitation to say a thing on the ground of it being insulting to the ear.

The whole thing’s a mistake. **It’s the wrong...** (45)

- Toată treaba asta este o greșeală, începu ea. **Este...** (58)

You’re just saying that. We can’t go home **anyway...**” He paused to gather his courage. “It’s a divorce!” (62). / – N-o să plecăm curând. Spui numai așa. Oricum, nu ne putem duce **acasă...** Se opri ca să-și adune curajul, apoi reluă: -E vorba de un divorț! (72)

Lengthened utterances of an indistinct sound or pauses are an indication of hesitation or dissent that are preserved in translation.

Simile is a stylistic device that draws a comparison, showing similarities between two different things. Unlike a metaphor, a simile draws resemblance with the help of the words “like” or “as”: Then, nearer, the estate’s open **parkland, which today had a dry and savage look, roasting like a savanna** (42). /Apoi, mai aproape, venea **parcul domeniului, astăzi cu o înfățișare mai săbatică, semănând cu o savană pârjolită de soare.** (50)

Here, the appearance of the park is being compared with a roasting savanna. By adding a word in Romanian, the meaning does not undergo changes. The stylistic device is used to paint the image of a wild region and forms pictures that carry more emotion than mere words can convey.

[...]the rising scent of warmed stone was **like a friendly embrace** (24). / [...] mirosul pietrelor încălzite se ridică spre ea **ca o îmbrățișare caldă** (36).

As simile is a figure of speech that makes a comparison between two different things in one or more aspects, the author compared “the rising

scent of warmed stone” with “a friendly embrace” as well as the translator did in the Romanian sentence, bringing the emotion of tranquility and warmth. Here we cannot see a significant difference as the emotions have the same intensity in both the source language and the target language.

In that shrinking moment he discovered that he had never hated anyone until now. It was **a feeling as pure as love**, but dispassionate and icily rational (130). / În momentul acela comprimat, Robbie înțelegese că până atunci nu urăse pe nimeni cu adevărat. Era **un sentiment la fel de pur ca și iubirea**, dar lipsit de pasiune, rațional și rece. (162)

Comparing something to love usually means that a person really nurtures a strong emotion.

[...] he had to survive, and use his cunning to stay off the main roads where **the circling dive-bombers waited like raptors** (217).

This metaphor makes the reader understand that the aircrafts that carry and drop bombs are compared to birds of prey. It emphasizes the emotion of fear and terror also revealing the grimness of the World War. To preserve the same meaning and emotion, the translator opted for a metaphor just of the same form and image as in the source text:

[...] trebuia să supraviețuiască, să-și folosească istețimea pentru a se ține departe de șoselele principale, unde **avioanele de picaj se roteau pe cer în așteptare, ca niște păsări de pradă**. (232)

Its **spherical stone eyeballs, as big as apples**, were iridescent green. (27) / **Globurile de piatră ale ochilor săi, mari cât niște mere**, erau de un verde fosforescent. (40)

It is obvious that eyeballs of the size of apples do not exist, but comparing them to something bigger of the same color, makes them appear unnaturally beautiful.

[...] usual animals, but all facing one way — toward their owner — **as if about to break into song**, and even the farmyard hens were neatly corralled (9). / [...] animale obișnuite, dar toate întoarse cu fața în aceeași direcție – către stăpâna lor -, **ca și cum erau gata să intoneze un imn**, și până și găinile stăteau frumos aliniat (13).

The use of hyperbole can be seen in the above line, as animals cannot sing or follow orders. These are exaggerations, not possible in real life.

At some moments chilling, at others desperately sad, the play told a tale of the heart whose message, conveyed in a rhyming prologue, was that love which did not build a foundation on good sense was doomed (8). /Ici

dătătoare de fiori, colo disperat de tristă, piesa depăna o poveste de suflet, al cărei mesaj, expus într-un prolog rimat, era că iubirea neconstruită pe o temelie de bun-simț este sortită pieirii. (11)

Repetition

How could she begin to tell him when **so much emotion, so many emotions**, simply engulfed her? (154). /Cum era în stare să i se destăinuiască dacă era copleșită de **atât de multe și mari emoții**? (157)

Repetition in this case was omitted in Romanian and an important means by which the excited state of mind of the character is shown was simply neutralized. When used, repetition aims at making a direct emotional impact, an emphasis that is necessary to fix the attention of the reader on the key-word of the utterance. Repetition makes an idea clearer and more memorable, for example:

I'm **very very** sorry. I've caused you such terrible distress (379).

Regret **foarte mult**, vorbi ea încet. V-am pricinuit atâta nefericire. Îmi pare foarte rău (399).

The repetition stresses the urge to make up for the thoughtless act back in her childhood, even though it is worth little. In Romanian, the repetition was avoided.

I think you'd better come down. No, we haven't, and there's worse. **No, no**, I can't tell you now. If you can, tonight (160). / Uite, cred c-ar fi bine să vii imediat acasă. **Nu, nu** i-am găsit și lucrurile stau și mai prost. **Nu, nu** pot să-ți spun acum. (181)

A repeated *no*, shows the speaker's unwillingness to speak right at the moment, trying to explain that it is either because it is not a matter to discuss on the phone or there is too much to tell. The repetition was kept in the translation, to show the character's hastiness to hang up the phone.

Oxymoron expresses two opposite ideas with contrasting meanings producing a noticeable dramatic effect in the given example:

[...] **beautiful and dead**, and barefoot, or perhaps wearing the ballet pumps with the pink ribbon straps (17)./[...] **frumoasă și moartă**, cu picioarele goale sau poate încălțată cu pantofiorii de balet, cei cu panglicuțe roz. (24)

Logically speaking, these two words cannot be put together under other circumstances than those of literary language. Their combination gives a kind of gloominess to the description, bringing everything to an edge.

Francine, who **spoke beautiful French and had outraged the world by wearing a monocle** (118). /Francine, care **vorbea o franceză splendidă și scandalizase lumea purtând monoclu** (129).

Using these contrasting words, the author attributed to the person two extremes. It highlights the conflict between her manner of speaking and her appearance. The translator opted for literal translation in both cases.

Onomatopoeic words reflect different sounds, for instance, a group of words denoting different sounds of water:

Four days ago, despite careful instruction, a patient in her care had quaffed her carbolic **gargle** (299). /Acum patru zile, o pacientă de-a ei, în ciuda indicațiilor primite, se înecase cu **gargara** de apă carbolică (310).

Similarly, words denoting different kinds of human voice:

When she woke him he **grunted** and leaned forward (153). /Când îl trezise, **icnise** și se aplecase brusc înainte (175).

[...] and agreed instantly, **murmuring** into the tight whorl of the girl's ear (6)./[...] se învoi numaidecât, cu un **murmur** turnat în spirala strânsă a urechiușei autoarei (12).

Furthermore, there is a group of words associated to different sounds of the wind:

Robbie caught a **whiff** of underarm perspiration, which put him in mind of freshly cut grass (145). /Robbie prinse o **adiere** de transpirație de la subsuoară, care semăna cu cea a ierbii proaspăt cosite. (164)

Bringing into play onomatopoeic words like those above, makes the text look livelier and more attractive, and appeals directly to the reader's senses. The translator chose the exact recognized equivalent in the dictionary for the given onomatopoea.

Conclusion

From the above examples, we can easily deduce the function of stylistic devices both in our everyday lives and in literature. Using them in an appropriate way, they can play directly upon the senses of readers, stirring their imagination and make them comprehend what is being passed to them. Stylistic devices are also ways of reflecting, granting the readers new ways of evaluating ideas and perceiving the world.

Moreover, emotions vary across cultures and consequently there are cultural differences in emotional responses. That is why translators use

translation techniques with the help of which they can achieve the same meaning as in the source text, but modifying and adapting it for the target culture. These numerous techniques can either amplify or reduce the emotivity of words and phrases.

Our analysis proves the above mentioned statement that the translator managed to render some stylistic devices using equivalents with similar figurative meaning in some cases (metaphor, simile, onomatopoeia), literal translation (oxymoron, enumeration, irony), transposition, modulation, addition, generally preserving the meaning with little emotional colouring changes. Thus, the translation differs in many ways from the original text. It reflects accepted tendencies in literary translation as well as the translator's individual approach, his own interpretation of the novel.

Bibliography

- Fehr, Beverley, Russell, James, *Concept of Emotion Viewed From a Prototype Perspective*, vol. 113, n°13, American Psychological Association, Inc., 1984, p. 464-486.
- Johnson-Laird, Phil, Oatley, Keith, *The language of emotions: An analysis of a semantic field, Cognition & Emotion*, Routledge, 1989.
- Lehtsalu, Urmas, Liiv, Gill, *An introduction to English stylistics*, Tartu State University Printing House, 1973.
- Murry, John Middleton, *The Problem of Style*, London, Oxford University Press, 1961.
- Newmark, Peter, *A Textbook of Translation*, London, Prentice Hall International (UK) Ltd, 1988.
- Preminger, Alex, Brogan, Terry, *The New Princeton Encyclopedia of Poetry and Poetics*, MJF Books, 1993.
- Proshina, Zoia, *Textbook on Translation*, Vladivostok, Far Eastern University Press, 2008.
- Snell-Hornby, Mary, *Translation Studies: An Integrated Approach* – revised edition, Amsterdam/Philadelphia, John Benjamins Publishing, 1995.
- Vinay, Jean Paul, Darbelnet, Jean *Comparative stylistics of French and English: a methodology for translation*, John Benjamins Publishing Company, 1995.

Reference Books

- McEwan, Ian, *Atonement*, New York, Anchor Books, 2007.
- McEwan, Ian, *Ispășire*, Iași, Polirom, 2014 (traducere de Virgil Stanciu).

Tatiana CIOCOI
Doctor habilitat în filologie, conferențiar universitar
Universitatea de Stat din Moldova
Chișinău, Republica Moldova

Traducătorul în literatură

Rezumat: Articolul de față reprezintă o analiză a ipostazelor ficționale ale traducătorului de literatură, așa cum apare acesta imaginat și proiectat într-o serie de texte literare de dată recentă. Studiul are drept ipoteză teoretică posibilitatea că marele traducător de literatură este o entitate ideală implicită textului, existentă deja în lumea lui posibilă ca dorință, proiecție, fantasmă sau strategie subiacentă mecanismului generativ. „Traducătorul model” este astfel recunoscut drept problemă concretă de epistemologie și supus unor reflecții conceptuale similare celor extrase din câmpul teoriei lecturii și, în mod particular, din teoria „lectorului model” configurată de Umberto Eco. Ideea centrală a studiului este că orice autor și orice text își construiește propriul mare traducător în funcție de un determinat univers discursiv adresat unui spirit-pereche. Bazată pe exemple literare concrete, analiza efectuată demonstrează existența traducătorului imaginar sau dezirabil, proiectat în ficțiune ca personaj înzestrat cu așteptările și exigențele autorului.

Cuvinte-cheie: teorie, ficțiune, personaj, traducător model, lector model

Abstract: The present article is an analysis of the fictional hypostases of literature translator, as this one appears imagined and projected in a series of recent literary texts. The study has as theoretical hypothesis the possibility that the great literature translator is an ideal entity implicit to the text, already existing in his possible world as a desire, projection, vision or strategy underlying the generative mechanism. The “model translator” is

thus recognized as a concrete epistemology problem and subjected to conceptual reflections similar to those extracted from the field of reading theory and, in particular, from the theory of “model reader”, configured by Umberto Eco. The central idea of the study is that any author and any text builds its own great translator, according to a determined discursive universe, addressed to a spirit-pair. Based on concrete literary examples, the performed analysis demonstrates the existence of imaginary or desirable translator, projected in the fiction as a character endowed with the author’s expectations and exigencies.

Keywords: theory, fiction, character, model translator, model reader

Judecând după dialectica reflecțiilor dedicate, în ultima vreme, efortului de a statua teoretic actul traducerii, se poate deduce că traducătorul de literatură este noul tip de *uomo universale* al veacului din urmă. Nu e vorba, desigur, despre meseriașii anonimi ai industriei de carte, ci despre marele traducător «înnăscut», care însă *devine* un maestru, la fel ca pianistul, chirurgul sau pictorul, doar în urma «formării îndelungate, aprofundate» și revelatoare a talentului său nativ (Herbulot, *La formation des traducteurs pour l'Europe d'aujourd'hui et de demain* 377). Din unghiuri diferite și cu aproximări specifice, s-a definit natura, filosofia, funcția, rolul, statutul, competențele și chiar portretul robot al acestui actant revelat al culturii, care a ajuns, în sfârșit, să se bucure de atenția cuvenită în ordinea ierarhiei editoriale și în cea a referințelor bibliografice. În proiecția sa ideală, traducătorul de literatură gestionează excelent cunoștințele de «dicționar» și «enciclopedie» (Eco, *Dire quasi la stessa cosa*), posedă competențe «lingvistice, logice, expresive, asumptive, retorice (și) cultural-ideologice» (Untilă, *Semio-logica situațională și proiecțiile sale traductologice*), este dotat cu un «sistem de reflecție pluricultural» (Lecrivain, *Europe, traduction et spécificités culturelles*), are vocație de «estet» (Holmes, *Literature and Translation*) și de «hermeneut» (Hans-Georg Gadamer,), și, nu în ultimul rând, are sensibilitatea ontologică necesară «dialogului intertextual» cu psihismul, biografia spirituală și imaginația creatoare aceluial (Денисова, *Наследие М. М. Бахтина в современном переводоведении*).

I s-ar mai cere, la rigoare, un acut simț al limbii, o inițiere în alchimia verbului și o propensiune personală pentru arta scriiturii. Și iată portretul robot al acestui «mediator estetic al culturilor»:

[...] atracția pentru „celălalt”, pentru viziunea lui aspra lumii, pentru nuanțele care i-au scăpat, până la acel moment precis, în propriul mediu, pentru o altă sensibilitate, dar și dorința lui presantă de a se extinde, într-un gest altruist de anti-narcisism, anti-naționalism, anti-colonialism, de a descoperi alte maniere de a vedea și, de asemenea, făcând un pas mare înainte, de a și le însuși. [...] Am putea, așadar, conchide, cu un oarecare extremism, desigur, că marele traducător literar este ghidat de nostalgia lumii pre-Babelice, de dorința de a face să explodeze limitele jugului lingvistic particular. Căci marele traducător care escamotează limba sursă nu o înlocuiește cu propria limbă: de fapt, el creează o limbă terță, în care fuzionează cele două viziuni asupra lumii. Și atunci, textul țintă are întotdeauna ceva în plus față de textul sursă, căci el este uniunea a două culturi, el este un cântec pe două voci și un contrapunct care, bine dozat, îi sporește bogăția. (Wuilmart, *La traduction littéraire: sa spécificité, son actualité, son avenir en Europe* 386, traducerea noastră)

Ar mai fi, poate, de adăugat că, spre deosebire de confrății săi umaniști, devalorizați prin modesta rentabilitate economică a ocupației lor profesionale, traducătorul de literatură este un serios contribuabil la produsul intern brut. Jack McMartin, profesor de Translation Studies la Universitatea Catolică din Leuven, descrie cu multă elocvență cadrul sociologic al traducerilor literare din Flandra și contribuția cifrelor de afaceri ale acestora la «economia prestigiului» țării și la circulația valorilor culturale pe «piața globală a culturii» (*A small, stateless nation in the world market for book translations. The politics and policies of the Flemish Literature Fund* 146-147).

Nu încape nici o îndoială că lucrurile stau anume așa, după cum nu poate fi exclusă nici posibilitatea că marele traducător de literatură este o entitate ideală implicită textului, existentă deja în lumea lui posibilă ca dorință, proiecție, fantasmă sau strategie subiacentă mecanismului generativ. În ultimele trei decenii ale secolului al XX-lea, când teoreticienii literaturii s-au aplecat asupra actului lecturii, cititorul a fost recunoscut drept problemă concretă de epistemologie și a beneficiat de o serie impresionantă de configurări conceptuale. În ambianța acelor reflecții foarte serioase asupra destinatarului textului, a fost ipostaziat lectorul empiric, «arhilectorul» (Michael Riffaterre), «lectorul implicit» (Wolfgang Iser), «lectorul informat» (Stanley Fish) și «lectorul model» (Umberto Eco). Ideea centrală care traversează toate aceste conceptualizări ale destinatarului textului este că autorul, care produce o «formă», adică un ansamblu de «idei, emoții, indicații de urmat, materie, moduli organizaționali, teme,

argumente, stileme prefixate și acte de invenție» (Eco, *Opera aperta* 21, traducerea noastră), își dorește ca cititorul să înțeleagă această formă «așa cum a produs-o el». Bunăoară, lectorul model al lui Umberto Eco nu este o persoană reală sau un personaj biografic concret, ci o totalitate de competențe și condiții stabilite de text, pe care acesta trebuie să le satisfacă pentru a activa sistemul operei. Lectorul în carne și oase poate deveni lector model doar cu condiția că va «coopera» cu emitentul și va interpreta cu maximă exactitate codurile textului. Procedeele unei asemenea cooperări pornesc de la simpla recurgere la lexic, pentru a descifra sensul elementar al expresiilor, și până la înțelegerea codurilor de referință, a hipercodificărilor retorice sau ideologice, a inferențelor de «scenariu comun» și a celor intertextuale, recunoscute în virtutea experienței lectorului familiarizat cu alte texte. În ceea ce privește textul, acesta va emite regulile sau condițiile structurale ale coerenței semantice și pragmatice, care vor delimita perimetrul lecturii la diverse niveluri și vor stabili o constantă a parcursului sensului, denumită «izotopie».

În mod paradoxal, nici teoreticienii lecturii (Riffaterre, Iser, Fish), dar nici Umberto Eco, nu au asociat figura interpretantului – etalon al textului cu cea a marelui traducător de literatură, chiar dacă ipostaza de lector model este condiția primară, dacă nu chiar fundamentală, a unei traduceri estetice. Parafrazându-l pe Umberto Eco, am putea afirma că orice autor și orice text își construiește propriul mare traducător în funcție de un determinat univers discursiv adresat unui spirit-pereche. Pentru Paul Valery, de exemplu, poetul, mânat de curiozitatea mistuitoare față de limbajul altora, este modelul ideal de traducător pe care și-l doresc scriitorii. Dincolo de această prezumtivă ipoteză teoretică, literatura oferă suficiente exemple în apărarea ideii de traducător imaginar sau dezirabil, proiectat în ficțiune ca personaj înzestrat cu așteptările și exigențele autorului. Ignorat, sau pur și simplu încă necunoscut, traducătorul din literatură este dovada explicită a imaginarului auctorial despre actul traducerii.

Turnul timpului face parte din culegerea de povestiri *Ultimele zile ale Occidentului*, dedicată de Matei Vișniec angoasei decadenței, care macină civilizația europeană de un secol încoace. Protagonistul acestei *fantasy*, Adam Zamoyski, un intelectual polonez și scriitor ratat, pentru care Europa a însemnat mereu un «paradis mental» și un depozit incommensurabil de cultură, este jertfa unui atac terorist ce ajunge, după moarte, în paradis. Doar că paradisul în care ajunge nu este unul celest, translucid și serenizat de muzica îngerilor, ci inversat, situat în depozitele subterane ale Bibliotecii

Naționale a Franței, unde obiectele spiritualității artistice și filosofice sunt conservate întru veșnicie. Închis printre cărți ca «viermele într-un fruct gustos», acest urmaș al lui Adam cel izgonit din raiul biblic pentru patima cunoașterii, ispășește prin eternitatea lecturii păcatul idolatrizării intelectului. Pentru a înainta prin acest Eden al tuturor cărților, Adam trebuie să le citească una câte una, însă după un munte de cărți citite vine altul, care transformă raiul livresc într-o damnare sisifică. Europa spiritului ca «paradis mental» și infern al cunoașterii, iată o imagine cu adevărat memorabilă!

