

Ludmila ZBANT  
Professeur  
Université d'État de Moldova  
Chisinau, République de Moldova

## **La traduction versus le pouvoir: étude des visions traductologiques dans la revue soviétique *Трпаду переводчика***

**Résumé:** L'histoire de la traduction est marquée par des vagues d'influence idéologique de différente intensité. L'activité pratique et de recherche en traduction pendant le régime soviétique devait se plier aux «recommandations» venant du pouvoir. Dans le présent article nous analysons les stratégies d'approche des problèmes de traduction abordées par les traductologues dans la revue *Трпаду переводчика* qui leur permettaient d'assurer une «cohabitation» des intérêts professionnels et des exigences idéologiques en construisant une vraie théorie de la traduction qui offre un appui méthodologique aux nouvelles générations des spécialistes dans ce domaine.

**Mots-clés:** conditions sociopolitiques, idéologie, formation des traducteurs, traduction, traductologie

**Abstract:** The history of translation is marked by waves of ideological influence of different intensity. The practical activity, as well as the research in translation during the Soviet regime, had to comply with the “recommendations” coming from the authorities. In this article we analyze the strategies of approaching the translation problems addressed by the translators in the *Трпаду переводчика* magazine, and which allowed them to “cohabit” the professional interests and the ideological demands by constructing a true theory of translation providing the methodological support to the new generations of specialists in this field.

**Keywords:** sociopolitical conditions, ideology, training of translators, translation, translation studies

## Introduction

Nul doute de ce que la traduction constitue aujourd'hui un noyau épistémique réunissant activités pratiques et recherches scientifiques, d'autant plus que l'espace revenant aux traductions est en extension permanente, «D'abord, pour la raison triviale que l'immense diversité des langues dans le monde et le multilinguisme de fait qui prévaut dans la grande majorité des États font de la traduction l'enjeu majeur de la communication entre les groupes humains» (Ost 17).

Les recherches traductologiques modernes remettent en question de façon permanente les facteurs clés qui contribuent à l'interprétation de la situation pragmatique de l'original et du niveau de sa reconstitution dans la traduction. Un rôle à part revient dans ce sens au facteur social et politique pris dans toute l'ampleur de la notion, celle de *civilité* ou *Politikos*, indiquant le cadre général d'une société organisée et développée. Le pouvoir a toujours eu un mot à dire à propos de la traduction dans une société, surtout en appliquant les possibilités de la censure qui a fidèlement servi les intérêts de la classe dominante. La traduction comme instrument de la communication inter-sociale et interculturelle a la capacité d'ouvrir largement les horizons vers au-delà des frontières ou, par contre, les rendre opaques, approximatifs, allant même jusqu'à les distorsionner. C'est une des raisons qui nous ont motivée de cibler l'analyse des interférences entre la traduction et le pouvoir et des effets qui en résultent, nous centrant en particulier sur la notion qui reprend l'acception beaucoup plus restreinte de la politique – instrument du pouvoir –, notamment le sens de *Politikè* ou d'art politique qui suppose la pratique du pouvoir, soit donc les luttes menées pour le pouvoir, qui, à l'époque moderne, peuvent être étudiées à travers la dictature des partis politiques dominants une société au cours d'une période historique. Dans le contexte du sujet abordé dans la suite, il s'agit de l'idéologie du parti communiste de l'URSS qui veillait sur tous les domaines de la vie politique, économique, sociale, culturelle de ce pays, y compris sur la façon de constitution des postulats théoriques et des approches pratiques de la traduction.