Din *Raportul purgatorial către Direcția carte și imprimare de artă*, întocmit de un personaj supranumit Majordomul, aflăm că printre cei trimiși în acest paradis coșmăresc e și un traducător de literatură. Dintre toți osândiții la cazna lecturii, traducătorul este singurul dezinteresat de «imaginea Paradisului», nu-și pierde eternitatea cu întrebări legate de natura sau sensul acestuia, el citește cărțile de parcă «le-ar străpunge», săpând cu viteză tuneluri printre straturile de cărți. Viteza lui de înaintare prin tronsoanele de cultură îl uimește pe Majordom, ca și pe profesorul englez de literatură comparată, care-i admiră capacitatea de a «traduce din cinci limbi, în ambele sensuri», ceea ce s-ar explica prin faptul că are «un creier rar», plăsmuit de natură ca o «experiență specială». Despre felul cum funcționează această minte revolută, Mojordomul se exprimă în termeni mai puțin științifici, dar foarte elocvent:

Hans Greenford Jackman, a cărui limbă maternă este de fapt daneza, are o altă metodă de a citi. Fiecare frază parcursă cu privirile i se proiectează în creier în patru limbi deodată. Creierul său jongleză continuu între daneză, engleză, franceză și germană. El citește traducând instantaneu, iar plăcerea și-o extrage din reușita transpunerii. S-ar spune că are în creier niște clopoței care sună cristalin dacă fraza a trecut cu bine dintr-o limbă în alta. (Vișniec, *Ultimele zile ale Occidentului* 166)

În ceea ce privește tipul de cogniție deținut de traducător, intendentul purgatoriului livresc se pare că are aceeași părere cu Paul Valery, dar formulează una dintre cele mai frumoase definiții ale traducerii literare:

Omul acesta simte de fapt poezia în toate cele patru limbi. Probabil că nimeni nu poate fi un bun traducător dacă nu are organ pentru poezie. Granițele dintre limbi sunt permeabile, fluide, vagi, aproximative... Orice poate fi transportat dintr-o limbă în alta, cu excepția poeziei și, poate, a ambiguității. Poezia este ca un fel de licornă sfoasă și sperioasă pe care o poți trage după tine o vreme, dar se blochează atunci când ajungi cu ea în fața unei frontiere. Tu poți să treci, dar ea, licornă, nu te urmează. În

aceiași timp, nici nu-ți întoarce spatele, îți spune: «Du-te, vizitează, fă-ți treaba, iar eu te aștept aici». Licorna este capabilă să te aștepte și o viață întreagă la frontieră... (*Ibid.* 167)

Metafora poeziei – licornă sintetizează, în chip exemplar, efortul traducătorului de a trece dincolo, peste hotarele altei limbi, nu numai sensul și forma, ci întreaga încărcătură emotivă pe care originalul o declanșează în mintea cititorului. Însă atingerea acestei echivalențe conotative este rezultatul intuiției, al unei «transformări instinctive» a substanței limbajului, căci traducerea, afirmă omniscientul Majordom, «nu este de fapt o știință exactă, este emoție». Problema traducătorului constă, așadar, în a transporta «cât mai multă emoție», pe care el o simte, o adulmecă, o pipăie dincolo de planul conținutului și de cel al expresiei, în spațiul hieratic al «evocărilor și aluziilor culturale pe care le conține fiecare frază». Un alt lucru pe care-l face acest traducător exemplar este scrutarea invizibilului din spațiul semantic, pentru că adevăratul sens al frazei arareori coincide în literatură cu linearitatea ei lexicală: «orice frază este un fel de aisberg din care vedem doar vârful, zece la sută dintr-o gigantică masă conotativă și emoțională. Traducând, el încearcă să transporte dincolo de frontieră cât mai mult fior uman, iar echivalențele nu sunt niciodată autonome, ci contextuale». (*Ibid.*)

Este evident că Majordomul nu e chiar un profan în materie de traductologie, iar punctul său de vedere se bazează mai curând pe ideea de artă a traducerii, decât pe cea de tehnică. Textul literar devine obiect de artă doar atunci când impresia (receptarea) îi conferă o formă definitivă și depinde de talentul traducătorului să găsească, pentru fiecare text în parte, arta cea mai potrivită de recreare a impresiei originare. Iată de ce, Hans Greenford Jackman nu se consideră un cărăuș, ci un contrabandist: «Cărăușul traversează frontiera în deplină legalitate, cu un conținut declarat. Contrabandistul merge pe cărări numai de el știute, traversează frontiera prin locuri inaccesibile muritorilor de rând și duce cu el produse, deseori interzise sau greu de procurat» (*Ibid.*). Povestirea lui Matei Vișniec pune în scenă un personaj «uimitor», căruia îi rezervă în paradisul mental și, prin urmare, în realitatea culturală a Europei, un loc alături de tradiționali mediatorii ai culturii: profesori de literatură comparată, filosofi și intelectuali.

Un alt personaj traducător îl întâlnim în romanul Olgăi Tokarczuk, laureata poloneză a Nobelului din 2018, *Poartă-ți plugul peste oasele morților* (2009). Este un roman puternic și libertar, ca și protagonistul sa, Janina Duszejko, o fostă ingineră de poduri care se îndeletnicește la pensie cu predarea limbii engleze, calcularea astrogramelor și restabilirea ordinii cosmice în spiritul credințelor mistice și romantice ale lui William Blake.

Poetul și gravorul englez William Blake (1757-1827) este un fel de personaj fantomă, absent și totuși recognoscibil în textura ideatică a romanului, de la titlu, motto-uri, versuri, citări indirecte de tipul «așa spune Blake al nostru» și până la filosofia dubioasă a răzbunării animalelor pe oameni. Traducerea poeziilor lui Blake este unul dintre firele narrative ale narațiunii, în care este angajat Dionizy, poreclit Visătorul, probabil, tocmai în virtutea pasiunii lui dionisiace pentru frumusețea pură a universului poetic. Tipologia traducătorului visător se configurează indirect, prin intermediul observațiilor și comentariilor naratoarei Janina, care participă la procesul traducerii și oferă astfel o perspectivă asupra chinuitorului act creativ pe care-l implică transpunerea sonorității, ritmului și intensității substanței lirice din engleza lui Blake în polona contemporană. «Mărunt», «efeminat», «alergic» și «vegetarian» ultrasensibil, Dionizy ratează examenul de engleză de la bacalaureat, din jenă că «rămăsese blocat fără să vrea în toaletă», și lucrează temporar ca IT-ist la Poliția din Wrocław. Nu avem de a face, prin urmare, cu un traducător de profesie, ci cu unul de vacanță, bântuit de dorința aducerii farmecului poetic al lui Blake în arealul de cunoaștere a propriei culturi. Despre felul cum funcționează mintea acestui traducător, naratoarea vorbește cu o neprefăcută admirație: «[...] inteligența lui era mai rapidă, digitală, așa putea spune – a mea rămăsese analogă. Făcea repede corelații și avea capacitatea de a privi o propoziție tradusă dintr-un unghi cu totul diferit, de a lăsa deoparte atașamentul inutil față de un cuvânt anume, de a se detașa de el și de a-i descoperi un sens cu totul nou și frumos» (Tokarczuk, *op. cit.* 76).

În favoarea acestui tip particular de activitate cerebrală, iată și o definiție, cu totul excepțională, a traducerii literare: «era mai bine ca băiatul ăsta de treabă [...] să traducă liniștit din Blake, dezvoltând în camera obscură a cugetului său negativele cuvintelor englezești în fraze poloneze» (*Ibid.* 65). Dionizy a tradus deja *Proverbele Infernului* și *Augurii inocenței*, două compoziții încărcate de metafore vizionare, miteme transfigurate și imagini apocaliptice. Piatra de încercare a traducătorului nu o constituie însă înlocuirea acestor coduri retorice cu altele echivalente din propriul conținut cultural, ci păstrarea liniei, conturului, a fluidității și a energiei vitale din versurile originale. Despre celebrul cvintet final din poemul *Augurii inocenței*, cu melodia lui elegiacă, ritmul iambic și rima perfectă, Janina spune că «e imposibil de tradus în polonă fără să-i pierzi ritmul, rima și laconismul infantil» (*Ibid.* 77). Traducerea unui catren din balada *The Mental Traveller*, rămasă multă vreme în posesia lui

Basil Montagu Pickering, care a și dat numele manuscrisului nepublicat, permite pătrunderea în intimitatea procesului de lucru cu textul. Primul obstacol îl constituie însuși titlul poeziei, unde cuvântul «mental» poate avea semnificația de «intelectual» sau «spiritual». Urmează trei încercări de traducere «tehnică», în care fiecare dintre cei doi traducători propune propria versiune în polonă, apoi le compară și selectează cele mai reușite idei. Procesul e asemuit cu «un joc de logică» sau cu «un scrabble complicat». În treacăt fie spus, Cristina Godun, traducătoarea romanului din limba polonă, are sarcina complicată de a reface jocul ficțional pentru a putea reda în română atât stângăcia «ciornelor», cât și perfecțiunea versiunii spontane, reieșită din iluminarea bruscă, aproape magică, a Visătorului. Reproducem, pentru exemplificare, cele patru feluri diferite în care poate suna unul și același vers (*Ibid.* 98).

| Originalul | Versiunea I | Versiunea II | Versiunea III | Versiunea spontană |
|--------------------------------------|---|---|---|---|
| I travel'd thro'a Land of Men | Am străbătut în lung și-n lat Pământul oamenilor, | Am cutreierat Pământul Oamenilor, | Bătut-am Pământul de la un capăt la altul, | Bătut-am ale omului ținuturi, |
| A land of Men & Women too, | Meleag al Bărbaților și al Femeilor, | Ținut al Bărbaților și al Femeilor. | Cutreierat-am Ținutul Bărbaților și al Femeilor, | Ținuturi cu bărbați și cu femei, |
| And heard & saw such dreadful things | Și am auzit și am văzut Lucruri atât de îngrozitoare, | Am văzut și-am auzit Lucruri atât de strașnice | Văzut-am și auzit-am Lucruri de-a dreptul teribile, | Și mi-a fost dat să văd cumplite lucruri, |
| As cold Earth wanderers never knew. | Încât nimeni nu se încumetă să le dea glas. | Pe care nu le-a mai cunoscut nici un Om până la mine. | Pe care nu le-a cunoscut nici un Om până la mine. | Pe care nimeni nu pune temei. |

Pierderile și compensațiile sunt de natura evidenței în aceste încercări de a trece «licorna» peste vămile limbii polone și, în cazul de față, al celei române. Poezia se lasă transportată doar în momentul când Dionizy renunță la «procedee» și se lasă ghidat de «vocea» textului, care-i sugerează

compoziția și dispoziția materialului lingvistic. Traducătorul imaginat de Olga Tokarczuk este o combinație ideală între virtuozitatea tehnică și virtuțile intuiției poetice.

În anii '80 ai secolului trecut, când în Marea Britanie era foarte populară «literatura despre literatură», Julian Barnes a scris *Papagalul lui Flaubert* (1984), un excepțional roman biografic care pornește de la pretextul papagalului împăiat, pe care Flaubert îl ținea pe masa hotelului din Rouen în timp ce scria povestirea *O inimă simplă*. Câțiva ani mai târziu, eseu *Traducând Doamna Bovary* (2012) avea să prezinte materialul factologic rămas nevalorificat în roman. Renumit francofil, promotor al «vocii» lui Georges Simenon la Radio BBC și traducător al lui Alphonse Daudet în engleză, Julian Barnes vorbește, de pe poziția expertului, despre felul cum le-a fost prezentat cititorilor englezi «cel mai mare stilist din Franța secolului al XIX-lea». *Traducând Doamna Bovary* este o reflecție foarte serioasă despre șansele și neșansele unei cărți de a-și perpetua viața literară prin fascinația exersată asupra unor traducători foarte buni, pur și simplu buni, sau mediocri. Aflăm, din acest eseu bine documentat, câteva informații curioase: de la apariția romanului și până în prezent, *Doamna Bovary* a cunoscut douăzeci și două de traduceri în limba engleză. Dintre acestea, nouăsprezece sunt realizate de bărbați și trei – de femei. Prima traducere a romanului, făcută de pe o copie a manuscrisului și considerată de Flaubert o «capodoperă», îi aparține lui Juliet Herbert, guvernanta nepoatei lui Flaubert și amanta scriitorului, dispărută din istoria literară, dimpreună cu traducerea, până în 1980, când Hermia Oliver îi reface existența (im)probabilă în *Flaubert and an English Governess: The Quest for Juliet Herbert*. Eleanor Marx-Aveling, fiica lui Karl Marx, se numără și ea printre traducătoarele *Doamnei Bovary*, iar ultima versiune engleză este realizată de scriitoarea americană Lydia Davis, pe care Barnes o consideră «cel mai bun autor din lume care-a tradus această carte».

Cum marea majoritate a traducătorilor lui Flaubert sunt, la rândul lor, scriitori, Julian Barnes se întreabă în ce măsură a fi un scriitor bun, sau mai puțin bun, afectează calitatea traducerii:

Traducătorul perfect trebuie să fie un scriitor capabil să se subsumeze textului și identității scriitorului mai mare. Scriitorii-traducători cu stilul și cu lumea lor ar putea deveni reticenți în fața acestei forme necesare de altruism și abnegație; pe de altă parte, a te deghiza într-un alt scriitor e un act al imaginației, care poate fi mai la îndemâna scriitorului mai bun. (*Pe fereastră* 198)

În mod evident, întrebarea nu este formulată pentru a căpăta un răspuns tranșant, ci pentru a scoate în evidență multiplele capcane ale limbii originale peste care trebuie să treacă traducătorii pentru a-l putea «transpune», intact și nealterat, pe autor. Pentru exemplificare, Barnes alege o frază, aparent banală, din Doamna Bovary, și arată, în baza a șase versiuni în limba engleză, operațiunile de logică, selecție, intuiție, reflecție filologică și creativitate lingvistică pe care le solicită traducerea unor simple cuvinte, de tipul «pousser», «chêne», «acquit» sau «belles couleurs». (*Ibid.* 202)

| Flaubert | Marx-Aveling | Russell | Hopkins | Steegmuller | Wall | Davis |
|--|--|---|--|---|---|---|
| Ainsi poussa-t-il comme un chêne. Il acquit de fortes mains, de belles couleurs. | Meanwhile he grew like an oak; he was strong of hand, fresh of clour. Între timp, crescú aidoma unui stejar; avea mâini puternice și o culoare vie. | And so he grew like an oak-tree, and acquired a strong pair of hads and a fresh colour. Și-așa crescú aidoma unui stejar, de ajunsé să aibă o pereche de mâini puternice și o culoare vie. | He grew like a young oak-tree: He acquired strong hands and a good colour. Crescu aidoma unui stejar tânăr. Dobândi mâini puternice și o culoare bună. | He throve like an oak. His hands grew strong and his complexion ruddy. Se înălță mândru ca stejarul. Mâinile i se făcúrá puternice, iar obrajii rumeni. | And so he grew up like an oak. He had strong hands, a good colour. Și așa crescú mare ca un stejar. Avea mâini puternice, o culoare bună. | And so he grew like an oak. He acquired strong hands, good colour. Și așa crescú aidoma unui stejar. Dobândi mâini puternice, culoare bună. |

Traducerile lui Wall și Davis, remarcă Julian Barnes, chiar dacă nu sunt perfecte, «se țin cel mai aproape de structura originală a frazelor și sunt cel mai puțin „interpretative”» Dacă se poate trage o concluzie din cele șase versiuni selectate de Barnes, aceasta se referă la vechea dilemă a «frumoaselor fidele» și «frumoaselor infidele». Traducerea efectuată de Lydia

Davis pare a fi totuși superioară celorlalte, dar nu în virtutea, ci în pofida calităților ei de stilistă rafinată, pe care le blurează pentru a nu-l «englez» pe Flaubert:

Trăsătura de bază a versiunii lui Davis este marea atenție acordată gramaticii și structurii frazeologice ale lui Flaubert, plus încercarea de-a le reflecta în engleză. De exemplu, respectarea «îmbinării prin virgulă» – unde două propoziții principale sunt legate de o virgulă în loc de un «și» – sau a schimbărilor subtile ale timpurilor, imperceptibile pentru alții (și uneori imperceptibile în engleză). În exemplul de mai devreme (*Il acquit de mains fortes, de belles couleurs*), ea scrie *the boy had good colour*, pe când la Watt avem *the boy had a good colour*: Renunțarea la articol păstrează echilibrul simplu dintre substantiv și adjectiv al originalului (*Ibid.* 208).

Dar, odată constatată «fidelitatea» traducătoarei față de textul lui Flaubert, Barnes nu ezită să enumere gafele și «stângăciile» comise din exces de scrupulozitate. Și asta pentru că o traducere «bună» nu este neapărat o traducere «fidelă». Bunăoară, propoziția *Rodolphe, le cigare aux dents, raccommodait avec son canif une des deux brides cassée* (Rodolphe, cu trabucul între dinți, repara cu briceagul unul dintre cele două frâie stricate), Davis o traduce prin *Rodolphe, a cigar between his teeth, was mending with his penknife one of the bridles, which had been broken*, ceea ce păstrează cu fidelitate planul sintactic, dar spune mult mai puțin decât originalul, unde «cassée» sugerează «stricarea» Emmei, iar «which had broken» nu se referă decât la «frâie», «care se stricaseră».

Printre părțile pozitive ale traducerii efectuate de Davis se enumeră «echivalarea sintactică» precisă a francezei lui Flaubert din acest roman. Printre cele negative – «insuficienta iubire» pentru opera pe care a tradus-o. Eseul lui Julian Barnes conduce la vechea și arhicunoscuta concluzie: talentul și propria marcă stilistică se transpun și se anexează traducerii, iată de ce, traducătorul de meserie, mult mai modest și mai minuțios, își urmează cu mai multă atenție modelul. Iar pentru traducătorii succesivi, Barnes face această recomandare: «[...] în cazul *Doamnei Bovary*, trebuie să jonglezi cu scriitorul francez de-atunci, cititorul francez de-atunci și de-acum, traducătorul în engleză de-acum și cititorul din engleză de-atunci și de-acum» (*Ibid.* 214).

Dacă în proza occidentală, care a intrat demult și firesc în circuitul valorilor internaționale, se poate observa o relație profesională pe picior de egalitate dintre scriitor și traducător, ba chiar o glorificare a muncii traducătorului, atunci literatura basarabeană pune în scenă relația

defectuoasă cu mecanismele contemporane de difuzare și consum al produselor artistice. Fiind o literatură mică, redusă la o circulație în interiorul unui spațiu cultural nesemnificativ, proza basarabeană contemporană este marcată de absența traducătorului, pe care-l evocă, ironic și autoironic, sub forma personajului-fantomă. Dintre toți scriitorii basarabeni, Dumitru Crudu pare a fi cel mai preocupat de obținerea «pașaportului pentru universalitate» (apud Badea, *Civilizația lecturii. Traducere literară și polifonie critică*). În mare parte fantezistă și bazată pe ficționalizarea propriului trecut biografic, pe care-l povestesc multiplele sale dubluri narrative, proza lui Dumitru Crudu spune povestea devenirii lui Dumitru Crudu ca scriitor într-o lume, pe cât de mitică, pe atât de reală, a dezordinilor și a prefacerilor fundamentale. *Măcel în Georgia*, un roman mai vechi, publicat în 2008, este o narațiune plină de satisfacția fanteziei dezlănțuite, care ascunde, în spatele fixației sexuale a naratorului asupra morganticii Georgiana, istoria precară a literaților și a literaturii moldovenești din ultimii ani ai puterii sovietice. Poetul Angelo Vdovenco, naratorul flotant al romanului și una dintre sosiile literare ale scriitorului, își rememorează aventurile din tinerețea sa de student la Litere, când frecventa cenaclurile, profesorii universitari, scriitorii și protestele anticomuniste, reanimând astfel o masă impresionantă de personaje și evenimente «de epocă», foarte sumar deghizate, care reconstruiesc climatul intelectual specific al «formării» sale spirituale. Romanul conține câteva scene care descriu indirect politicile culturale ale vremii și căile sinuoase spre condiția de autor tradus. Debutant și marginal pe deasupra, Angelo își îndreaptă întreaga invidie scriitoricească asupra lui Nugzan Kvikvinadze, poet închipuit care scrie texte «umflate», «pline de bombasticisme poetice sau patriotice», pe scurt, «texte scrise cu unghiile de la picioare», pentru care primește însă premiile Uniunii Scriitorilor, Premiul Academiei și alte distincții prestigioase venite din partea revistelor literare. Cum piața cărții și a traducerilor era o chestiune de ideologie statală, volumele de versuri ale poetului «conform», sunt traduse «în rusă, lituaniană, tadjică, moldovenească, ucraineană, uzbekă» și alte limbi ale vastului spațiu sovietic. Traducerea este concepută ca instrument de propagandă și, în același timp, de șantaj intelectual, care putea «internaționaliza», sau reduce la insignifianță, scriitorul, în funcție de adecvarea acestuia la liniile directe ale discursului oficial. Într-un alt episod, poetului nouăzecist i se propune colaborarea cu serviciile secrete în schimbul promisiunii de a fi tradus și recunoscut drept mare scriitor sovietic. Oricât ar fi de bufone și disimulate, aceste secvențe narrative

trădează relațiile complexe ale scriitorilor cu sistemul, în cadrul căruia, traducerea în limba rusă însemna mai mult decât accesul la un enorm public cititor, însemna accesul la puterea sistemului.