## **Le contexte du lancement de la revue *Тетради переводчика***

Notre observatoire de l'état des choses dans la traductologie soviétique se fonde sur une publication périodique qui était le porte-parole des visions théoriques des chercheurs soviétiques du domaine. La publication de la revue annuelle intitulée *Тетради переводчика* (*Les cahiers du traducteur*) s'étend sur la période des années 1964 – 1989, un numéro par an, publication issue d'une autre, ayant le même titre et soutenue initialement par les contributions des membres de la chaire de traduction du premier Institut Pédagogique d'État des Langues Étrangères, à Moscou (МГПИИЯ 1), pendant les années 1958-1962. Le comité de rédaction de cette revue réunissait des personnalités bien connues, tant à l'intérieur de l'ex-URSS qu'au delà de ses frontières, qui menaient leurs activités dans le domaine de la théorie et de la pratique de la traduction, n'en citons que quelques noms: L. Barkhoudarov, M. Brandes, S. Bourleav, V. Gak, S. Goncareenko, Yu. Kirsanov, V. Komissarov, A. Kounin, A. Mikeev, V. Ouvarov, A. Schweitser, V. Tarkov, G. Tcernov, G. Touover, M. Tsvilling, Yu. Vannikov, V. Zavialov. Le rédacteur scientifique de la série était le professeur Leonid Stepanovich Barkhoudarov, sauf les deux derniers numéros qui ont eu comme rédacteur en chef Serghei Vladimirovich Goncareenko. Tous les membres du comité scientifique intervenaient dans différents numéros de la revue avec des publications sur des questions théoriques et pratiques de la traduction. Parmi les noms cités ci-dessus, il y a des personnalités qui ont marqué également les parcours théoriques en traduction durant les années ultérieures et encore aujourd'hui on cite leurs opinions dans les débats traductologiques sous différents aspects: linguistique ou littéraire, communicationnel ou cognitif, psychologique ou social.

Dans l'introduction au premier numéro de la série, datant de 1963, est argumentée la nécessité de la création de cet annuaire des recherches traductologiques, partant de l'importance de la traduction dans la vie politique, scientifique et culturelle d'une société. Dès la lecture des premières lignes, nous détachons les traits essentiels de la politique concernant la théorie et la pratique de la traduction dans l'État soviétique, car on retrouve des arguments mettant en valeur l'importance de la traduction, écrite et orale, avec l'implication du russe. Cette affirmation nous plonge directement dans la réalité linguistique et sociale de l'époque et, respectivement, dans les contextes de production des traductions, quand le russe était la langue dominante et la langue intermédiaire dans la traduction des textes vers les langues des autres nations qui habitaient cet énorme territoire et aussi des

traductions des textes venant de toute autre langue de l'extérieur du pays, même si, officiellement, la propagande soviétique parlait de l'égalité «des républiques sœurs» et respectivement, de leurs langues nationales.

En effet, après avoir parcouru les tables des matières de tous les numéros de la revue, nous constatons que les problématiques abordées portaient sur des traductions littéraires, scientifiques et techniques en russe, y compris celles venant des langues parlées par les représentants de nombreuses nations peuplant l'ex-URSS. La linguiste moldave Irina Condrea affirme qu'il était bien difficile de s'imaginer à l'époque une traduction réalisée sans qu'elle subisse un contrôle rigoureux de la part des organes de censure, subordonnés à la politique du parti communiste. L'auteur souligne que toute traduction devait être réalisée par le biais du russe et qu'on jugeait les compétences du traducteur partant de son niveau de connaissance du russe et non pas d'une langue étrangère (Condrea 24-26). L'analyse de la structure de la revue et des langues qui y sont utilisées nous offrent des arguments supplémentaires à l'appui de cette constatation, surtout que dans l'introduction au premier numéro, venant de la part de la rédaction de la revue, était directement stipulé que les textes devaient être présentés en russe et dans des langues étrangères. En effet, les lectures des numéros de la revue que nous avons faites nous mènent à la constatation que le nombre d'articles publiés en langues étrangères, comparé à ceux en russe, est insignifiant; parmi ces langues figurent l'allemand, l'anglais, l'espagnol, le français et le portugais et il n'y a aucune publication en langues parlées par les nombreuses nations peuplant les républiques soviétiques.

Cette constatation stratégique retrouve sa confirmation dans les contenus des articles qui valorisent l'activité de traduction dans l'URSS. À titre d'exemple citons celui de M. Tsvilling publié dans le numéro 3, 1966 où il constate:

Неизменно возросший авторитет Советского Союза, расширение его международных связей, постоянное углубление и развитие сотрудничества стран социалистического лагеря – все это привело к резкому увеличению потребности в синхронном **переводе с русского языка и на русский, (88)**

autrement dit, il était impossible d'éviter le russe dans l'activité pratique de traduction, ni dans les écrits théoriques.

## **Le contexte social et traductologique des années 1970-1990 dans l'ex-URSS**

Pour mieux placer notre étude dans cet espace social, rappelons quelques publications sur la situation dans la théorie et la pratique de la traduction à l'époque. Dans son article «Traductions, théories et traducteurs en U.R.S.S.», publié en 1967 dans la revue canadienne des traducteurs *Meta*, Vladimir Grebenschikov aborde les questions liées au statut des traducteurs et de la traduction par le biais des décisions issues de la conférence des traducteurs soviétiques de 1956.

V. Grebenschikov fait surgir les problèmes de base des traducteurs soviétiques issus notamment de l'absence de l'autonomie de la profession du traducteur. L'auteur souligne que «[...] on ne sait pas encore si les traducteurs russes ont obtenu pour leur profession un statut officiel» (Grebenschikov 6). L'auteur est le messenger des traducteurs russes et non pas des traducteurs de l'URSS. Un nombre important d'exigences avancées par les traducteurs lors de cette conférence porte sur des questions organisationnelles: la création d'une section de traduction littéraire à l'Institut de Littérature Maksim Gorki à Moscou pour assurer le recrutement de cadres compétents; l'insistance sur la mention obligatoire du nom de l'auteur d'une traduction; la condition que les traducteurs professionnels fassent partie du Conseil d'administration de toutes les entreprises qui publient des œuvres traduites. Parmi les questions économiques, il s'agissait en particulier des décisions abusives concernant le changement arbitraire du tirage d'une traduction, de l'ordre de paiement des honoraires, les modifications des honoraires établis, les rééditions des œuvres traduites sans l'accord préalable du traducteur. En même temps, nous pouvons discerner derrière les lignes de ce document les vrais problèmes qui trahissent l'absence de l'autonomie des professionnels de ce domaine d'activité résultant des conditions imposées par les représentants du pouvoir qui tenaient, par différents moyens, sous un contrôle rigoureux l'activité des traducteurs du pays.

Un autre problème posé dans le document cité est la «Création des séminaires de traduction dans diverses régions ayant comme but principal la formation des jeunes traducteurs par les traducteurs expérimentés» (Grebenschikov 6). Sans aucun doute, il ne s'agit pas d'une simple proposition de création des séminaires méthodologiques et que ces lignes laissent entrevoir la situation réelle de manque de spécialistes qualifiés: avant tout, parce que dans le pays il y avait peu de centres de formation des traducteurs (la majorité étaient concentrés dans quelques grandes villes

en Russie) et parce que les jeunes traducteurs n'étaient pas formés par des professionnels de la traduction, car le pouvoir avait ses propres visions sur les compétences à offrir aux jeunes et leur engagement politique était une des conditions d'une carrière de succès.

Parmi les conditions d'amélioration de l'activité des traducteurs adressées au *Glavizdat* (Direction générale de publication) est mentionnée la nécessité d'exclure les immersions abusives dans les textes traduits ce qui veut dire que les textes présentés par les traducteurs pouvaient subir divers changements probablement suite aux interventions de la censure: il s'agit en particulier de la modification des manuscrits sans l'accord du traducteur. Pour protéger le résultat de leur travail, les traducteurs exigeaient que soit imposé à toutes les maisons d'édition un «code unique de publication des œuvres littéraires traduites», dont un point important stipulait qu'il fallait «interdire la publication des traductions avant qu'elles soient vérifiées et comparées aux originaux».