Modalitatea retorică tipică pentru Dumitru Crudu este epitetismul, cultivat cu bună știință, fie pentru a sublinia paralelismul expresiilor idiomatice românești și al celor basarabene (fete semidespuiate / fete semidezbrăcate; chipuri congestionate / chipuri buhăite; țesătură senzuală / țesătură tulburătoare etc.), fie pentru a acredita valoarea literară a regionalismelor basarabene (carton chifligit, nas borcănat, a fornăi ca un tractor, trăsături chircite, față buhăită, casă dărăpănată etc.), sau a-și etala propria capacitate de a inventa stileme (zigzagam, mi-am arătat călcăiele, m-am oprit din sprint, am băut până ne-a stat iapa, papuci janghinoși, mi-am bolovănit ochii, a speria dictamenul, a i se sui piperul la nas, noapte viscoloasă, ochi erectați, privire rimelată, ochi prăzului, șoricu la față etc.). Abundența aceasta de epitete și frazeologisme, unele fiind absolut inedite și greu sau imposibil de tradus în altă limbă, ne duce cu gândul la un alt complex adânc refulat în subconștientul basarabenilor, legat de enorma capacitate de exprimare a limbii ruse, care a constituit piatra unghiulară a tuturor traducătorilor literari din perioada sovietică. Lectura romanelor lui Dumitru Crudu ne sugerează un scenariu absurd, dar plauzibil, în care scriitorul se răzbună tardiv pe un eventual traducător de-al său de limbă rusă, rămas fără cuvinte în față, bunăoară, a următorului pasaj din *Măcel în Georgia*: «[...] am avut impresia că o văd pe Georgiana, cu ochii ei prăzului și apoși și cu trupul ei sonor, călărindu-l pe ganimedele ăla bosumflat și îmbirligat care străbătuse mii de kilometri doar ca s-o aibă pentru o noapte. Și din nou m-am aruncat furios asupra firlifusului ăluia din Moscova, dar pumnii mei s-au împlîntat neputincioși în salteaua moale a patului» (Crudu, *Măcel în Georgia* 184).

Un alt roman, *Ziua de naștere a lui Mihai Mihailovici*, publicat la Humanitas în 2019, începe cu anunțarea morții protagonistului său, care prilejuiește revenirea acasă, pentru funeralii, a fiului său emigrat la Londra și a prietenului britanic al acestuia, care este, nici mai mult, nici mai puțin, grădinarul lui David Lodge. Luat drept David Lodge în persoană, englezul este escortat la «Uniunea Prozatorilor Europeni din Republica Moldova», unde președintele îi oferă o tratație tipic moldovenească. Servit cu coniac, invitat la pescuit și la saună, grădinarul înțelege, în cele din urmă, scopul acestei ospitalități: membrii Uniunii Prozatorilor Europeni din Moldova își doresc să pătrundă pe piața de carte englezească, iar «clasicul britanic în

viață» ar putea să-i «recomande unor traducători care să traducă volumele lor și unor editori care să le publice. Confuzia este agravată de engleza sumară a traducătoarei, care transformă episodul într-o savuroasă comedie de moravuri literare:

M-am uitat în jurul meu și am văzut că nu era om să nu mă privească admirativ. În frunte cu Dumitru Cruđu, se apropiau pe rând cu romanele lor în mâini, pentru a mi le înmâna ca eu să le duc în Anglia și să le dau traducătorilor și editorilor englezi. Dumitru Cruđu mi-a adus romanul său, *Ziua de naștere a lui Mihai Mihailovici*, cu un autograf pe prima pagină, iar nonagenarul Podaru, un clit de romane de-ale sale. (Cruđu, *Ziua de naștere a lui Mihai Mihailovici* 17)

Relatăta din perspectiva străinului, scena în care prozatorii noștri europeni pun în practică marketingul traducerii, e plină de haz (de necaz) și autoironie (pe care sperăm să o aprecieze și David Lodge), care programează reacția favorabilă a «clasicului britanic în viață» în eventualitatea că acesta ar ajunge, totuși, să citească romanul în traducere.

Tema traducerii, sau mai exact, a dorinței de a fi tradus, o întâlnim și în culegerea de povestiri *Muzicanții din Flutura* (2019). În narațiunea *Atac terorist la Londra*, poetul Dudu, cel care a scris *Măcel în Georgia*, participă la un simpozion de traducere organizat de Uniunea Scriitorilor. Julia, traducătoarea din română în engleză, este în centrul atenției tuturor «poetilor și prozatorilor moldoveni din ultimele generații», invidioși pe Dudu, care o seduce, cumpărându-i o pereche de ghete moldovenești, în speranța că aceasta îi va traduce romanul în engleză. În povestirea *O negresă cu fustă roșie*, eroul narator ajunge la Paris, unde e invitat ca să-și prezinte romanul proaspăt apărut în franceză la Salon du Livre, însă hotelul la care avea rezervarea se dovedește a fi la fel de fantomatic ca și traducerea în franceză. Dorința de a fi tradus este împinsă până la absurd și Ionesco e singurul care mai poate oferi o explicație.

Există, în aceste tușe de comic bufon și uneori absurd, o conștiință dureroasă a marginalizării culturale. Odată cu noul mileniu, s-a afirmat, în cultura basarabeană, un val de literatură vie, inspirată, provocatoare, ancorată în prezentul istoriei și pe deplin concurențială, dar în absența traducătorilor, ea rămâne destinată consumului intern. În literatura basarabeană, traducătorul este un personaj mesianic. Cât provește ipostaza ficțională a traducătorului, apariția lui în calitate de personaj literar în textele mai multor scriitori contemporani, aceasta transmite viziunea autorilor despre arta traducerii și reprezintă o reflecție complementară față

de cea a teoreticienilor și cercetătorilor traductologi. Exemplele analizate atestă nu numai prezența traducerii ca temă literară și a traducătorului ca personaj literar, dar și funcția metatextuală a acestor instanțe narative, prin care autorii își fac cunoscută opinia critică referitor la actul traducerii.

Bibliografie

- Badea, Georgiana, *Civilizația lecturii. Traducere literară și polifonie critică*. Anul VI, n° 2 (22), aprilie-iunie 2018. https://www.academia.edu/38087858/Civilizația_lecturii_Traducere_literară_și_polifonie_critică (accesat în 30 decembrie 2020).
- Eco, Umberto, *Dire quasi la stessa cosa. Esperienze di traduzione*, Milano, Bompiani Giunti Editore S. p. A., 2018.
- Eco, Umberto, *Opera aperta*, Milano, Bompiani, 1997. https://monoskop.org/File:Eco_Umberto_Opera_aperta_4e.pdf (accesat în 17 decembrie 2020).
- Eco, Umberto, *Lector in fabula: la cooperazione interpretativa nei testi narrativi*, Milano, Bompiani, 1985.
- Fish, Stanley, *Gibt es einen Text in diesem Kurs?* in *Das Recht möchte formal sein*, Berlin, Suhrkamp, 2011.
- Gadamer, Hans-Georg, *Adevăr și metodă* (traducere de Gabriel Cercel, Larisa Dumitru, Gabriel Kohn, Călin Petcana), București, Teora, 2001.
- Herbulot, Florence, «La formation des traducteurs pour l'Europe d'aujourd'hui et de demain», in *Europe et traduction*. Textes réunis par Michel Ballard, Arras, Artois Presses Université, 1998.
- Holmes, James, Lambert, Jose, *Literature and Translation*, Louvain, Acco, 1978.
- Iser, Wolfgang, *Der Art des Lesens. Theorie ästhetischer Wirkung*, München, Fink, 1994.
- Lecrivain, Claudine, «Europe, traduction et spécificités culturelles», in *Europe et traduction*. Textes réunis par Michel Ballard, Arras, Artois Presses Université, 1998.
- Mc Martin, Jack, «A small, stateless nation in the world market for book translations. The politics and policies of the Flemish Literature Fund», in *TTR: Traduction Terminologie Redaction*, 2019, vol. 32; iss. 1; p. 145-175.
- Riffaterre, Michael, *La production du texte*, Paris, Éd. Du Seuil, 1979.
- Untilă, Victor, «Semio-logica situațională și proiecțiile sale traductologice», în *Intertext*, 2015, n° 1-2 (34), p. 16-26.
- Wuilmart, Françoise, «La traduction littéraire: sa spécificité, son actualité, son avenir en Europe», in *Europe et traduction*. Textes réunis par Michel Ballard, Arras, Artois Presses Université, 1998.
- Денисова, Галина, *Наследие М. М. Бахтина в современном переводоведении: к вопросу о лингвокультурологических моделях передачи интертекста*, УДК 81'25 (интерлингва), 2019, n° 2.

Corpus

Barnes, Julian, *Pe fereastră*, București, Nemira, 2014.

Barnes, Julian, *Papagalul lui Flaubert*, București, Univers, 1997.

Crudu, Dumitru, *Măcel în Georgia*, Iași, Polirom, 2008.

Crudu, Dumitru, *Ziua de naștere a lui Mihai Mihailovici*, București, Humanitas, 2019.

Crudu, Dumitru, *Muzicanții din Flutura*, Chișinău, Știința, 2019.

Tokarczuk, Olga, *Poartă-ți plugul peste oasele morților*, Iași, Polirom, 2019.

Vișniec, Matei, *Ultimele zile ale Occidentului*, Iași, Polirom, 2018.

Cristina NICHITA
Doctorandă
Universitatea de Stat din Moldova
Chișinău, Republica Moldova

O diacronie a cazurilor de reterminologizare în triada: inteligența emoțională – inteligența cognitivă – inteligența artificială

Rezumat: Pe parcursul apariției și dezvoltării teoriilor științifice despre *inteligență*, de-a lungul istoriei în care se încadrează aceste studii, identificăm fundamente teoretice care operează în raza tipurilor de inteligențe. În lucrarea noastră includem inteligența umană, reprezentată de inteligența emoțională și inteligența cognitivă; și inteligența artificială, pe care le considerăm reprezentative ca tipuri de inteligență. Ordinea nivelului de dezvoltare biologică a sistemului nervos prezintă inteligența cognitivă superior dezvoltată la oameni, prin neocortex; iar creierul emoțional, reprezentat prin sistemul limbii, se regăsește la organisme anterioare ființei umane. Pe de altă parte, inteligența emoțională se dezvoltă pe tot parcursul vieții și denotă o maturizare a funcțiilor organismului uman, și prin dezvoltarea unei *metacogniții*. De aceea, succesiunea între aceste trei tipuri de inteligență: inteligența emoțională – inteligența cognitivă – inteligența artificială; poate fi studiată și ordonată în funcție de criteriile considerate. În cazul parcursului teoretic din cadrul inteligenței umane, cercetătorii au început a studia întâi inteligența cognitivă și apoi inteligența emoțională. Astfel, inteligența artificială utilizează principiile de funcționare a sistemului nervos uman și este, de fapt, o aplicare și verificare a viziunilor teoretice asupra inteligenței umane. Scopul investigației noastre vizează examinarea unei diacronii a cazurilor de reterminologizare din domeniul inteligențelor, bazată pe fundamentele teoretice în această direcție. Studiul permite

să urmărim consecutivitatea proceselor de reterminologizare și o ordonare a domeniilor de origine și domeniilor receptoare pentru termenii identificați. Valoarea acestui studiu rezidă în elucidarea în ordine cronologică a dinamicii reterminologizării în triada anunțată și a punctelor și evenimentelor de conexiune între inteligența emoțională, inteligența cognitivă și inteligența artificială. Analiza funcțională a termenilor poate servi ca suport informativ și poate revela tendințe în dinamica terminologiei din domeniul inteligențelor. Acest studiu în diacronie ilustrează un tablou cronologic al procesului de reterminologizare și al „migrării“ transdomeniale în raza conceptului de inteligență.

Cuvinte-cheie: diacronie, termen, terminologie, reterminologizare, inteligența emoțională, inteligența cognitivă, inteligența artificială

Abstract: With the emergence and development of scientific theories about *intelligence*, along the history of these studies, we can identify theoretical foundations that tackle the types of intelligence. In our work we include human intelligence, represented by emotional intelligence and cognitive intelligence; and artificial intelligence, which we consider representative as types of intelligence. Their order, considering the level of biological development of the nervous system, presents superior cognitive intelligence developed in humans, represented by the neocortex; and the emotional brain, represented by the limbic system – that is found in organisms precursory of the human being. On the other hand, emotional intelligence develops all life long and denotes a maturation of human body functions, and, hence, ensuring the development of a *metacognition*. Therefore, the sequence of these three types of intelligence: emotional intelligence – cognitive intelligence – artificial intelligence; can be studied and ordered according to the criteria considered. Regarding the theoretical approach of human intelligence, researchers began to study first cognitive intelligence and then emotional intelligence. Furthermore, artificial intelligence uses the principles studied about the functioning of the human nervous system and it is, in fact, an application and verification of the theoretical views on human intelligence. The purpose of our study is to examine a diachrony of the reterminologization cases in the field of intelligence, based on theoretical foundations in this direction. The study allows us to follow the sequence of

reterminologization processes and a succession of the domains of origin and the domains of reception for the terms identified. The value of this study lies in elucidating the chronological order of the dynamics of reterminologization in the announced triad and the points and events of connection between emotional intelligence, cognitive intelligence and artificial intelligence. Functional analysis of terms can serve as informative material and can reveal trends in the dynamics of terminology in the field of intelligence. This study in diachrony displays a chronological view of the process of reterminologization and transdomainial “migration” within the concept of intelligence.

Keywords: diachrony, term, terminology, reterminologization, emotional intelligence, cognitive intelligence, artificial intelligence

Triada inteligențelor

Inteligența este o calitate mintală care constă în abilitățile de a învăța din experiență, de adaptare la situații noi, înțelegere și aplicare a conceptelor abstracte și utilizarea cunoștințelor pentru manipularea mediului, conform definiției dată de cercetătorul contemporan Robert Sternberg, iar latura *cognitivă* nu este unica parte a inteligenței umane; inteligența umană este mai degrabă o combinație selectivă a acestor procese care au ca scop o adaptare eficientă. Abia mai târziu a apărut denumirea de *inteligență emoțională*, definită de Daniel Goleman prin fundamentele sale: conștiința de sine, autocontrolul, conștiința socială și capacitatea de administrare a relațiilor. Alți psihologi adepți ai direcției *cognitive* au studiat inteligența umană prin construirea unor modele computerizate a cogniției umane. Dicționarul Explicativ al Limbii Române definește *inteligența artificială* ca o capacitate a sistemelor tehnice evolute de a obține performanțe cvasiumane.

Inteligența artificială este un domeniu de actualitate în științele informatice. El a fost creat după modelul creierului uman, ceea ce relevă un nivel înalt de complexitate atât ca structură, cât și ca operațiuni, iar o bună parte din conceptele noi în acest domeniu sunt create prin metafora terminologică, o sursă importantă de materializare a unui concept într-un domeniu concret, cu posibilitatea de reterminologizare a acestuia într-un alt domeniu mai mult sau mai puțin apropiat ca funcționare. Sunt împrumutate anumite caracteristici ale termenului metaforizat din domeniul primar (cel

al tehnologiilor informaționale în cercetarea noastră) și extinse spre un domeniu nou.

Procesul de reterminologizare

Formarea termenilor, în accepțiunea lui Juan Carlos Sager (*A Practical Course in Terminology Processing*), urmează procedee care includ: folosirea resurselor existente în limbă; modificarea resurselor existente în limbă și crearea termenilor noi. Folosirea resurselor existente include procese de similitudine conceptuală – metafora. Modificarea resurselor existente include procesele de derivare, compunere, conversie și abreviere, iar crearea termenilor noi include împrumuturi.

Guy Rondeau propune ideea de împrumut intern (între discipline) și extern (între limbi), care s-ar referi la sumarea metaforei conceptuale și împrumuturilor din alte limbi. John Humbley aduce termeni precum neologie secundară sau redenominare și denominare în cazul metaforei conceptuale.

Superanskaia, Vasileva și Podolskaia continuă cercetările în acest context și vin cu ideea de terminologizare, reterminologizare, care explică aceste procedee ca o conversie semantică a unităților: terminologizare și o conversie terminologică: transterminologizare. Acestea prezintă două procedee de formare a termenilor la general: conversia și derivarea (modificarea formală a resurselor. Sunt autori care operează cu termeni ca terminologizare (Sager, *op. cit.*), reterminologizare și determinologizare (Jakob Halskov, Angela Bidu – Vrânceanu).

Noțiunea de reterminologizare reprezintă migrarea termenilor dintr-un domeniu în altul și Monica-Mihaela Rizea și Inga Druță prezintă acest procedeu ca polisemie intradomenială, polisemie interdomenială și polisemie extradomenială.

Când ne referim la *reterminologizare*, presupunem „migrarea“ termenilor dintr-un domeniu de specialitate în alt domeniu de specialitate. În acest context, ne vom axa pe metafora terminologică și conceptuală (pentru termenii care au seme comune) și pe metonimizare (unde se omite sau se adaugă un sem la termenul nou de tip acțiune – consecință, conținut – conținător, specific – general, semn – obiect semnificat).

Analiza corpusului de termeni

Sursele

Examinarea evoluției terminologiei în domeniul inteligențelor cognitive, emoțională și artificială în limba engleză se bazează pe fundamentele teoretice și lucrările unor cercetători precum: *Alfred Binet, Howard Gardner, Daniel Goleman, Joy Paul Guilford, Alan Einar Hendrickson, Marvin Minsky, Theodore Simon, Charles Spearman, Robert Jeffrey Sternberg, Louis Leon Thurstone, Philip Ewart Vernon* ș.a.; care au pus la dispoziția destinatarilor publicații în domeniile psihologiei și informaticii.

Reterminologizarea în terminologia din domeniul inteligențelor

În urma investigației realizate asupra terminologiei din domeniul inteligențelor, observăm cazuri de *reterminologizare*. *Reterminologizare* înseamnă situațiile în care un domeniu recurge la împrumuturi de termeni din alt domeniu, iar semele esențiale se păstrează: unitatea terminologică se specializează în noul domeniu pentru a exprima un alt conținut conceptual.