Dans ces circonstances, la création d'une revue, ayant comme but de traiter des sujets destinés à la théorie et à la pratique de la traduction dans l'espace soviétique, s'avère très importante parce que c'était un moyen d'apporter des arguments convaincants en faveur de la condition d'une autonomie maximale offerte aux professionnels de la traduction tant dans l'activité pratique que dans celle du développement d'une vraie théorie de la traduction. Tout de même, il était évident que la liberté «absolue» n'était qu'une utopie et qu'il fallait sans doute payer le tribut au pouvoir.

### **La traduction *versus* le pouvoir dans les publications de la revue *Терпачи переводчика***

Pour réussir dans notre démarche, nous avons analysé la structure de chaque numéro de la revue en question, à partir de 1963 et jusqu'en 1989. Dans les fonds de la bibliothèque centrale de l'Université d'État de Moldova nous n'avons pas trouvé le numéro datant de 1970, mais au début, nous n'avons pas prêté trop d'importance à ce fait. Nos recherches sur l'Internet nous ont immédiatement fourni la réponse qui était directement liée au fait qu'en 1970 on a célébré dans l'URSS le centenaire de la naissance de Vladimir Ilich Lénine et le numéro de 1970 débutait par deux articles à ce sujet, information recueillie sur un site qui offre les tables des matières de tous les numéros publiés de la revue *Терпачи переводчика*. Puis, une autre «surprise» nous attendait: tous les sites qui offraient l'accès au numéro 7

de la revue datant de 1970 proposaient une version «abrégée», c'est-à-dire, le numéro débutait par la deuxième section. Nouveaux temps – nouvelle censure! La décision d'exclure les articles est bien évidente: tout ce qui est lié au nom de Lénine doit être effacé. Nous avons quand même réussi à trouver la version complète de ce numéro, après quoi nous avons élaboré un tableau (Annexe 1) dans lequel nous avons indiqué les rubriques de chaque numéro et nous avons fait une synthèse des résultats obtenus.

La première constatation est que la revue est vraiment une publication destinée aux professionnels de la traduction: ceux déjà formés ou ceux en formation. Les deux plans ou les deux orientations de base que nous avons définies conjuguent de façon permanente des optiques théoriques et méthodologiques concernant la traduction.

Dans la majorité dominante des numéros, les problèmes de théorie de la traduction sont placés en première ligne dans les rubriques telles que: Теоретические проблемы перевода – Problèmes théoriques de la traduction; Вопросы теории перевода - Questions théoriques de la traduction; Теория перевода – Théorie de la traduction; Теория и история перевода – Théorie et histoire de la traduction. Nous avons supposé que la primauté de ces sections s'explique, avant tout, par la nécessité de répondre aux «exigences» de l'idéologie du parti au pouvoir, mais la réalité nous a offert d'autres réponses, car la majorité des articles offre des parcours théoriques et méthodologiques ciblés directement sur la traduction sans «nuances» idéologiques.

La partie pratique de la revue est plus diversifiée, mais il s'avère bien facile de séparer quelques directions de base: les problèmes de la traduction des textes littéraires qui précèdent la rubrique de la traduction des textes spécialisés, les derniers offrant une densité de présence moins réduite, fait qui prouve que ce type de texte ne se trouvait pas encore au centre d'intérêts traductologiques ou pratiques des spécialistes du domaine. Par contre, la rubrique portant sur les problèmes pratiques de la traduction, introduite pour la première fois dans le numéro 7 de la revue, est présente depuis dans tous les numéros ultérieurs.