Astfel de exemple în studiul nostru sunt:

- *memory* (memorie) – din psihologie în informatică
- *manipulation* (manipulare) – din logică în psihologie
- ***inspection time*** (timpul de inspecție) – din logică în psihologie și apoi în informatică
- *neuron* (neuron) – din biologie/neurologie în informatică
- *neural network* (rețea neuronală) – din biologie/neurologie în informatică
- *problem-solving* (rezolvarea problemelor) – din domeniul social spre matematică, informatică și apoi în psihologie
- *frame* (frame: *cadru*) – din logică spre lingvistică, psihologie în informatică
- *intelligence* (inteligență) – din psihologie în informatică
- *mapping* (*mapping*) – din geografie, geodezie în genetică, matematică, informatică, psihologie și lingvistică

Analiza termenilor

Memory (memorie) poate fi interpretat ca fenomen cu sens *facultatea de stocare și reamintire a informațiilor*, dar și ca obiect, având în vedere dezvoltarea ulterioară a tehnologiilor. Apare în aceeași teorie a facultăților de Francis Galton în 1883 și este preluat ca termen și concept în teoria lui Louis Leon Thurstone, 1930 drept *capacitatea de a memora repede*; a lui Joy Paul Guilford, în 1967 – sub forma *memory retention, memory recording (memorare)*. În 1983, Howard Gardner a preluat termenul în *Teoria inteligențelor multiple*, iar în domeniul informaticii a fost folosit pentru prima dată în 1960 de Eugene Galanter, George Miller și Karl Pribram pentru a descrie *stocarea informațiilor în computere*. Mai târziu, în 1993, în lucrările lui John Bissell Carrol, a apărut un termen similar conceptual ca *restoration of information (restabilirea informației)*.

Astfel memory are domeniul de origine inteligența umană, și anume cea cognitivă, iar trecerea de la domeniul psihologiei la cel informatic a avut loc odată cu dezvoltarea tehnologică în a doua jum. a sec. XX.

Artificial neuron urma să reprezinte dezvoltarea tehnologică și evoluția calculatoarelor în 1943, când s-a propus pentru prima dată ideea de *neuron artificial*. Termenul a fost propus de Warren McCulloch și Walter Pitts în lucrarea lor despre asemănările rețelelor cu neuronii cerebrali și posibilitățile lor pentru calculatoare. *Artificial neuron* este parte a *neural network (rețea neuronală)*. Este termenul care aduce noul tip de inteligență bazată pe modelul inteligenței umane, *artificial intelligence (inteligență artificială)* – idee propusă de John McCarthy în 1956 și începe o nouă revoluție în domeniul cunoștințelor și inteligențelor.

Termenii neuron și intelligence migrează dinspre inteligența cognitivă astfel spre inteligența artificială.

Manipulation (manipulare) este un termen folosit în varianta de teste de inteligență bazate pe raționamente non-verbale pentru militarii din I-ul și al doilea Război Mondial. De asemenea, este inclus în definiția lui Robert Jeffrey Sternberg despre inteligență. Așa cum exprimă sensul primar din definiția la *manipulate „Handle or control (a tool, mechanism, information etc.) in a skilful manner* ; acesta se referă la general la intervenția asupra unui obiect, mecanism sau asupra unor date.

Manipulation se regăsește mai întâi ca termen în domeniul tehnologic și apoi migrează spre domeniul inteligenței emoționale.

Abilitatea de *problem-solving (rezolvarea problemelor)* a fost pusă în prim-plan odată cu evoluția tehnologiilor și a fost inclusă ca abilitate/criterii

după care pot verifica eficiența mașinilor de calcul, de către Allen Newel și Herbert Simon în 1972. Întreaga teorie presupunea că un agent trebuie să eficientizeze identificarea informațiilor relevante și filtrarea informațiilor irelevante în procesul de rezolvare a problemelor. În al doilea rând, odată ce informațiile relevante au fost identificate, agentul trebuie să decidă ce să facă cu ele. Pentru a face acest lucru, el trebuie să rezolve problema despre cum alege și combină comportamentul corect și adaptativ dintr-un număr tot mai mare de posibilități sau pentru a învăța asociații importante și abilități într-o perioadă limitată de timp. În al treilea rând, trebuie să se dea răspunsuri corecte rapid și eficient. Și, în al patrulea rând, în timp ce face acest lucru, agentul trebuie să găsească o soluție generală. Acest model a fost introdus în programul inventat de ei – *General Problem Solver*. Și Howard Gardner a inclus *problem-solving* în teoria inteligențelor multiple în 1983, ca fiind inclusă automat în cadrul inteligențelor. *Problem solving* a redevenit folosit ca termen și în teoria lui Robert Jeffrey Sternberg, John Mayer și Peter Salovey în 1990 ca abilitate conexă cu inteligența socială/interpersonală.

Problem solving este recunoscut ca termen din cadrul domeniului inteligențelor mai întâi în teoriile despre inteligența artificială, apoi ca parte a inteligenței emoționale.

Mapping este un termen care se referă la fenomenul de *organizare a cunoștințelor* în mod conștient de către un subiect și este parte a studiului lui Robert Jeffrey Sternberg din 1990. În limba română acest termen se împrumută din engleză pentru echivalență completă. Este printre puținii termeni într-adevăr polisemantici din domeniul cognitiv. Se folosește în mai multe domenii: atât interconectate, cât și diferite: inteligența artificială, geodezie, statistică ș.a. Este reluat, prin urmare, în mai multe domenii mai ales în ultima perioadă în sec XXI.

Astfel parcursul termenului mapping începe din logistică mai întâi spre științele exacte și inteligența artificială și apoi spre lingvistică și psihologie.

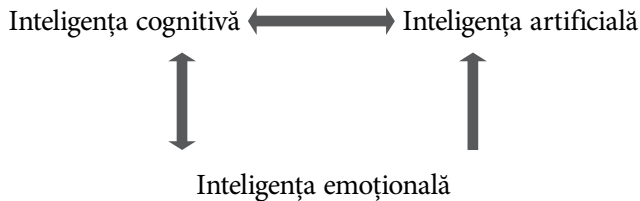
Despre o diacronie a termenilor reterminologizați

Având în vedere ordinea utilizării și dezvoltării termenilor bazați pe teoriile din domeniul inteligențelor; inteligența emoțională și inteligența artificială devin domenii bogat terminologizate. Domeniile de origine ale termenilor au direcția de obicei dinspre inteligența cognitivă spre inteligența artificială, dar se poate observa și un reflux dinspre inteligența artificială

spre inteligența umană. Migrarea termenilor între cele trei domenii ale triadei a fost influențată de dezvoltarea tehnologică și teoriile emergente pe parcursul la a doua jumătate a sec XX.

Rezultate

În acest studiu de caz sunt expuse importante unități terminologice din terminologia din domeniul inteligențelor, care relevă o atare schemă de migrare a termenilor:



unde inteligența cognitivă are un aport exponențial asupra manifestării celorlalte tipuri de inteligențe, astfel, formându-se o codependență în terminologia triadei de inteligențe. Iar termenii din domeniul inteligenței emoționale fiind neinfluențați de dezvoltarea tehnologiilor.

Conform datelor colectate despre cazurile analizate, evenimentele care au stat la baza dezvoltării triadei anunțate pot fi:

- apariția primelor teorii din psihologie,
- conflictele intra-inter-naționale,
- dezvoltarea relațiilor internaționale,
- dezvoltarea științei și teoretizarea,
- dezvoltarea tehnologiilor,
- industrializarea ș.a.

O încercare de a reprezenta diacronia referitor la teoretizarea și formarea terminologiei din domeniul inteligențelor ar include triada anunțată în următoarea ordine: IQ (inteligența cognitivă) –IA (inteligența artificială) – EQ (inteligența emoțională)

Astfel, teoretizarea inteligenței emoționale a atras atenția mai târziu în psihologie. Totuși, o altă propunere pentru o succesiune a triadei rămâne

cea de ordin strict biologic, în acest caz facem abstracție la punctul de vedere terminologic și *inteligenta emoțională precede inteligența cognitivă*.

Concluzie

Terminologia din domeniul inteligențelor emoțională, cognitivă și artificială se bazează pe teoretizarea acestei triade. Reterminologizarea se întâmplă în cazul unităților importante la subiectul triadei inteligențelor. Diacronia sau evoluția termenilor reterminologizați reprezentativi depinde de apariția primelor teorii din psihologie, conflictele intra-inter-naționale, dezvoltarea relațiilor internaționale, dezvoltarea științei și teoretizarea, dezvoltarea tehnologiilor și de industrializare; și se prezintă cronologic în ordinea IQ (inteligenta cognitivă) –IA (inteligenta artificială) –EQ (inteligenta emoțională).

Bibliografie

- Cabré, Maria Teresa, *Terminology. Theory, methods and applications*, Amsterdam/ Philadelphia, John Benjamins Publishing Company, 1999.
- Carter, Philip, *Advanced IQ Tests*, London and Philadelphia, Kogan Page, 2008.
- Carter, Philip, *Cartea completă a testelor de inteligență*, București, Meteor Press, 2007.
- Dziñac, Ioan, *Inteligență Artificială*, Arad, Editura Universității Aurel Vlaicu, 2008.
- Goleman, Daniel, *Emotional Intelligence*, New York, Bantam Books, 1995.
- Goleman, Daniel, *Inteligența emoțională*, București, Curtea Veche Publishing, 2001.
- Nichita, Cristina, *Evoluția terminologiei în domeniul inteligențelor cognitive, emoțională și artificială în limba engleză* In: *Studia Universitatis Moldaviae*, n°10(140), 2020.
- Sager, Juan Carlos, *A Practical Course in Terminology Processing*, Amsterdam / Philadelphia, John Benjamins, 1997.
- Sternberg, Robert Junior, *Encyclopaedia of Human Intelligence*, New York, NY, Macmillan, 1984.

Emilia TARABURCA
Doctor în filologie, conferențiar universitar
Universitatea de Stat din Moldova
Chișinău, Republica Moldova

***Sania* de Ion Druță și *Cântecul roșilor* de Iordan Iovkov: interferențe psihoculturale moldo-bulgare**

Rezumat: Prezenta cercetare se axează pe compararea, pe mai multe nivele, a unor opere din creația lui Ion Druță, reprezentativă pentru procesul literar din Republica Moldova, cu opere din creația a două nume de referință din literatura bulgară din secolul XX: Iordan Iovkov (în primul rând) și Elin Pelin, toți trei aducând în centrul interesului lor artistic universul satului. Accentul se pune pe „citirea” în comparație, „traducerea” pentru sine, a povestirilor *Sania* de Druță și *Cântecul roșilor* de Iovkov, pe descoperirea și analiza unor similitudini și diferențe ce țin de dimensiunea simbolico-filosofică a textului, de particularități culturale și psihologice ale condiției umane, de structura discursului, pentru a demonstra că, prin preocupări și valori, prin modul de cugetare, de raportare la lume și de înțelegere de sine, Celălalt, bulgarul, în realitate, nu este departe de noi. Ne apropiem nu doar prin parcursul istoric asemănător, ci și prin chintesență psihologică, prin aspirația spre ideal și prin căutarea perfecțiunii, prin sentimentul acut al frumosului, prin dorința de autoexprimare ș.a. Acest studiu urmărește maniera individuală a scriitorilor, care, prin intermediul mijloacelor artistice specifice, reproduce condiția și procesele similare din realitatea socială și din modul de a simți și a gândi ale omului din Moldova și Bulgaria.

Cuvinte-cheie: comparație, cultură, meșter, vis, sanie, căruță

Abstract: The present research focuses on the comparison, on several levels, of some works of Ion Druță's creation, representative for literary process in the Republic of Moldova, with works created

by two reference names of 20th century Bulgarian literature: Yordan Yovkov (firstly) and Elin Pelin, all of them bringing the village universe to the center of their artistic concern. The emphasis is on “reading” in comparison, “translating” for oneself, the stories “*The Sleigh*” by Druță and “*Song of the Wheels*” by Yovkov, on discovering and analyzing some similarities and differences related to the text symbolic-philosophical dimension, to the human condition cultural and psychological peculiarities, to the discourse structure, in order to demonstrate that, through concerns and values, through the way of thinking, of relating to the world and self-understanding, the Other, the Bulgarian, in reality, is not far away from us. We are alike not only by the similar historical course, but also by the psychological quintessence, by the aspiration to ideal and by the search for perfection, by the acute feeling of beauty, by the desire of self-expression etc. This study follows the individual manner of writers who, through specific artistic means, reproduces the condition and similar processes of social reality and of Moldova and Bulgaria people way of feeling and thinking.

Keywords: comparison, culture, craftsman, dream, sleigh, cart

Introducere

Ion Druță se încadrează în pleiada scriitorilor ce aduc în centrul interesului lor artistic universul rustic. În literatura bulgară opera sa ar putea fi comparată cu cea a lui E. Pelin și I. Iovkov – din prima jumătate a secolului al XX-lea, și cu cea a lui N. Haitov, Gh. Mișev, I. Petrov, I. Radicikov, V. Popov ș.a. – din a doua jumătate a secolului, scriitori care, de asemenea, au cercetat viața și sensibilitatea omului de la sat, a țaranului. Încercarea de a interpreta opera lui I. Druță în raport cu literatura bulgară contemporană este productivă din mai multe considerente: Moldova și Bulgaria au trecut prin experiența unui destin istoric, sub anumite aspecte, asemănător, ale cărui principale semne au fost robia turcească cu suprimarea identității naționale – pentru trecutul mai îndepărtat, iar pentru cel mai apropiat – cele două războaie mondiale, instaurarea regimului totalitarist, recăștigarea libertății și încercările de a găsi propriul drum și de a se integra în familia națiunilor democratice. Astăzi, în ambele țări relațiile istorice moldo-bulgare se bucură de un interes științific deosebit, în timp ce raporturile literare rămân în continuare un subiect mai puțin

valorificat. Prin urmare, analiza operei lui I. Druță (reprezentativă pentru procesul literar din Republica Moldova) în corelație cu literatura bulgară din secolul XX ar permite să se urmărească maniera individuală care, prin intermediul mijloacelor artistice specifice, surprinde și reproduce (în mare parte) aceleași procese, transformări, probleme din realitatea socială și cea psihologică a acestor două țări.

Chiar dacă în literatura bulgară operele lui E. Pelin și I. Iovkov de cele mai multe ori sunt analizate în comparație și opoziție, opera lui I. Druță demonstrează tangențe cu ambele. Acest fapt se datorează unor trăsături similare de dezvoltare a realității istorice și sociale, precum și unor modele tangențiale de evoluție a procesului literar. Doar că scrierile lui Druță par să atenueze extremele. În creația scriitorului moldovean studiul social („cartea de vizită” a lui E. Pelin) coexistă cu analiza labirintului sensibilității umane, a resurselor spirituale ale omului simplu (conceptuale pentru maniera de a scrie a lui I. Iovkov). În formularea lui M. Cimpoi, stilului druțian îi este caracteristică prezentarea lirică a evenimentelor epice (*Univers artistic* 114).

În creația lui E. Pelin prevalează descrierea fenomenelor sociale, iar în cea a lui I. Iovkov domină dimensiunea spirituală; la E. Pelin pe prim-plan se impune acțiunea, în timp ce la I. Iovkov – conflictul interior, reflecția. E. Pelin urmărește derularea unei singure întâmplări, surprinse în momentul ei culminant, autorul parcă disecând un fragment din viață, pe care îl surprinde în mișcare (Панова, *Елин Пелин, Йовков – майстори на разказа* 297), acesta fiind reprezentativ pentru realitatea în ansamblu. I. Iovkov preferă să îndeplinească în structura operei sale mai multe linii de subiect, care se pot dezvolta autonom și paralel, în contrapunere sau suprapunere, se pot completa, nega ș.a.m.d. Dacă, grafic, povestirea lui E. Pelin poate fi reprezentată printr-o linie dreaptă, atunci cea a lui I. Iovkov – prin circumferințe, spirale (reveniri gradate la aceleași situații, gânduri, stări psihologice etc.), rețele de linii: principale și periferice, integrale și fragmentare, transversale și tangențiale. Universul artistic al lui E. Pelin este structurat în baza contrastelor și opozițiilor evidente, iar aprecierea morală se face în funcție directă de contextul social. Până la E. Pelin literatura bulgară, prin operele lui T. Vlaikov, M. Gheorghiev, A. Karaliicev ș.a., a idealizat satul patriarhal, în timp ce în opera lui Pelin universul rural este surprins în culorile sale reale. E. Pelin prezintă imaginea obiectivă a țaranului bulgar care pe parcursul veacurilor a acumulat atât calități, cât și vicii. La I. Iovkov intenționalitatea nu este atât de directă, personajele sale fiind, în primul rând, oameni și doar apoi reprezentanți ai diferitelor

categorii sociale. În fiecare dintre ei autorul descoperă potențialul pozitiv, pentru a promova valorile umane nemuritoare.

E. Pelin este considerat primul scriitor bulgar în a cărui creație umorul se ridică la nivel de tehnică artistică autentică (Янев, *Елин Пелин* 91). Atât la E. Pelin, cât și la I. Druță răsul constituie una dintre principalele surse ce alimentează vitalitatea țăranului. La fel ca majoritatea scriitorilor bulgari contemporani, I. Druță consideră că spațiul rustic poate servi ca punct de plecare pentru reflecții generale despre om și existență, despre trecut și prezent, despre viață și nemurire. Iar la nivelul structurii discursului, scriitorul moldovean demonstrează tangențe atât cu Iovkov, cât și cu Pelin.

Gospodăritul de I. Druță și La ogor de E. Pelin

Este de remarcat faptul că în opera lui I. Druță pot fi depistate povestiri care fixează similarități vădite cu cele ale lui E. Pelin și I. Iovkov. Cele mai evidente exemple în această ordine de idei sunt: *Gospodăritul* de I. Druță și *La ogor* (*На браздата*) de E. Pelin, precum și *Sania* de I. Druță și *Cântecul roșilor* (*Песента на колелетата*) de I. Iovkov. Analogiile se urmăresc atât la nivelul liniei de subiect, cât și la cel tematico-ideatic, inclusiv la cel al interpretărilor simbolico-filosofice.

Chiar dacă sunt scrise la o distanță de aproape jumătate de secol, *La ogor* în 1904, iar *Gospodăritul* în 1951, acestea prezintă mai multe interferențe. În ambele povestiri, personaje centrale sunt țărani. Prin intermediul creației artistice, dar și a celei publicistice, cugetând despre cine este țăranul și ce este țărănismul, scriitorul moldovean menționează că acesta presupune o nemărginită credință a străbunilor, o muncă grea și cinstită, un echilibru sufletesc, un fel sănătos de a vedea și a prețui lumeași, de fapt, cea mai veche formă a conștiinței noastre naționale.

În povestirea lui I. Druță acțiunea se desfășoară la începutul primăverii, după o iarnă grea, atunci când toate grijile țăranului țin de arat și de semănat, muncă al cărei rezultat va trebui să-i asigure existența pe tot parcursul anului, în cea a lui E. Pelin – toamna, după o ploaie mărunță care a ținut o săptămână întreagă, îmbibând bine pământul, după care soarele domol și vântul ușor au încălzit și au uscat totul, pregătind ogorul pentru arat. Răsăritul îi găsește pe ambii protagoniști, Nichifor Bejenaru și Bone Kraineneț, deja pe brazdă; munca le alimentează speranțele, le permite să viseze la un nou început, mai bun decât existența învăluită în sărăcie pe care au dus-o până acum.

I se părea cum nu se poate mai frumos ogorul ... Frumosul grâu de vară se așternea moale pe pământ, scrie Druță. (*Gospodăritul* 91)
Și brazdele începură să se rânduiască una după alta, făcându-se două, apoi trei... Fața tristă a lui Bone se învioră puțin. Uită de sărăcie și începu să fluiera., scrie E. Pelin. (*La ogor* 118)

Țăranii își lucrează parcela, soarele încălzind nu doar ogorul, ci și sufletele lor.