Il y a également la rubrique traitant les questions lexicologiques de la traduction, probablement c'est un début des études sur la terminologie, car les écrits publiés dans cette rubrique font voir les soucis des auteurs pour l'utilisation des formes correctes des lexèmes dans le fonctionnement général et celui spécialisé. Un volume important de l'espace de la revue est destiné aux questions liées à la méthodologie de l'enseignement de la traduction, en

particulier la traduction orale. Il y a aussi quelques rubriques qui proposent des synthèses des publications qui marquent de façon saillante l'évolution de la pensée traductologique dans sa dimension internationale et nous y retrouvons des textes d'une haute tenue scientifique valorisant les directions de l'évolution de la traductologie dans l'occident et au-delà de l'océan, mais aussi des ouvrages élaborés dans l'espace de l'URSS et des pays socialistes. Enfin, il y a une rubrique qui se propose d'assurer une interaction entre les écrits théoriques et les questions parvenues des lecteurs de la revue.

Il est à noter que les «traces» de l'incursion du politique dans le monde de la traduction se retrouvent dans différentes rubriques, à partir des articles placés en début du numéro jusqu'aux rubriques des commentaires, synthèses et annotations. Les textes sont écrits avec beaucoup d'habileté, l'accent est mis sur le côté scientifique ou méthodologique, d'habitude, les «insertions» idéologiques sont bien voilées et elles ne surgissent explicitement que très rarement.

Il n'est pas du tout rare de trouver des attitudes en faveur de l'idéologie du parti communiste dans les parties introductives des articles publiés dans la revue, plus encore: c'était plutôt une procédure obligatoire. Par exemple, dans l'article «Общественно-политический перевод и современная английская риторика» (La traduction dans le domaine sociopolitique et la rhétorique anglaise contemporaine), écrit par A. V. Mikheev dans le numéro 22 de l'année 1987, l'auteur affirme directement que (dans les conditions de la période où est écrit l'article) la traduction des textes sociopolitiques en anglais avait une valeur très importante comme moyen de propagande et que c'était une arme de lutte idéologique, car le but de ces textes était de créer des visions favorables sur le pays soviétique, de créer des états d'esprit, de nier des principes, etc., car un texte sociopolitique a une valeur axiologique, il doit influencer la mentalité de ses destinataires (Михеев 65), surtout que ces textes constituent toujours une partie importante des mass médias.

Comme nous avons déjà mentionné, un des exemples de ce type de publication est le numéro 7 de la revue, datant de 1970, dont la première rubrique englobe des publications consacrées au centenaire de la naissance de Lénine. Le numéro débute par deux articles réunis sous le générique: «К 100-летию со дня рождения В. И. Ленина (Из переводческой практики В. И. Ленина)» – Le 100e anniversaire de la naissance de Lénine (Sur la pratique de traduction de Lénine), article signé par A. Копониук (Копонюк 3-22) est intitulé «Перевод В. И. Лениным некоторых общественно-



политических безэквивалентных терминов с английского языка на русский» (La traduction par V. I. Lénine de quelques termes sans équivalents du domaine sociopolitique de l'anglais en russe). Dans cette publication, l'auteur présente Lénine comme un traducteur de haute qualification qui se soucie en permanence de la qualité des traductions des textes sociopolitiques, bien conscient de leur importance pour la lutte des classes dans une société divisée en classes sociales.

L'auteur de l'article met en valeur la conclusion principale des commentaires de Lénine sur la mauvaise traduction des termes sociopolitiques dans les textes qu'il avait révisés et même retraduit (assisté par N. Kroupskaya) à cause des inexactitudes et des malentendus saisis dans plusieurs traductions venant de l'anglais, de l'allemand ou du français. Lénine affirme que la traduction inexacte ou erronée des concepts rendant l'essentiel de la lutte des classes, exprimés par les termes sociopolitiques, amène à la désorientation des masses. L'auteur Kanoniuk place K. Marx et F. Engels dans la même ligne d'experts traducteurs des textes à dominante sociopolitique, surtout en mettant l'accent sur leurs opinions à propos de la nécessité et le nombre d'emprunts à accepter, la condition de la création en anglais des équivalents adéquats pour les néologismes créés par Marx dans le domaine de la terminologie sociopolitique, ainsi que les critères de formation des termes dans ce domaine spécialisé qui doivent être concis et claires pour être acceptés par les masses larges (une terminologie très importante pour la formation de l'idéal politique des masses).