Însă destul de repede disperarea ia locul speranței, se abate o mare nenorocire, animalul înhămat în plug (la E. Pelin – o văcuță slăbită, la I. Druță – o iapă bătrână și vlăguită) moare pe brazdă, sleit de puteri. Cu ele, mor și visurile țăranilor la o viață mai bună. Odată cu ultima respirație a animalului, parcă cineva începe să scoată și suflarea omului din piept, sugerează E. Pelin. Începutul senin de primăvară se întunecă, vântul fluieră a jale în coarnele plugurilor murite și ele în brazdă.

Țarina, mai mult nearată decât arată, se încălzea la soarele ce privea de sus de pe bolta pe care începuse să coboare [...] Bone oftă deznădăjduit. Se uită la ogorul din care ieșeau aburi, la pădurea cea tăcută, se uită la soarele care grăbea spre asfințit și înțelese că era singur în toată văioaga, că nu-i putea veni nimeni în ajutor, citim la E. Pelin (*La ogor* 120-21).

Natura este cadrul firesc al vieții țăranului, iar, în acest caz, starea ei pune în evidență condiția personajului, accentuând singurătatea, frica și disperarea lui. Prin alte detalii, dar și la I. Druță tragedia țăranului este proiectată pe fluxul continuu al vieții naturii:

Un stol de cioare venite de pe undeva s-au lăsat lângă ei, au zărit frumosul grâu de vară abia semănat pe fața pământului... și mii de ciocuri au început a ciuguli singura bucurie, singura nădejde a lui Nichifor Bejenaru. (*Gospodăritul* 94).

Viața lui va rămâne la fel de nenorocită ca și cea a lui Bone Krainenet, personajul din opera lui E. Pelin. Atât scriitorul bulgar, cât și cel moldovean prezintă un final copleșitor, care fixează realitatea în parametrii ei obiectivi: crudă și lipsită de orice perspectivă.

Pe la asfințitul soarelui, și-a băgat capul în șleau, a prins oiștea la subțioară și a pornit să-și ducă sărăcia spre casă... Se stingea prima zi a aratului de primăvară” scrie I. Druță. (*Ibid.*)

Sania de I. Druță și Cântecul roților de I. Iovkov

Afinitățile dintre povestirile *Sania de I. Druță și Cântecul roților* de I. Iovkov nu sunt atât de evidente și pot fi depistate mai mult la nivelul descifrărilor simbolico-filosofice ale textului. Spre deosebire de povestirea lui I. Druță, care chiar din primul fragment include cititorul în miezul acțiunii – într-o zi de toamnă, când nucul din fața casei s-a uscat, moș Mihail și-a zis că va face o sanie –, cea a lui I. Iovkov începe cu un fel de expoziție care, într-o manieră apropiată celor din legende, prezintă personajul central, pe Sali Iașar. Înainte de a lega firul acțiunii, autorul ține să expună și unele detalii despre cine este și cum este bătrânul turc, meșterul fierar, rezervând pentru această informație câteva alineate. Asemenea eroilor din legende și povești, care nu pur și simplu sunt buni/curajoși/înțelepți etc., ci sunt *cei mai buni/curajoși/înțelepți*, faima lui Sali Iașar s-a răspândit departe, nu doar în satele vecine, ci chiar și în marele oraș, de unde pornesc nenumărate drumuri în toate direcțiile. Un astfel de meșter nu a mai avut satul și cine știe dacă va mai avea, de parcă însuși Dumnezeu îl susține în munca pe care e realizează. E asemenea recunoșcuților vraci, care prin meseria lor pot întoarce omul și de pe lumea cealaltă. De altfel, este un om simplu, cu mâini trudite, care emană bunătate, dar și putere, care vorbește puțin, cu măsură, cumpătat și înțelept, astfel că cei care îl ascultă rămân cu impresia că multe au rămas nerostite, de parcă în sufletul său mai sălășluiește un fierar care prelucrează metalul și doar scânteile și reflecția aceluia foc lăuntric se pot întrezări în ochii lui îngândurați. Inspiră respect chiar și celor care nu îl cunosc.

Este de remarcat faptul că în perioada când în Bulgaria era încă vie amintirea despre robia otomană, erau încă în viață mulți dintre cei care au supraviețuit acelor timpuri, Iovkov alege în calitate de personaj central al operei, personaj pozitiv care în mod idealizat concentrează trăsături esențiale ale condiției umane, un turc dintr-un sat din Bulgaria cu populație predominant turcească. Argumentul îl descoperim în conjunctura socială din acea perioadă: după secole de conviețuire, chiar dacă lupta de eliberare națională nu s-a stins niciodată, treptat antagonismul „agresor – cotropit”, „stăpân – rob” se estompează și apar tot mai multe similitudini în diverse sfere ale vieții: socială, economică, culturală și chiar psihologică. Bulgarii nu au uitat cine sunt pentru ei turcii, dar totuși multe dintre operele literare de la hotarul secolelor XIX – XX și de la începutul secolului XX demonstrează o atitudine mai imparțială, mai complexă față de cei cu care, în virtutea adversităților istorice, au conviețuit cinci secole. Aceștia

nu mai sunt catalogați aprioric ca dușmani, fiind apreciați, în primul rând, după trăsăturile lor umane, și nu după criteriul etnic. În această ordine de idei, dacă urmărim literatura bulgară până la cel de-al Doilea Război Mondial, observăm că în calitate de personaj, fără conotații acuzatoare, fără a fi receptat ca dușman, deseori este prezentat turcul. Astfel este gândit și unul dintre cele mai memorabile și poetice chipuri din literatura bulgară interbelică, cel al bătrânului Sali Iașar. Iovkov nu doar anunță că personajul său este de origine turcă, dar, menționând particularități ale ritualului zilelor acestuia, nu uită și de detaliile specifice modului de viață și culturii musulmane.

Dacă Iovkov, înainte de a deschide ușa acțiunii propriu-zise, dorește ca cititorul de-acum să-și cunoască personajul, la Druță, expunerea trăsăturilor acestuia nu e concentrată într-un loc anume al povestirii, ele fiind împrăștiate pe tot parcursul operei pentru a fi descoperite treptat. Cititorul le cunoaște odată cu derularea acțiunii. De fapt, scriitorul moldovean pune mai mult accent pe acțiune, în timp ce cel bulgar – pe descriere. În construirea liniei de subiect Iovkov este mai explicit, Druță – mai implicit.

Ca și condiție fizică, atât moș Mihail, cât și Sali Iașar sunt bătrâni, persoane ajunse la vârsta înțelepciunii, chiar dacă în cazul lor e corectă afirmația că vârsta nu înseamnă anii pe care i-ai acumulat, ci faptul cât de bătrân te simți. Adevărații bătrâni sunt acei care nu mai vor nimic de la viață, care și-au pierdut bucuria de a trăi, inspirația, dorința de a fi activi și de a cunoaște, acei care au renunțat la idealuri și au încetat să viseze. Toate acestea nu caracterizează personajele noastre, care au păstrat sufletul inspirat și nu doresc să renunțe la privilegiul de a iubi viața și oamenii, de a fi pasionate de tot ce le aduce o nouă zi, de a admira și a înțelege minunățiile naturii, de a crea. Ca detaliu psihologic: atunci când se dedică realizării visului, atât moș Mihail, cât și Sali Iașar uită de anii lor, întinerind cu sufletul. Când lucra la sanie, moș Mihail a uitat să-și numere anii, și doar după ce a finalizat-o și o vede, frumoasă și sprintenă, ca un strop de lumină revărsat pe pământ, în mijlocul ogrăzii, el își mărturisește că iată acum i-au venit bătrânețile. Dar conformarea cu vârsta biologică durează doar până în seara aceleiași zile, când moșul iarăși este învăluit de „tulburarea ceea a tinereții, făcându-l cum nu era nici la douăzeci și cinci de ani!” (Druță, *Sania* 277): este înaripat de un nou vis.

Dacă Sali Iașar, personajul lui Iovkov, este fierar, moș Mihail, cel al lui Druță, este lemnar, dar ambii sunt meșteri adevărați, oameni muncitori și respectați nu doar pentru vârsta și experiența lor, ci și pentru înțelepciunea

pe care o au. Pe moș Mihăluță, cum îi spune baba, răsăritul soarelui întotdeauna îl găsește muncind. Este tăcut, domol, blând, „n-avea obiceiul acela prost să se grăbească, și în viața lui n-a făcut trei pași când putea să facă numai doi” (*Ibid.* 271), precizează cu o ironie blajină autorul. Are înțelepciunea omului de la țară, se mulțumește cu strictul necesar, știe ce vrea și este consecvent în realizarea scopului său: „odată ce a hotărât moșul ceva, poți să zici că a și făcut” (*Ibid.*).

O altă trăsătură evidentă la ambele personaje este predispoziția lor pentru tăcere și meditații. Și moș Mihail, și Sali Iașar mai mult ascultă decât vorbesc și, mai ales, își ascultă gândurile, sentimentele, impresiile care le frământă sufletul, încercând să se agațe de ele și să le înțeleagă. Ascultă și natura. Tăcerea devine o artă – arta de a observa și a asculta pământul, cu plantele și vietățile ce-i dau viață, și cerul, cu soarele sau stelele care transmit și te învață atâtea. La vârsta bătrâneții, prin greutatea anilor, dar și a suferinței pe care aceștia o acumulează, ambii au ajuns la condiția când tăcerea aparentă, care, de fapt, este o comunicare cu sine și cu natura înconjurătoare, nu este apăsătoare, ci purificatoare. În cazul lor, tăcerea este încărcată de profunzime, tăcerea vorbește, tăcerea învață. În fântânile adânci ale tăcerii lor, acea tăcere despre care Pindar spunea că este cea mai înaltă înțelepciune, se nasc cele mai adevărate sensuri. Ea le asigură comunicarea cu sine, permanenta descoperire de sine.

Anume în liniștea tăcerii Sali Iașar a înțeles că dorește să făurească căruțe, iar moș Mihail, la început, că va face o sanie, iar apoi, după ce acest vis a căpătat materializare în forma cea mai frumoasă posibilă, că aceasta va fi o căruță. Cuvintele au venit doar după ce au fost coapte bine în gând: „Moș Mihail tace o vreme – pare că el și cuvintele le cioplește, le așază în rând și, dacă găsește că se potrivesc, le spune” (*Sania* 271). Sau: „Apoi, zâmbind, a tot răscolit focul multă vreme, alegând câteva cuvinte, așezându-le în rând, și, în sfârșit, când au fost gata, le-a rostit” (277).

Și moș Mihail, și Sali Iașar, ajungând la vârsta înțelepciunii, aspiră să facă ceva ușurel, sprinten și frumos (*Sania*), care va zbura ca pasărea (*Cântecul roșilor*), „o sanie pe care au visat-o toți lemnarii de pe lume câți au fost” (270), căruțe care să cânte pe drumuri, vestind întoarcerea acasă a celor ce sunt așteptați (*Cântecul roșilor*). În realizarea visului, ambele personaje tind spre absolut: acest ceva pe care îl vor făuri va trebui să fie excepțional, cum nu a mai fost până acum pe pământ. Druță: „Avea să fie o sanie cum n-a mai fost alta pe lume – o sanie, că i se oprea moșului suflarea când se gândea la dansa” (*Ibid.* 273). Iovkov:

От неговите ръце излизаха каруци, които бяха същинско чудо: леки, като че сами щяха да тръгнат, напети и гиздави като невести, с шарила и бои, които гряха по тях като цъфнали цветя. Но най-чудното в тия каруци бяха звуковете, които те издаваха, когато вървяха. Като че в железните им оси беше скрита някаква музика”¹.
(*Песента на колелетата* 88)

Ambele personaje simt această chemare läuntrică de a crea frumosul absolut aproape ca pe misiunea lor pe пământ. Semnificativ e și faptul că atât scriitorul nostru, cât și cel bulgar, pentru a vizualiza visul personajului său, acel „ceva” ce urmează să capete контур și imagine, apelează la același символ: pasărea albă în збор (I. Iovkov), pasărea gata-gata să zboare (I. Druță).

Scriitorul bulgar, în comparație cu cel moldovean, acordă o mai mare atenție evenimentelor din trecut. Din повестire aflăm despre tinerețea lui Sali Iașar: atunci era тânăр și сáраc, dar фericит, avea соție и три copii minunați, doi бáиеți и o fată. Cu timpul, мáiestria lui de fierар este apreciată nu doar в satul natal, ci и в satele vecine, chiar в тоатá Dobrogea, и в́неп сá-i винá tot mai multe пропунери de lucru, факт care ии permite сá-и extindá fieráрия, сá-и конструиасá o casá mare ии frumoасá, аша cum ии-o dorea, pentru o familie numeroасá ии фericитá, cu copii, iar mai apoi – cu nepoți ии стрáнепоți. Soarta в́нсá i-a pregáтит un alt destin. В́н timpul prezent al а́циunii ambii feciori ии dorm somnul de veci pe un deal лáнгá sat: „Високи грубо одялани камъни се издигат над тях, земята е обрасла с трева, като че никога не е била разравяна, и люляката, която цъфти там всяка пролет, сякаш сам бог беше я посадил отвек”² (*Песента на колелетата* 88). Iovkov nu precizeazá cum de s-a в́нтáмплат сá пárintele a рáмас фáрá ambii бáиеți, de ce au murit ambii de тineri, в́нсá, cunoscând историята zбuciumatá a Bulgariei de la sfârșitul secolului al XIX-lea, putem presupune сá moartea lor nu a fost din cauze naturale, ci a venit ca o consecință a tensiunilor politice din а́ea perioадá cánd, dupá aproape cinci secole de робie otomaná, в́н urma intensificáрии лuptei de eliberare naționalá, țara ии-a recáпáтит independența. Повестirea *Сáнтеcul ро̀ților* evita

1. „Din мáиниле lui иешеау сáруțe ca o аdeváratá minune: ушоаре, sprintene, в́нstrunate ии ghizdave ca miresele, cu culori care stráлуceau pe ele ca ниște flori в́нflорite. Dar cel mai minunat lucru la а́este сáруțe erau sunetele pe care le scoteау atunci cánd mergeау. De парчá era асcунсá o музicá в́н axele lor de fier.”

2. „Pietre в́налte ии grosolan cioplite се ridicá deасupра lor, пáмáнтul e асoperit cu iarбá, de парчá nu a fost niciodатá сáпат, iar liliacul, care в́нflорește acolo в́н fiecare primáварá, парчá в́нсуși Dumnezei l-ar fi сáдит pentru totdeauna.”

orice interferențe politice, accentul fiind îndreptat spre discursul moral și filosofic. Aceasta reprezintă o particularitate a manierei de a scrie a lui Iovkov, care chiar și atunci când localizează acțiunea în timpul marilor cataclisme politice, cum ar fi, de exemplu, războaiele, nu pune în evidență derularea exterioară a evenimentelor, ci felul prin care acestea rezonează în sufletul omului, centrul de greutate deplasându-se de pe planul social-politic pe cel spiritual.

I-a rămas în viață doar fiica, dar nu mai locuiește în casa copilăriei, fiind căsătorită într-un alt sat. În casa unde Sali Iașar credea că va trăi o viață fericită împreună cu o familie mare, au rămas doar doi bătrâni: el și cea de-a doua soție; prima, mama copiilor, pe care a iubit-o mult, nu mai este printre cei vii. Casa, pe care a construit-o crezând că va fi o esență a vieții și a continuității lui pe pământ, tot mai des îi pare un cavou. Este nefericit. Își dorește să fie sărac ca la început, dar cu băieții lângă el. Inclusiv din acest motiv, în fiecare seară, aproape ca un ritual, petrece mai mult timp pe scaunul din fața casei, meditănd despre viața sa. În aceste ore de triste reflecții a început să se gândească că ar trebui să facă ceva care ar fi de mare folos oamenilor, o faptă bună dezinteresată, care să ajute cât mai mulți și care să rămână în amintirea viitoarelor generații, aceea ce bătrânii numesc *sebap*.

Și casa lui moș Mihail, care e cu mult mai mică și mai sărăcăcioasă în comparație cu cea a lui Sali Iașar, e aproape pustie. Și în ea își adăpostesc bătrânețile doar două persoane: el și „baba”. I. Druță nu precizează dacă sunt singuri, deoarece copiii demult sunt pe la casele lor sau nici nu i-au avut. Toată atenția e concentrată pe bătrân. Despre familie aflăm doar că soția, cu care sunt împreună de 40 de ani, are o soră, la care aceasta s-a mutat cu traiul când a decis să-l părăsească pe moș, nemaisuportând absența lui în ale gospodăriei. Pentru moș Mihail este o lovitură puternică și neașteptată, dar nici ea nu-l mai poate despărți de visul său, căruia i s-a dedicat întru totul: „Și a înțeles moșul că fără babă i-a fi viața pustie – fără sanie, nici măcar pustie n-a fi” (*Sania* 276).

Continuând comparațiile, observăm că în opera lui I. Iovkov sunt mai puternice legăturile cu realitatea din exterior. Chiar de la bun început, bătrânul Sali Iașar dorește să creeze ceva, nu doar frumos, ci și util, de folos pentru alții. Până s-a decis că acestea vor fi căruțe care cântă, s-a gândit la cișmele și la un pod într-un loc greu accesibil. Conturându-și personajul, scriitorul bulgar ia în calcul relațiile sociale și schițează trei direcții tematice ce interacționează între ele: bătrânul și fiica (aici este importantă

și amintirea despre cei doi fii: s-ar părea că tot ce face tatăl e și pentru ei, pentru a le înveșnici memoria), bătrânul și ceilalți oameni, bătrânul și visul. Finalul operei le unește într-un tot întreg. Sali Iașar își imaginează o mulțime de căruțe ce vor cânta pe drumuri, cu care vor reveni la casele lor cei ce au fost plecați, și este tentat să creadă că, în ciuda tuturor relelor, în lume există și binele, și acesta învinge. Astfel, la I. Iovkov realizarea visului este și o modalitate de restabilire și consolidare a legăturilor cu oamenii, cu comunitatea. La I. Druță personajul central este mai singularizat, simte mai puternic autosuficiența sa, legăturile cu celelalte personaje nu au importanță decisivă. Cel mai „definit” dintre celelalte este „baba”, spirit practic, care, în viziunea moșului, vede doar partea materială a lucrurilor și care, împreună cu personajele episodice și puține la număr (care apar ca niște actori ce-și rostesc replica și părăsesc scena), reprezintă contrapunctul care, prin antiteză, accentuează intonația principală a operei.

Pentru Sali Iașar fapta bună pe care dorește s-o facă se înțelege ca atare doar în raport cu toți ceilalți oameni. Pentru moș Mihail frumusețea pe care o creează e valoroasă, în primul rând, în raport cu sine. La Sali Iașar căruțele sunt pentru alții, pentru a le sluji, a le face viața mai fericită și a le delecta auzul, deci, concomitent cu faptul că sunt unice și frumoase, au și un scop practic. La moș Mihail sania este frumusețea pură, fără implicații utilitare. Atunci când baba face planuri despre cum o vor vinde pentru a-și coase un nou zăbon, moșul doar zâmbeste pe sub mustață; atunci când Niculăieș, un om bogat și cu ambiții, este gata să-i plătească bani grei și crede că sania va fi gata în timpul iernii („... ce te faci cu sania în mai? Nimeni nu-ți dă o legătură de ceapă pe dânsa.”) (*Sania* 275), moșul doar îi compătimizește sărăcia de spirit. Ceilalți gândesc la fel: apreciindu-i calitatea și frumusețea, atunci când o zăresc primăvara în curtea bătrânului, nu-i văd rostul: „- Vrajmașnică sanie. / – Bunișoară, numai când a gătit-o! Cui îi trebuie?” (277). Dacă pentru Sali Iașar căruțele vor fi o modalitate de a reface și a consolida legăturile cu ceilalți oameni, în cazul lui moș Mihail făurirea saniei aparent îi rupe legăturile cu ceilalți: cu cât mai mult se apropie de final și se dedică întru totul aducerii la îndeplinire a visului său, cu atât mai multe zile fripte îi face baba, până în momentul când se izolează în cămară, încuie ușa – „erau pe lume numai el și sania” – (275) și nu mai iese de acolo zile întregi, pierzând socoteala lor. De altfel, în vise și moșul își vedea săniuța cu cai înhâmați la ea, cu fețe zâmbind asupra vântului, sprintenă, colindând drumurile satului, iar trecătorii oprindu-se s-o admire.

Chiar dacă anotimpul este menționat o singură dată, după detaliile specifice adiacente se poate deduce că în povestirea lui Iovkov acțiunea începe primăvara și se finalizează spre iarnă, deci durează mai puțin de un an. Din această perioadă au trecut câteva luni până când bătrânul meșter a înțeles că acel mare ajutor pe care dorește să-l ofere oamenilor sunt căruțe care vor cânta pe drumuri. Regretând că viața trece de parcă nici nu a fost, simțind acut singurătatea și neîmplinirea, Sali Iașar dorește să-și restabilească legăturile cu oamenii și să lase după sine un *sebab* prin care și peste generații va fi amintit de bine. La concluzia că acestea vor fi anume căruțe (la plural, în timp ce sania lui moș Mihai este unică) îl aduc câteva întâmplări din viața reală. Atunci când s-a îmbolnăvit și a înțeles că poate să moară, unica lui dorință era să-și mai vadă fiica. Dar treceau zilele și Șakire nu venea. Bătrânul își pierdea tot mai mult dorința de viață, dar nu înceta să aștepte, să asculte cu atenție și să descifreze sunetele nopții, poate printre acestea îl va desluși și pe acela care vestește venirea acasă a fetei. Așa și s-a întâmplat, după zile și nopți de așteptare, a auzit sunetele inconfundabile, cântecul roților căruței cu care fiica se întorcea la casa părintească, sunete care zburau ca păsările și, făcându-și drum printre frunzele salcânilor, veneau, împreună cu strălucirea razelor de lună, până la fereastra lui deschisă. De atunci, după ce s-a vindecat, după ce Șakire a plecat, imaginea ei și starea de fericire pe care aceasta o generează se împletesc cu muzica căruței care a adus-o acasă.

După un timp, într-o conversație cu Djapar, atunci când îi spune că fiecare căruță făcută de el își are propria voce și muzică, acesta parcă îi confirmă gândurile ce îl măcinau de mai mult timp, dar încă nu căpătaseră exprimare. Ca printr-o epifanie, bătrânul primește răspuns la frământările sale de până atunci. Este emoționat și fericit, viața lui capătă un nou sens, o nouă oportunitate: „Каруци трябва да правя аз, каруци!”³ (*Песента на колелетата* 96). Înțelege că va face căruțe, însă nu dintre cele obișnuite, ci dintre cele care cântă pe drumuri, dând de știre familiilor că oamenii dragi se întorc acasă, căruțe care vestesc și aduc fericirea, care reunesc oamenii, și, fără a mai amâna, chiar a doua zi de dimineață se apucă de lucru.

În comparație cu scriitorul bulgar, care comprimă timpul din momentul intenției și până la produsul finalizat, Druță oferă o mare parte din conținutul istoriei narate procesului de lucru, dezvoltându-l, pas cu pas, emoție

3. „Din mâinile lui ieșeau căruțe ca o adevărată minune: ușoare, sprintene, instrunate și ghizdave ca miresele, cu culori care străluceau pe ele ca niște flori înflorite. Dar cel mai minunat lucru la aceste căruțe erau sunetele pe care le scoteau atunci când mergeau. De parcă era ascunsă o muzică în axele lor de fier.”

cu emoție, gând cu gând, miracolul materializării visului. La scriitorul moldovean timpul acțiunii este de aproximativ un an și jumătate. Începe în ziua când moș Mihail ia decizia și o formulează în cuvinte: „- Am să fac o sanie.” (*Sania* 269), drept că încă doar în gând. Din momentul când a decis că va face o sanie din nukul care se usca în curte până când gândul este spus cu voce, încă doar cu jumătate de gură, ca o confirmare pentru sine, astfel ca nici baba să nu-l audă, mai trece un timp: „azi e soare, mâine e vânt – fugeau zilele una după alta” (270). Este necesar ca gândul/intenția să se „coacă”, să fie măsurate bine, să se intensifice. Când va veni timpul, atunci i se va dedica total. Nici mai devreme, nici mai târziu, deoarece bătrânul, în virtutea experienței de viață, a înțeles că totul își are locul și timpul său. Druță amână momentul în care personajul va decide că a venit timpul să lucreze la sanie. În acest context, recurge la următorul procedeu: prefigurând terenul pentru acordul care va surprinde efortul nemijlocit al creației, păstrează ideea inițială la nivel de laitmotiv, care la orice revenire rezonază mai intens: „Am să fac o sanie.”(269)/ „Să știi că am să fac o sanie.”(270)/ „... și am să fac o sanie” (272).

După aceasta, începe îndelungatul ritual de transpunere a visului în realitate. Vreo săptămână s-a tot uitat la coroana nukului, căutând să ghicească până unde îi sunt rădăcinile, chiar a verificat cu hârlețul să vadă dacă n-a dat greș. Când a venit toamna târzie și nukul s-a uscat destul în picioare, l-a tăiat și l-a pus sub șopron ca să nu-l apuce ploile. Iarna, după ce au trecut gerurile cele mai mari, s-a dus să vadă dacă s-a uscat suficient și, constatând că e încă verde, l-a lăsat să-i vină timpul. Peste o perioadă, cum se cuvine, chiar dacă mai târziu decât o așteptau, de parcă s-ar fi rătăcit pe undeva, a venit și primăvara. În tot acest răstimp bătrânul își vedea în gând săniuța, aceasta căpătând nu doar imagine, ci și suflet, devenind parte din sufletul lui. Vara, de mai multe ori a mutat nukul de pe un loc pe altul, când în fața casei, ca să-l frigă mai bine soarele, când în fundul grădinii, ca să-l sufle mai bine vântul; îi cunoștea fiecare colțișor, fiecare umflătură. Așa a venit încă o toamnă și chiar dacă, atunci când s-a mai rărit lucrul pe afară, baba a început a-l roade în fiecare zi, întrebându-l despre sanie, moșul nu se grăbea: încă era verde. Doar după ce s-a răcit de-a binelea, a început a-și găti cu migală instrumentele. După aceasta, a adus și nukul în cămară, dar până a începe să-l cioplească a mai trecut încă ceva timp. Până la Anul Nou a reușit să-l taie în două.

În schimb, când a venit timpul lucrului nemijlocit, acesta l-a capturat în totalitate. Zile întregi stătea în picioare lângă vârstac și cioplea, și vorbea

cu săniuța, și-i îngâna melodii apucate din bătrâni. Acestea îi păreau la fel de frumoase ca și lemnul întunecat și lucitor pe care îl ținea în mână. Când a prins a se înmuia omățul și a picura din streășină, moșul a început a număra pe degete când va veni ziua și va începe a aduna sania. A venit vremea, s-a dus și iarna. Într-o bună zi, a scos afară tot ce pregătise și a început a o strânge. Lucra într-un fel de ameteală și spre amiază aceasta a fost gata: „O săniuță sprintenă sta în mijlocul ogrăzii, soarele se scâldea în coșul ei, și sania lucea, de-ți părea că s-a mai vărsat o picătură de lumină peste acest mult pătimit pământ.” (*Sania* 277). În felul acesta, în timp ce personajului creat de Iovkov i-a luat câteva luni ca să înțeleagă ce dorește să facă și autorul a urmărit și a exteriorizat aceste frământări interioare, Druță își începe povestirea în ziua când personajul său deja a înțeles ce va face. Totodată, dacă scriitorul bulgar vorbește despre procesul nemijlocit de lucru în doar câteva rânduri, atunci la cel moldovean acesta este înălțat până la nivel de ritual, ca miracol al creației, și constituie nucleul povestirii.

Și în cazul lui Moș Mihail, și în cel al lui Sali Iașar realizarea visului devine echivalentul împlinirii, al conștientizării faptului că prin lucrul pe care l-au realizat au lăsat o urmă puternică în această viață și vor fi pomeniți de bine generații înainte. Chiar dacă ambii bătrâni își văd visul materializat (sanie, căruță), aceasta este mai degrabă forma, în timp ce conținutul ține mai mult de spirit, de satisfacția morală și estetică, de autoexprimare, de căutarea perfecțiunii.

Este sugestiv încă un detaliu ce apropie aceste personaje la nivel de sensibilitate. Când lucrează la săniuța sa, moș Mihail înțelege că, de fapt, abia acum, la bătrânețe, în sfârșit a căpătat imagine și gând clar ceea ce l-a tulburat pe tot parcursul vieții, încă din copilărie, de la opt ani, de când a ridicat pentru întâia oară toporul în mână, acel ceva „ușurel, sprinten și frumos” (*Sania* 272) care-l învăluia imediat cum prindea mirosul de surcele proaspete: o sanie cum nu a mai fost alta pe lume. Și Sali Iașar, atunci când înțelege că dorește să facă căruțe, realizează că cea mai mare fericire pe care o va dărui altora, de fapt, e lucrul pe care l-a efectuat și până acum, toată viața lui, dar fără a-i acorda această semnificație: „Аз съм бил сяп, аз съм бил глупав! Каква чешма и какви мостове искам да правя? Себап! Има ли по-голям себап от тоя, който правя?”⁴ (*Песента на колелетата* 96). Deci, și până în momentul când au înțeles ce vor să facă, într-un fel sau

4. „Pietre înalte și grosolan cioplite se ridică deasupra lor, pământul e acoperit cu iarbă, de parcă nu a fost niciodată săpat, iar liliacul, care înflorește acolo în fiecare primăvară, parcă însuși Dumnezeu l-ar fi sădit pentru totdeauna.”

altul, ambele personaje au interacționat cu visul lor, l-au avut aproape pe tot parcursul vieții. „Comoara” a fost lângă ele, dar nu au înțeles asta până când nu a venit timpul. Au trebuit să traverseze un drum lung, să caute și să-și urmeze visul pentru a-și realiza „legenda personală”, cum ar fi numit-o P. Coelho.

Încă o observație: în câmpul semantic al „faptei bune” la care se gândește Sali Iașar, indisolubilă de imaginea căruțelor este cea a drumului care îi oferă sens și parcurs. Căruțele au valoare prin frumusețea și unicitatea muzicii lor, dar mai ales prin faptul că vor porni pe drumurile care unesc localitățile umane și, în special, pe cele care unesc oamenii, aducându-i pe cei dragi acasă. La Druță relația „personaj – sanie” este mai intimă, dar chiar dacă în perioada când o făurea „erau pe lume numai el cu sania”, uneori, când se gândește la ea, finalizată, de asemenea, și-o imaginează drept „o sanie care ar plânge după drum și drumul după ea” (*Sania* 270), care va zbura așa că și soarele abia va reuși să se țină pe urma ei; într-o astfel de săniuță vei uita să-ți numeri anii, iar pe pârția făcută de tine, mulți drumeți își vor regăsi calea, și satul, și casa.

Spre deosebire de povestirea prozatorului bulgar, cea a lui I. Druță are un final deschis: atunci când, în sfârșit, sania este gata și stă în mijlocul ogrăzii, strălucind astfel de parcă s-a mai vărsat o picătură de lumină pe acest mult pătimit pământ, moșul simte din nou un fior ce-i scutură umerii și-l învăluie cu tulburarea tinereții, îi apare iarăși acel ceva „*alb, sprinten și frumos*” (*Sania* 276), dar de data aceasta înțelege că nu mai este sanie, ci **căruță (!!!)**. Astfel, autorul pune în evidență încă una din trăsăturile principale ale condiției umane: „*veșnica mișcare*”, drumul continuu spre căutarea și realizarea idealului, sugerând că esența umană se manifestă nu atât în perioade de liniște, cât în cele de mișcare, de căutare, de devenire.

Concluzii

Este recunoscut adevărul că un text literar poate stimula o mulțime, iar U. Eco vorbește despre „infinite interpretări” (*Limitele interpretării* 23), lectura fiind un act de colaborare a autorului, textului și cititorului, uneori participarea acestuia din urmă la (re)crearea operei aproape egalând-o pe cea a autorului. Odată cu trecerea timpului, după ce textul a fost publicat, prin lectură acesta poate căpăta propria viață, nu neapărat și nu tocmai aceea pe care i-a gândit-o autorul. Opera se îmbogățește cu interpretările care i se dau. În primul rând, cea poetică, dar nu doar, și cu toate celelalte

care au depășit conținutul evident, liniar, și generează un bogat substrat ideatic, simbolic, intertextual etc.

În același timp, modificările de perspectivă pot fi provocate și de schimbările obiective din realitate, de noul cadru istoric și cultural. Plasată la o anumită distanță de prezentul receptorului, opera nu doar „vorbește” despre un timp din trecut, ci, în unele cazuri, este chiar acest timp care vorbește singur. Acestea sunt, mai ales, textele literare care reproduc trăsături distinctive ale „momentului”: istoric, social, culturologic, care lucrează cu accente specifice ale modului de viață și ale psihologiei omului dintr-un areal geografic și dintr-o perioadă determinate.

Fiecare cititor de operă literară, implicit, este și un traducător: traduce pentru sine, *alias* – înțelege mesajul autorului. Unii – reușit, alții – mai puțin reușit. Unii preferă traducerea directă, fără a încerca să pătrundă în dedesubturi, alții – una mai liberă, dorind să participe la procesul de (post)creație, înzestrând opera cu propriile sensuri, derivate din condiția sa psihologică și din statutul său intelectual, din propriul său orizont de așteptare. Totodată, această citire = traducere și interpretare contribuie tot mai mult la extinderea procesului de comunicare interculturală, inclusiv prin crearea punților între situația istorică și culturală a textului și cea a receptorului (Bassnett, Lefevere, *Translation, History, and Culture*). Sperăm că această citire în comparație a operelor lui I. Druță și I. Iovkov a reușit să găsească un echilibru fericit între ceea „ce autorul a dorit să spună” (Eco, *Limitele interpretării* 22) și ceea ce a generat procesul de lectură și descifrare/traducere.

Investigată în contextul literaturii bulgare din secolul al XX-lea, opera lui I. Druță, I. Iovkov și E. Pelin prezintă atât diferențe, ca rezultat obiectiv al specificului național al Bulgariei și cel al Moldovei, precum și al manierei de a scrie, al stilului fiecărui autor, cât și confluente, intersecții, chiar suprapuneri, particularități ce înregistrează, o dată în plus, similitudinile de ordin istoric și sociocultural dintre aceste două țări, când prin „Celălalt” ne descoperim și ne înțelegem mai bine pe noi înșine. Asemănările sunt generate și de faptul că atât la Druță, cât și la Iovkov/Pelin acțiunea are loc în spațiul satului, iar personajele centrale sunt oamenii ce-l populează, demonstrând că condițiile de viață și modul de a gândi în Moldova și Bulgaria nu se deosebesc mult. În același timp, și scriitorul moldovean, și cei bulgari nu atât fixează acțiuni și caractere unice, cât urmăresc situații și modele generale de comportament. Similitudinile pot rezulta și din paradigma universală a condiției umane: indiferent de țara și de timpul

istoric concret, omul, întotdeauna și pretutindeni, își caută rostul în viață și dorește să lase o urmă pe pământ, tinde spre autoexprimare, simte intens frumosul, aspiră spre ideal și caută perfecțiunea, bătrânețea îl apasă, dar întinerеște cu sufletul atunci când e dominat de o mare pasiune ș.a.m.d.

Bibliografie

Bassnett, Susan, Lefevere, André, *Translation, History, and Culture*, London – New-York, Pinter Publishers, 1990.

Cimpoi, Mihai, "Univers artistic", in *Nistru*, n° 6, 1965, p. 112- 118.

Eco, Umberto, *Limitele interpretării*, Iași, Polirom, 2016.

Панова, Искра, *Вазов, Елин Пелин, Йовков – майстори на разказа*, София, Български писател, 1967.

Янев, Симеон, *Елин Пелин*, Велико-Търново, Абагар, 1994.

Texte de referință

Druță, Ion, "Gospodăritul", în Druță, Ion, *Scrieri în 4 vol.*, vol.1, Chișinău, Literatura artistică, 1989, p. 88-94.

Druță, Ion, "Sania", în Druță, Ion, *Scrieri în 4 vol.*, vol.1, Chișinău, Literatura artistică, 1989, p. 269-277.

Pelin, Elin, *Povestiri*, București, Editura pentru literatură universală, 1964.

Йовков, Йордан, *Последна радост. Разкази II*, Велико Търново, Издателство "Слово", 1992.

Mihaela IOVU
Doctorandă,
Universitatea de Stat din Moldova,
Chișinău, Republica Moldova

Redarea tăcerii în traducerea poeziei japoneze în limbile română și engleză

Rezumat: În acest articol se prezintă și se compară strategiile de traducere utilizate în procesul de traducere a operei poetice din limba japoneză în română și engleză. Principala dificultate rezidă în specificul limbii japoneze, începând cu ordinea cuvintelor în propoziție, a unui limbaj de scriere format din trei alfabete distinse (*Hiragana*, *Katakana* și *Kanji*), și nu în ultimul rând, lexemele utilizate ce au conotații puțin cunoscute de nevorbitorii de limbă japoneză. În cazul în care traducerea unor scurte fragmente de proză poate fi caracterizat printr-un nivel mediu de dificultate, traducerea operei poetice are un grad de dificultate considerabil mai înalt. Utilizând metoda analitică și comparativă identificăm strategiile de traducere utilizate în traducerea unui șir de poezii japoneze, *haiku*, și evaluăm eficacitatea acestora.

Corpusul creat este constituit din mai multe texte poetice, în limba de origine, japoneză. Astfel în acest articol sunt prezentate exemple specifice a traducerii acestor opere poetice realizate de mai mulți traducători.

În rezultatul acestui studiu vom prelua mai multe exemple de întrebuițare a strategiilor de traducere a limbii japoneze în română și engleză, cazuri care le vom compara și analiza din punct de vedere a lexicului și construcțiilor semantice în limba română și limba engleză, aceste limbi posedând trăsături distinse din punct de vedere a gramaticii, foneticii, lexicului etc. În urma analizei tindem să compunem o listă a recomandări și o succintă descriere a eficacității acestora. Iar pe parcursul studiului consultăm publicațiile

următorilor autori: Hidetoshi Tomiyama, Sugeng Hariyanto, S. F. Goncharenko, AA Dolin, Susan Bassnett.

Cuvinte- cheie: strategii de traducere, opera poetică, haiku, lexeme, eficacitate

Abstract: This article presents and compares the translation strategies used to translate poetic work from Japanese into Romanian and English. The main difficulty lies in the specificity of the Japanese language, starting with the word order in the sentence, of a writing method consisting of three distinct alphabets (*Hiragana*, *Katakana* and *Kanji*), and last but not least, the lexemes used have connotations that are rarely known by non-speakers of Japanese. The translation of short prose fragments can be characterized by a medium level of difficulty, whereas the translation of the poetic work has a considerably higher degree of difficulty. Using the analytical and comparative method, we identify the translation strategies used for a series of Japanese poems, *haiku*, and evaluate their effectiveness.

The corpus created consists of several poetic works, in the original language, Japanese. Thus, this article presents specific examples of the translation of these poetic works by several translators.

As a result of this study, we will take several examples of the use of Japanese language translation strategies in Romanian and English, cases that are to be compared and analysed in terms of lexemes and semantic constructions in Romanian and English, these languages having distinctive features in terms of grammar, phonetics, vocabulary etc. Following the analysis, we intend to list of recommendations and a brief description of their effectiveness. For the study we consult the publications of the following authors: Hidetoshi Tomiyama, Sugeng Hariyanto, S. F. Goncharenko, AA Dolin, Susan Bassnett.

Keywords: translation strategies, poetic work, haiku, lexemes, effectiveness

Introducere

Traducerea, în special cea a poeziei, necesită o restructurare, o amenajare a textului. Cu cât cele două limbi-culturi sunt mai îndepărtate,

cu atât strategiile sunt mai complexe, iar uneori se impun chiar omisiuni. Totodată, conceptul și noțiunea de tăcere necesită o analiză aparte. Acesta nu doar că poate avea forme diferite de exprimare în diverse contexte. E știut că diverse culturi îl percep într-un mod original, dat fiind că tradițiile și mentalitatea fiecărui popor influențează ideea de tăcere. Fiecare limbă este în strânsă legătură cu trăirile poporului ce o vorbește, și chiar și lipsa cuvintelor poate însemna ceva diferit într-o altă limbă. Iar întrebarea care reiese de aici este dacă am putea traduce, transpune această acțiune, tăcere într-o altă limbă fără a-i modifica impactul inițial.

Strategii de traducere a textului poetic

Traducerea este un fenomen complex și multilateral, cu un diferit grad de interferențe în diferite științe. În scrierile despre traducere sunt studiate mai multe laturi ale activității de traducere: psihologică, literară, etnologică etc., precum și istoria traducerii în diferite țări, aspecte teoretice contemporane ale traducerii literare. „Traducerea constituie astfel o armă formidabilă în construcția canonului și transmiterea percepțiilor imagologice. În cazul traducătorilor care sunt și scriitori, s-ar putea argumenta că rolul lor este întărit de faptul că sunt mediatori specializați” (Luchiancicova, *Aspecte teoretice contemporane privind traducerea literară* 65).

Potrivit traducătorului Hidetoshi Tomiyama, sunt posibile diverse considerații de traducere. Poate avea loc o discuție și din perspectiva relației dintre individualitatea unei limbi și universalitatea care stă la baza fiecăreia dintre acestea. El adaugă în articolul său エズラ・パウンドの詩の日本語訳に関する若干の観察¹ că este posibil să subliniem esența intraductibilă a unui limbaj pe care poezia trebuie să îl întruchieze în mod specific și, dimpotrivă, să se îndoiască de ordinea ierarhică a opoziției binare a originalului și a traducerii. De asemenea, putem observa ce tradiții poetice sunt folosite, și uneori create, atunci când este tradus limbajul unei poezii, mai precis, este posibil să descriem cu atenție care dintre foneme, ritmuri, imagini și semnificații sunt transferate și care sunt șterse.

Astfel, putem conchide că traducerea poeziei, după cum știe orice practician, este asaltată de zeci de probleme, capcane, diverse obstacole. Unele dintre ele sunt generice, prin faptul că se reproduc într-o formă sau alta, în timp ce altele sunt specifice unui anumit text. În acest articol ne optim doar la două: (1) alternative, (2) metaforă. „Dar nu mă îndoiesc

1. „Căruțe trebuie să fac eu, căruțe!”

că aceste două probleme sunt responsabile pentru mai multe eșecuri ale traducerii decât toate celelalte dificultăți puse împreună” (Oșers, *Unele aspecte ale traducerii poeziei* 11).

Adam Czerniawski susține că gândurile noastre despre traducerea poetică au evoluat într-o serie de concluzii contradictorii, dacă nu chiar contradictorii: (1) Asemănarea este o condiție necesară; (2) Asemănarea își pierde forța critică în timp; (3) Indiferent dacă asemănarea contează sau nu, nu există un ghid clar în ceea ce a constituit asemănarea și, prin urmare, nu poate fi invocat drept un criteriu; (4) Scopul traducerii poetice este prezentarea în limba țintă a originalității unui maestru practicant și este doar contingent adevărat că asemănarea este un factor decisiv într-un caz particular (Czerniawski, *Traducerea poeziei: teorie și practică* 1-3).

Totodată, traducerea poetică ca atare este singura modalitate de transfer al imaginarului poetic – un tip de comunicare între autor și destinatar, în care transmiterea simultană a informațiilor semantice și estetice are loc printr-un text poetic. Datorită specificității sale, traducerea poeziei pune o serie de dificultăți și probleme obiective. Unele dintre principalele probleme sunt:

- 1) păstrarea identității naționale;
- 2) păstrați spiritul și timpul muncii;
- 3) alegerea între precizia și frumusețea traducerii.

Imaginea poetică este una dintre cele mai importante componente ale poeziilor sistemului ideologic și artistic. Prin urmare, reproducerea adecvată a structurii figurative a sursei este una dintre sarcinile esențiale ale traducătorului de poezie. Realizarea adecvării pragmatice, semantice și stilistice a „produsului optim” cu traducerea poetică este de regulă imposibilă fără o restructurare foarte radicală a multor aspecte ale originalului, dintre care unul este și un sistem figurativ, argument expus de S. F. Goncharenko.

Trebuie remarcat faptul că poezia poate fi uneori tradusă în proză. Acesta este cel mai simplu mod de a traduce, deoarece păstrează atât componentele estetice, cât și cele informative ale originalului. Poeziile pot fi traduse și folosind versuri albe. În acest caz, traducătorul încearcă să recicleze doar versul original fără a salva rimele. Cu toate acestea, această tehnică necesită ca traducătorul să aibă anumite abilități poetice.

Aceste șapte strategii diferite ar putea fi delimitate: (1) Traducerea fonemică, (2) Traducerea literală, (3) Traducerea metrică, (4) Poezia în

proză, (5) Traducere rimată, (6) Traducerea versurilor goale, (7) Interpretare. Această listă a fost publicată în *Translation Studies*² de Susan Bassnett.

Specificul limbii japoneze

În lucrarea *Reflecții asupra utilității traducerii poetice*, A. J. Pinnington face referire la traducerea poetică a textelor japoneze și pune accentul pe decalajul existent în structura celor două limbi la toate nivelurile, de la propoziție la organizarea retorică și logică a lucrării în ansamblu. În acest caz, traducătorul trebuie să transmită ritmul, rima, aliterațiile, asonanțele, onomatopeele, simbolismul sonor și alte mijloace de exprimare a poeziei (50-52).

„Există o idee ciudată în lume a anumitor proprietăți magice ale poeziei japoneze, a frumuseții sale inevitabile, a filosofiei sale profunde și a farmecului său intraductibil – în același timp total de neînțeles.”(Kulanov, *Nu mă consider un haijin*³ adevărat). Autorul adaugă că, de fapt, conceptul de „poezie japoneză” este limitat invariabil la genurile de tanka și haiku. Totul este absurd – nimic mai mult decât prejudecăți inerte, adânc înrădăcinate. Pentru a traduce poezie din japoneză, un traducător trebuie să fie în primul rând un poet profesionist care poate scrie poezie rimată în diferite genuri și forme. Abia atunci poți aborda clasicii japonezi.

Mai există o dificultate suplimentară în traducerea poeziei clasice japoneze în orice limbă, care nu este doar concizia și severitatea formelor de poezie *tanka*, 5-7-5-7-7 silabe în fiecare vers consecutiv, și *haiku*, 5-7-5 silabe pentru cele 3 versuri din care constă, dar și un subtext aprofundat, care transmite cea mai mică nuanță a sentimentelor umane, inclusiv o combinație de sunete, și adesea asociată cu simbolismul budist.

Diferența în ordinea cuvintelor între engleză și japoneză este o cauză a unor probleme majore de interpretare sau traducere în domenii precum viteza, reținerea și naturalitatea.

Unele caracteristici majore ale sintaxei japoneze spre deosebire de sintaxa engleză sunt:

(1) poziția predicatului sau verbului care apare după obiect sau complement și, prin urmare, la sfârșitul propoziției (în timp ce în engleză, acesta precedă complementul);

2. „Am fost orb, am fost prost! Ce fel de fântână și ce fel de poduri vreau să construiesc? Seba! Există oare un seba! mai mare decât cel pe care îl fac eu?”

3. *Observații cu privire la traducerea în japoneză a poemelor*

(2) poziția unui cuvânt, a unei propoziții sau a unui element de modificare care precedă cuvântul modificat: un element dependent precedă unul principal (în timp ce în limba engleză cuvântul modificat precedă un element de modificare).

Conceptul tăcerii în textul poetic

Noțiunea și conceptul tăcere se regăsesc în cercetările interdisciplinare și, cu siguranță, se regăsesc în textul poetic, deci și în traducerea lui.

În lucrarea sa *Despre tăcere*, David Le Breton analizează mai multe aspecte ale acestui concept, atât din punct de vedere al literaturii în care se folosește cât și în situațiile din viața cotidiană, pentru că ideile și impresiile cititorului sunt consecință a asocierilor cu viața de zi cu zi pe care o trăiește (141). Acesta menționează despre tăcerea în conversație, politici de tăcere, disciplinele tăcerii, manifestările tăcerii, spiritualitatea tăcerii și, în concluzia cărții, prezintă tăcerea și moartea. Astfel observăm cât de multe asociații pot fi create având la bază acest concept.

Prima idee ce apare în mod obișnuit când este menționată tăcerea, este lipsa cuvintelor, acesta apare precum un concept opus al vorbirii. După cum continuă Le Breton: „Comunicarea nu există fără spațiul de tăcere care permite reflecția”, de altfel tăcerea preexistă și dăinuie în noianul conversațiilor. El afirmă de asemenea că tăcerea este „un sentiment, o modalitate a sensului, iar nu o măsură a sonorității ambiante. Ea face referință la atitudinea omului față de mediul social înconjurător“ (Le Breton, *Du Silence* 145). Deci tăcerea și comunicarea se află într-un tandem uimitor, astfel încât comunicarea fără pauze și liniște pentru contemplare aproape că nu ar exista.

Tăcerea creează ambiguități, controlarea ei înseamnă controlarea interacțiunii cu ceilalți sau autocontrol, poate fi folosită ca instrument al represiei sau al refuzului și opoziției; în relațiile cu cei apropiați, ea este o formă a consimțământului și a înțelegerii depline. În acest fel comentează autorul operei *Despre tăcere* (*Ibid.*).

Cea mai simplă definiție poate fi găsită în dicționarul explicativ, *tăcere* – 1 Stare a unei persoane care nu vorbește un anumit timp Si: tăcut1 (1). 2 Lipsă a oricărui zgomot Si: acalmie, calm, liniște. 3 Fără a vorbi Si: tăcut 4 Fără a se destăinui. 5 În liniște Si: încet. 6 În ~ Pe neobservate. 7 Fără ~ Fără încetare Si: neîntrerupt. Această definiție ar putea reflecta modul de gândire și întrebuintare a conceptului de tăcere în limba română. Poate fi observată

o nuanță negativă, lipsa cuvintelor fiind simțită ca ceva neplăcut, o lipsă de acțiune și răspuns la o problemă. Este mai mult un aspect psihologic al culturii noastre care s-a format sub influența unui șir de factori.

După cum a declarat Carrie Shearer, în articolul său *Implicațiile culturale ale tăcerii în jurul lumii*, culturile menționate mai sus ar putea fi categorizate drept vorbitoare, pentru că procesul vorbirii este esențial pentru manifestarea fiecărui individ. Ea afirmă următoarea idee. Unele culturi occidentale cred că tăcerea este un semn al lipsei de implicare în conversație sau chiar a dezacordului. Americanii, de exemplu, văd adesea tăcerea ca indicator al faptului că persoana este indiferentă, supărată sau nu este de acord cu ei. Tăcerea îi încurcă și îi deranjează, deoarece este atât de diferită de comportamentul așteptat. Mulți sunt chiar jenați de tăcere și grăbire să umple spațiul, astfel încât să nu mai fie incomod (Balacescu, Stefanink, *Une approche théorique pour la traduction poétique* 32).

O concluzie asemănătoare, ce creează conexiune între tăcere și comunicarea umană, a fost enunțată de către Ludmila Zbanț în cadrul lucrării *Limitele tăcerii într-un text epistolar digital*. A fost formulată observația că tăcerea are rolul său inconfundabil în comunicare, îndeplinește diferite funcții în contexte concrete, în special cea a meditației, emoției, atracției etc., prin înlocuirea sau intervenind cu variații expresive în comunicarea verbală. Aceste funcții sunt direct legate de tipurile de relații care există între persoanele implicate în comunicare (20).

O definiție a tăcerii din limba japoneză este prezentată în felul următor: *Shizuka* [静か] [liniște / tăcere] – 1 Nu există zgomot neplăcut sau voce. E liniște. 2 Nu există mișcare vizibilă și este starea este relaxată. Fără grabă. 3 Nu există supărare sau tulburare în sentimente. Calm. 3 Cu personalitate blândă și puține cuvinte. Apelând iarăși la cuvintele lui Carrie Shearer, remarcăm o descriere a țărilor asiatice ca fiind unele care știu să asculte și astfel tăcerea obține o nuanță diferită, în comparație cu alte culturi ce dau prioritate vorbirii în defavoarea ascultării. În culturile asiatice, ceea ce nu se spune poate fi la fel de important ca ceea ce a fost rostit.

Scopul în haiku nu este acela de a umple golul cu cuvinte, nici obiectivul în ikebana nu este de a umple spațiul gol cu flori. Poezia nu înseamnă numai cuvinte, și abilitatea de a le împleri cu tăcerea, iar bogăția tăcerii este mai importantă decât fertilitatea cuvintelor. Astfel reiese că prin intermediul liniștii cititorului sau ascultătorului i se transmite starea și ambianța poemului, rezonanța sa emoțională subtilă a acesteia.

Analiza comparativă a traducerilor operelor poetice japoneze

Limba japoneză se deosebește vizibil de celelalte limbi menționate, în cazul acesteia conceptul de tăcere poate fi nu doar motivat din mai multe puncte de vedere, constatăm că japoneza operează cu un șir de expresii originale pentru a acoperi acest concept. În primul rând, limba japoneză folosește trei modele de scriere, unul dintre care se numește Kanji, și constă din caractere împrumutate din chineză: în cazul acestora fiecare caracter este purtătorul unei semnificații bine determinate. În urma unui scurt studiu am depistat următoarele caractere care transmit noțiunea de liniște și tăcere: 静, 寧, 愕, 恤, 始, 窈, 晏, 窕, 揆, 寔, 閫, 頤, 靜, 愴, 澹, 謐, 闐, 默. Însă ele au fost selectate doar în baza sensului primar, deoarece în diferite contexte ele formează uneori sensuri incompatibile cu conceptul analizat. Iată un șir de cuvinte ce pot fi traduse în celelalte limbi de lucru din investigația noastră: „Tăcere”: 静か (shizuka)、静まる (shizumaru)、沈黙 (chinmoku)、無言 (mugon)、静寂 (seijyaku)、不言不語 (fugenfugo)、不語 (fugo)、黙り (danmari)、音なし (otonashi)、サイレンス (sairensu)、無音 (muon)、默然 (mokunen)、箝口 (kankou)、ご無沙汰 (gobusata)、疎音 (soin)、口塞ぎ (kuchihusagi)、無通話時 (mutsuuwaji), etc..

Haiku este un verset scurt care întruchipează un singur moment. Folosește juxtapunerea a două imagini concrete, adesea o condiție universală a naturii și a unui aspect particular al experienței umane, într-un mod care îl determină pe cititor să facă o legătură inteligentă între cele două. tradițional este format din 17 silabe, într-un model 5-7-5, cu un cuvânt tăiat (*kireji*) care împarte poezia și un cuvânt (*kigo*) care indică perioada anului. Aceste scurte poezii întruchipează un spirit zen: un accent pe moment, un accent pe percepții concrete, o cuplare a naturii și a naturii umane și un sentiment profund al efemerității vieții. Haiku bune sunt adesea detașate și emoționante, banale și perspicace, serioase și jucăușe – toate în același timp. (Dwyer, *Haiku, Spiritual Exercises, and Bioethics. Canadian Journal of Bioethics* 44). Traducerea acestor opere poetice este o artă antrenată pe parcursul unei perioade îndelungate și realizată cu ajutorul unui șir de strategii eficiente.

Haiku „s18 木枯しや” de Matsuo Bashō

| <i>Japoneză</i> | <i>Română</i> | <i>Engleză</i> | <i>Engleză</i> |
|--|---|--|--|
| Matsuo Bashō (1644–1694) ;木枯しや kogarashi ya ;竹に;隠れて takeni kakurete しづまりぬ shizumarinu | Vântul înghețat Se pierde printre bambuși Și se cufundă în liniște. Olteanu Ioanichie | <i>The winter storm</i> <i>Hid in the bamboo</i> <i>grove</i> <i>And quieted away</i> Robert Aitken | <i>A withering wind</i> <i>hiding in the</i> <i>bamboo</i> <i>has calmed down</i> Robert Hass |

Primul text poetic analizat se referă la anotimpul iarna, la această etapă putem menționa că toate poeziile folosesc în abundență elemente ale naturii. Autorul textului poetic la care ne referim este Matsuo Basho, unul dintre cei mai apreciați poeți japonezi, majoritatea creațiilor sale fiind definite ca *haiku*. Acest tip de poezie are drept element distinctiv structura și ritmicitatea. Un haiku este o poezie scurtă, în trei versuri a câte cinci, șapte și cinci silabe. Din păcate, din cauza specificului vocabularului și foneticii japoneze în general, deseori apar dificultăți în păstrarea aceleiași structuri în limba în care se efectuează traducerea. În japoneză se utilizează frecvent cuvinte ce pot fi traduse doar printr-o expresie, cel puțin în cazul în care dorim să păstrăm ideea originală. Astfel, reieșind din variantele de traducere identificate, observăm că această formă fixă de 5-6-5 silabe a fost păstrată în engleză de Robert Aitken. Iar ideea de tăcere este exprimată în cel de-al treilea rând: しづまりぬ (*shizumarinu*) ce înseamnă *a deveni liniștit sau tăcut* iar sufixul ぬ(*nu*) transmite faptul că această acțiune a fost realizată.

În limba română a fost utilizat echivalentul *Și se cufundă în liniște* ce redă destul de bine starea și emoția pe care autorul a dorit să o transmită, expresie figurată care înglobează o intensificare treptată a senzației de liniște și calm interior. Acest efect este obținut datorită contrastului cu un alt element al naturii, vântul, asociat de obicei cu un sunet, o acțiune. Imaginea de ansamblu a poeziei în versiunea originală a fost cu succes transmisă în limba română, iar primele două versuri respectă structura silabică inițială. Vorbind despre punctuație și ortografii, constatăm că traducătorul Ioanichie Olteanu a utilizat doar un punct la final pentru a sublinia încheierea gândului și definitivarea tabloului în imaginația cititorilor, iar versurile debutează cu elemente scrise cu majusculă. În limba japoneză nu există litere majuscule și minuscule, de aceea, la această etapă, fiecare traducător

ia propria decizie, însă ca urmare a alegerii făcute, se creează o vagă pauză între ideile din fiecare vers, pentru că cititorul percepe fiecare rând drept un gând nou, în pofida faptului că nu a fost folosită o virgulă sau un punct în rândul anterior.

Același original a fost tradus în limba engleză de către Robert Aitken și Robert Hass, aceste traduceri au fost selectate pentru analiză. Din punctul de vedere a structurii, ambele traduceri sunt foarte fidele originalului și păstrează ritmicitatea. Și dacă analizăm cel mai important punct, adică cum a fost tradus versul しづまりぬ (*shizumarinu*), constatăm că au fost utilizate două verbe diferite. Robert Aitken a optat pentru expresia *And quieted away*, folosind verbul *to quiet away*. O astfel de variantă subliniază starea de liniște ce s-a lăsat după o stare de neliniște, gălăgie, furie ce a precedat evenimentul; *to quiet* este un verb care poate fi tradus ca *a se liniști*. Lexemul *away* poate fi interpretat în mai multe feluri, inclusiv ca o parte a verbului, pentru că acesta reprezintă de fapt o colocație. Astfel, dacă sensul primar al verbului *to quiet* ar însemna *a liniști*, *to quiet away*, el mai presupune îndepărtarea unor stări neliniștitoare.

În cea de-a doua variantă de traducere a acestei poezii din limba japoneză în limba engleză, propusă de traducătorul Robert Hass, observăm că a fost făcut tot posibilul pentru a păstra textul coerent și bine structurat. Din punctul de vedere al ritmicității, de asemenea se păstrează versurile scurte, deși nu sunt exact cinci, șapte și cinci silabe, însă această sarcină este apriori extrem de dificilă.

Este important că Ioanichie Olteanu și Robert Hass sunt nu doar traducători, ci și poeți. Însă din punct de vedere al calității, al strategiilor de traducere, al deciziilor luate în acel proces, cât și al produsului final, nu există o diferență evidentă. Traducerile au fost realizate la un nivel foarte înalt, și, probabil acest fapt, se datorează experienței vaste de care dau dovadă acești traducători.

Haiku „閑かさや” de Matsuo Bashō

| <i>Japoneză</i> | <i>Română</i> | <i>Română</i> | <i>Engleză</i> |
|--|---|--|---|
| Matsuo Bashō (1644-1694) ;閑かさや <i>Shizukasa ya</i> ;岩こしみ;入る <i>iwa ni</i> <i>shimuru</i> ;蟬の;声 <i>semi no koe</i> | <i>Afita liniște</i> <i>Țîritul greierilor</i> <i>Se afundă-n</i> <i>stînci.</i> Vasile Moldovan | <i>Liniște:</i> <i>Țârâit de greier</i> <i>Perforând stânca.</i> Olteanu Ioanichie | <i>deep silence</i> <i>the shrill of</i> <i>cicadas</i> <i>seeps into rocks</i> Lucien Stryk |

A doua poezie supusă analizei are același autor, Matsuo Bashō. După cum am menționat, un poet foarte cunoscut pentru haiku-urile pe care le-a creat. În acest text depistăm de asemenea operarea cu un șir de elemente ale naturii. Dacă *haiku*-ul precedent prezenta imaginea iernii, în a doua poezie imaginea și senzația auditivă este și mai puternică pentru că ne prezintă greierul. O insectă cunoscută pentru sunetul intens pe care îl produce, un sunet probabil cunoscut de majoritatea cititorilor, indiferent de locul de baștină. Totuși trebuie menționat faptul că, deși în română acesta este lexemul cel mai utilizat în traducere, vorbitorii de japoneză vor înțelege că este descrisă o insectă asemănătoare prin faptul că produce mult zgomot, dar este o specie diferită de greierii pe care suntem obișnuiți să îi vedem. În japoneză insectele sunt denumite 蟬 (*semi*), în timp de greierul pe care ni-l imaginăm este ぽった (*patta*) sau 機織り虫 (*hataorimushi*). Sunt insecte diferite, iar specia japoneză este mult mai gălăgioasă, pentru că produce zgomot pe toată perioada zilei și a nopții. De asemenea, un factor important în contextul poeziei este faptul că această insectă simbolizează vara.

Am reușit să selectăm în limba română două traduceri ale acestui text poetic, realizate de către Vasile Moldovan și respectiv Olteanu Ioanichie. Le-am comparat atât cu originalul în limba japoneză, cât și una cu cealaltă. Mai întâi analizăm traducerea lui Vasile Moldovan, despre care am putea menționa că activează nu doar în calitate de traducător, dar și ca poet. În acest haiku tăcerea este exprimată în mod direct, în primul vers 閑かさ (*shizukasa*). Acest cuvânt este un substantiv și poate fi tradus prin unitatea lexicală *liniște*, fiind format prin sufixare. Adjectivului 閑か (*shizuka*) i-a fost adăugată particula さ (*sa*) convertindu-l în substantiv.

În prima variantă de traducere, primul vers a fost tradus prin expresia *Atâta liniște*. În acest caz traducătorul a considerat necesar să adauge elementul de intensificare *Atâta* pentru a accentua și aprofunda starea și ambianța de liniște pe care o evocă autorul. Este un procedeu reușit, pentru că, exceptând faptul că amplifică impresia produsă asupra cititorului, acesta joacă un rol important în forma generală a poeziei.

În varianta tradusă în limba română de către Ioanichie Olteanu, acesta traduce expresia: 閑かさ (*shizukasa*) ce formează prima dintre cele trei părți ale textului poetic, prin *Liniște*. La această etapă am putea sublinia că traducătorul a fost fidel originalului, în pofida faptului că din punct de vedere al muzicalității și ritmului poezia este neobișnuită. Acest detaliu a fost luat în considerare, efectul se obține probabil prin faptul că autorul a

adăugat semne de punctuație adiționale „:”. De obicei semnul „:” este folosit pentru a delimita începerea unei enumerări sau explicații.

Deși fiecare traducător vine cu o variantă diferită de traducere a elementului ce transmite direct liniștea în original, ambele versiuni par să fie reușite. Opinăm că varianta a doua este mai fidelă originalului din limba japoneză, fără a nega faptul prima transmite perfect imaginea generală și este mai ușor de perceput de către un cititor ce vorbește limba română.

Pentru traducerea în limba engleză am reușit să identificăm un haiku tradus de Lucien Stryk. La prima vedere iese în evidență faptul că nu s-au folosit semne de punctuație și nici litere majuscule, astfel accentuându-se integritatea imaginii create de poetul original, a mediului natural scufundat în liniște. A fost utilizată expresia *deep silence* (liniște profundă) drept echivalent pentru 閑かさ (*shizukasa*). Observăm că traducătorul a intensificat noțiunea de liniște prin adăugarea adjectivului *deep* (profund sau adânc).

Poezia „わびぬれば” de Ono no Komachi

| <i>Japoneză</i> | <i>Română</i> | <i>Engleză</i> |
|---|---|---|
| 小野小町 Ono no Komachi (834-880) わびぬれば wabinureba 身をうき草の mi wo ukikusa 根をたえて no 誘ふ水あらば ne wo taete 去なむとぞ思う sasofu mizu araba inamu to zo omou | <i>De singură ce sânt mă simt trestie pe apă Smulsă din rădăcini – De-ar fi o undă să mă- mbie, Aș însoți-o bucuroasă...</i> <p style="text-align: right;">Ion Acsan</p> | <i>In this forlorn state I find life dreary indeed: if a stream beckoned, I would gladly cut my roots and float away like duckweed.</i> <p style="text-align: right;">Helen Craig McCullough</p> |

Ultimul text poetic analizat în artilolul nostru îi aparține unui autor mai special, doamna Ono no Komachi. Dânsa este în fruntea „Celor șase genii” a antologiei Kokinshu, o culegere de poezii japoneze. Spre deosebire de Matsuo Bashō, poeziile acestei autoare sunt mai melancolice.

Această poezie a fost selectată datorită structurii diferite, pentru a prezenta un exemplu mai complex de figuri de stil și idei ce se formează prin asociații. Vom menționa că în Japonia există foarte multe femei care compun poezii.

Am descris deja situația cu punctuația în limba japoneză, limba japoneză care nu folosește o varietate largă de punctuație, este motivul pentru care autorii unor traduceri iau decizii importante de a adăuga anumit semn sau nu.

În această poezie nu există un cuvânt sau expresie ce să transmită direct ideea de tăcere, însă, datorită punctuației suplimentare, se creează pauze în timpul lecturii. Observăm că poetul reprezintă o imagine a liniștii și tăcerii în textul său recurgând la anumite unități lexicale sau efecte stilistice. Totuși, ne interesează, de fapt, o altă modalitate de a genera efectul tăcerii – prin crearea de goluri, de pauze în textul propriu-zis al poeziei, astfel oferind cititorului condiția necesară pentru a decodifica versurile lecturate.

Poezia a fost tradusă în limba română de Ion Acsan. Un detaliu ce ne atrage imediat atenția este punctuația (...), cele trei puncte inserate de traducător la finalul ultimului vers. Acestea pot sugera o serie de idei, fie este un moment de liniște pentru ca cititorul să contemple și să tragă propriile concluzii, dar poate fi și un indiciu că este nevoie de o continuare sau poate punctuația dată transmite ideea că gândul autorului nu a fost finalizat. Un efect asemănător este creat în versul 去なむとぞ思ふ(*inamu tozoomou*) [Anexa5.4], în special prin verbul 思ふ(*omou*), care înseamnă *cred* sau *mă gândesc*, acesta transmite ideea că toate cele relatate sunt doar o părere modestă și umilă.

În versiunea engleză a creației lui Ono no Komachi, au fost adăugate semne de punctuație, după cum a procedat Ion Acsan în versiunea în română. Am reușit să selectăm patru variante ale acestui text poetic în limba engleză. Traducerea lui Helen Craig McCullough se evidențiază prin vocabularul selectat. Spre exemplu わびぬれば (*wabinureba*) este o expresie cu o conotație negativă, cu siguranță mai puternică în comparație cu ideea de simplă tristețe. Din aceste considerente, echivalentul: *forlorn state* și *find life dreary*, ar însemna o stare de oropsire, starea de a fi părăsită, și respectiv *găsesc viața ca ceva sumbru sau depresiv*. Aceste echivalente transmit perfect ideea pe care și-o dorea autoarea Ono no Komachi. Expresiile contribuie la crearea unei stări triste, posibil depressive, ce presupune gânduri ținute în interior și tăcere. Două dintre poezii se încheie prin *I think*, traducerea exactă pentru 思ふ(*omou*), fiind un alt procedeu de a transmite tăcerea.

Concluzii generale și recomandări

Prin realizarea acestui studiu am încercat să scoatem la suprafață dificultățile traducerii din limba japoneză în general, dar și specificul traducerii textelor poetice, mai exact a celor ce transmit imaginea tăcerii. Am menționat deja că în japoneză există trei alfabetele *hiragana*, *katakana* și *kanji*, iar acestea, la rândul lor, pot transmite semnificații diferite, un exemplu am observat pe parcursul analizei unei poezii când 蛙 (*kaeru*) putea fi citit în mai multe feluri și avea semnificații adiționale. O altă problemă este lipsa literelor majuscule și utilizarea foarte limitată a semnelor de punctuație, astfel uneori, deși sunt exprimate mai multe idei, acestea nu sunt divizate formal și creează un impediment în procesul traducerii. Iar dacă revenim la conceptul tăcerii, există peste douăzeci de hieroglife ce semnifică tăcerea sau liniștea și fiecare are un context specific în care trebuie întrebuințat. Prin depistarea problemelor și modalităților de soluționare la care au recurs mai mulți traducători, am reușit să adunăm un anumit volum de informații care ne-a permis să formulăm o serie de recomandări ce ar îmbunătăți calitatea traducerilor și astfel am încercat să ne aducem contribuția la acest interschimb cultural.

În urma analizei algoritmului traducerii aplicat la textele poetice în limba japoneză, am identificat următoarele situații:

- majoritatea traducătorilor renunță la forma inițială a poeziei, spre exemplu, în cazul tipului de poezie haiku, aceasta este divizată în trei versuri a câte cinci, șapte și cinci silabe, un detaliu extrem de dificil de replicat;
- unități lexicale specifice culturii sau, în cazul poeziilor selectate, elementelor naturii cunoscute doar de vorbitorii de limbă japoneză;
- din punct de vedere al punctuației, mulți traducători au adăugat câteva simboluri pentru a delimita niște idei sau imagini, pentru a accentua o expresie sau o emoție, sau pentru a exprima tăcerea în felul în care să fie percepută mai bine de destinatarii traducerii;
- fiecare traducător a introdus ceva individual, chiar și într-un text poetic foarte scurt, de doar trei versuri; drept exemplu ar servi faptul că am reușit să descoperim treizeci și două de traduceri ale unuia dintre haiku-urile marelui Matsuo Bashō.

În urma analizei comparative a mai multor texte poetice și a traducerilor respective în română și engleză, am încercat să identificăm strategiile de

traducere, și să realizăm un posibil algoritm unic, ce ar putea îmbunătăți ulterioarele traduceri ale textelor poetice din limba japoneză.

Din aceste considerente formulăm o serie de recomandări cu privire la traducerea operelor poetice din limba japoneză, în special a celor care exprimă imaginea tăcerii.

- izolarea / inventarierea / studierea elementelor lexicale utilizate în textul poetic în limba japoneză, astfel încât să putem sesiza mai clar nuanțele și asocierile necunoscute de vorbitorii nenativi de limbă japoneză;
- evidențierea particularităților stilistice ale autorului de haiku; acesta poate fi unul succint, poate conține o abundență de sunete exprimate prin onomatopee, sau poate utiliza aceleași elemente în mai multe scrieri;
- delimitarea ideilor și imaginilor dintr-un text poetic și inserarea semnelor de punctuație – uneori sunt posibile mai multe versiuni și totul rămâne la discreția traducătorului;
- analizarea și structurii și numărului de silabe în textul poetic și selectarea unităților lexicale ce ar conține un număr asemănător de silabe, fie să păstrăm fidelitatea vocabulelor folosite și schimbarea formei în favoarea reproducerii unei imagini complete a originalului;
- realizarea unei traduceri din japoneză în limba țintă și apoi retraducerea în japoneză, pe baza variantei obținute în limba țintă, iar pentru validarea traducerii, propunem consultarea unor specialiști în limba și cultura japoneză prin prezentarea celor două versiuni;

Interesul pentru o astfel de abordare se explică prin popularitatea crescută a limbii și culturii japoneze, iar o metodă reușită de a o cunoaște ar fi cea prin intermediul operelor literare, și, în acest sens, vorbim despre existența unui câmp larg de activitate pentru traducători.

Bibliografie

- Alacescu, Ioana și Stefanink, Bernd, *Une approche théorique pour la traduction poétique. Commentaires et réflexions sur la traduction de la poésie*, Ajaccio, Albiana, 2003, p. 24-77.
- Bassnett, Susan, *Translation Studies. Third edition*, Routledge is on imprint of the Taylor & Francis Group, 2002.
- Czerniawski, Adam, *Translation of Poetry: Theory and Practice*, vol. 39, n° 1, The Polish Review, 1994. p. 1-3.

- Dwyer, James, "Haiku, Spiritual Exercises and Bioethics", in *Canadian Journal of Bioethics / Revue canadienne de bioéthique*, vol.1 (2), 2008, p. 44–47.
- Le Breton, David, *Du Silence*, Paris, Éditions Métailie, 1997.
- Luchianciovă, Miroslava, „Aspecte teoretice contemporane privind traducerea literară”, in *Philologia*, vol. LVIII, Academia de Științe a Moldovei, ianuarie-aprilie 2016, p. 63-72.
- Oser, Ewald, "Some Aspects of the Translation of Poetry", *Meta: journal des traducteurs // Meta: Translators' Journal*, 23 (1), 1988, p. 7–19.
- Pinnington, Adrian, "Kinds of Ambiguity: Reflexions on English Translations of Japanese Verse", in *Meta: journal des traducteurs // Meta: Translators' Journal*, vol. 33 (1), 1988, p. 50–63.
- Shearer, Carrie, *The Cultural Implications of Silence Around The World*, Aug 20, 2020, <https://www.rw-3.com/blog/cultural-implications-of-silence>, (vizitat la 15.03.2021).
- Zbañ, Ludmila, «Les frontières du silence dans un texte épistolaire numérique», in *Études Interdisciplinaires en Sciences humaines*, Éditions Université d'État Ilia, n° 3, 2016, p. 7-22.
- Гончаренко, Сергей Филиппович, "О моделировании процесса перевода поэтических образов", in *Тетради Переводчика* n° 12, под редакцией доктора филологических наук профессора Л. С. Бархударова, Москва, Издательство «Международные отношения» 1975, стр. 39-49.
- Куланов, Александр, *Не считаю себя настоящим хайджином*, Опубликован 25.04.2017 http://rara-rara.ru/menu/texts/aleksandr_dolin_ne_schitayu_sebya_nastoyashchim_hajdzinom (vizitat la 20.03.2021)
- 富山, 英俊, エズラ・パウンドの詩の日本語訳に関する若干の観察. *Japan. Series 特集 翻訳* 2005, p. 150-160.

Sous la direction de:

Mzago DOKHTOURICHVILI

Professeure émérite, Université d'État Ilia, Tbilissi, Géorgie

Avec la collaboration de:

Ludmila ZBANT

Professeure, Université d'État de Moldova, Chisinau, République de Moldova

Ileana Neli EIBEN

Docteur, Maître de conférences, Université de l'Ouest de Timisoara, Roumanie

Angela GRADINARU

Docteur, Maître de conférences, Université d'État de Moldova, Chisinau, République de Moldova

Comité scientifique international:

Gerardo Acerenza, Université de Trento, Italie

Sanda-Maria Ardeleanu, Université «Stefan cel Mare» de Seceava, Roumanie

Khatuna Bérizdé, Université d'État Chota Roustavéli de Batoumi, Géorgie

Taguhi Blbulyan, Université d'État d'Erevan, Arménie

Heinz Bouillon, Université Catholique de Louvain, Belgique

Cecilia Condei, Université de Craiova, Roumanie

Valentin Decloquement, Université Lille 3 – Charles de Gaulle, France

Daniela Dinca, Université de Craiova, Roumanie

Dan Dobre, Université de Bucarest, Roumanie

Mzago Dokhtourichvili, Université d'État Ilia, Tbilissi, Géorgie

Neli Eiben, Université de l'Ouest de Timisoara, Roumanie

Nabil El Jabbar, Université Ibn Tofail de Kénitra, Maroc

Daniela Frumușani, Université de Bucarest, Roumanie

Angela Gradinaru, Université d'État de Moldova, Chisinau, République de Moldova

Kariné Grigoryan, Université d'État V. Brussov des Langues et des Sciences sociales, Arménie⁷⁷⁰

Sibylle Guéladzé, Université d'État Ilia, Tbilissi, Géorgie

Marine Giorgadzé, Université d'État Chota Roustavéli de Batoumi, Géorgie

Jarjoura Hardane, Université Saint-Joseph de Beyrouth, Liban

Nino Kavtaradzé, Université d'État Iv. Javakhishvili de Tbilissi, Géorgie

Viorica Lifari, Université d'État de Moldova, Chisinau, République de Moldova

Miranda Lomidzé, Université d'État A. Tsérétéli de Koutaïssi, Géorgie

Georgiana Lungu-Badea, Université de l'Ouest de Timisoara, Roumanie

Ramona Malita, Université de l'Ouest de Timisoara, Roumanie
Atinati Mamatsashvili-Kobakhidze, Université d'État Ilia, Tbilissi, Géorgie
Ioana Marcu, Université de l'Ouest de Timisoara, Roumanie
Liana Nozadzé, Université d'État A. Tsérétéli de Koutaïssi, Géorgie
Alexis Nuselovici, Université d'Aix-en-Provence, France
Roxana Patraș, Université «Alexandru Ioan Cuza», Iași, Roumanie
Nino Pirtskhalava, Université d'État Ilia, Tbilissi, Géorgie
Anda-Irina Rădulescu, Université de Craiova, Roumanie
Natalia Sourgouladzé, Université d'État Chota Roustavéli de Batoumi, Géorgie
Cristiana Teodorescu, Université de Craiova, Roumanie
Van Cong Tran, Université de Hanoi, Vietnam
Diana Vrabie, Université d'État Aleco Russo de Balti, République de Moldova
Françoise Wuillmart, Directrice du Centre européen de traduction littéraire,
Bruxelles, Belgique
Ludmila Zbant, Université d'État de Moldova, Chisinau, République de Moldova

ISSN 1987-8753



ილიას
სახელმწიფო
უნივერსიტეტის
ბაზოგცემოზა

Éditions
Université
d'État Iliya