Si on faisait abstraction du nom du traducteur (Lénine) et du rôle du type du texte traduit, on pourrait affirmer que nous avons devant nous l'analyse traductologique d'un texte spécialisé du domaine sociopolitique, car la structure de l'article suit un parcours «classique» d'une production traductologique: il s'agit de l'analyse du contenu conceptuel (sémantique) des termes traduits, divisés en deux groupes: la traduction des termes à motivation totale et la traduction des termes à motivation partielle ou inexacte. L'auteur de l'article décrit en détail les stratégies appliquées par Lénine pour la traduction de chaque type de lexique. Selon Kanoniuk, le traducteur Lénine pense toujours à ses destinataires et recourt aux procédés de traduction descriptive ou à l'utilisation des termes doublets, soucieux de transmettre les moindres nuances stylistiques et d'améliorer les structures des phrases. Le contenu de l'article est richement accompagné de citations extraites des écrits de Lénine, mais aussi de Marx et Engels; le bas des pages abonde en noms et titres des textes traduits par Lénine ou d'ouvrages des

traductologues ayant analysé les traductions réalisées par Lénine. Le ton de l'article représente plutôt une appréciation méliorative, mais sans trop de séquences pathétiques. Malgré la forte orientation idéologique, nous avons devant nous une production scientifique et méthodologique répondant totalement aux critères traductologiques: un texte qui peut être utilisé comme modèle d'analyse pendant les cours pratiques en vue de développer des compétences méthodologiques et des aptitudes critiques (positives) envers un texte spécialisé et influencer, de cette façon les esprits du public concerné.

Le deuxième article (p. 25-33) de cette rubrique a été écrit par V. Gak (un traductologue de l'école russe bien connu) intitulé «Иноязычные выражения в произведениях В. И. Ленина и их перевод» («Les expressions d'origine étrangère dans les écrits de V. I. Lénine et leur traduction»).

Contrairement à l'article précédent, celui-ci débute par une phrase tout à fait dans le style des années de l'apogée du culte de Lénine. L'auteur a argumenté le choix de son sujet non pas seulement par le fait que «Переводы иноязычных выражений в произведениях В. И. Ленина интересуют нас не только потому что нам дороги малейшие проявления ленинского гения» (Gak 25), c'est-à-dire que l'intérêt pour la traduction des expressions en langues étrangères utilisées dans les œuvres de V. I. Lénine n'est pas motivé par le simple souci de conserver la moindre manifestation du génie de Lénine, mais surtout par la condition qu'en traduisant ces expressions, Lénine mettait en valeur l'exactitude fonctionnelle et l'efficacité de la traduction. V. Gak considère que l'insistance avec laquelle Lénine parvenait à obtenir ces résultats pourrait servir d'exemple pour les traducteurs professionnels mais aussi pour tous ceux qui s'intéressent aux problèmes de la traduction. Le traductologue russe affirme que dans les écrits de Lénine, les expressions étrangères sont le plus souvent utilisées dans des contextes ironiques, comme instrument de la lutte idéologique, mais qu'il existe aussi des situations dans lesquelles ces expressions sont des moyens de construction bien logique et laconique des idées. Tout le contenu de l'article décrit les expressions concrètes et les contextes de leur utilisation et dans la conclusion l'auteur reprend les appréciations de la qualité du travail de traducteur de Lénine.

Le numéro 17 de l'année 1980 (le 110<sup>e</sup> anniversaire de Lénine) débute par la rubrique: «Из опыта перевода произведений классиков марксизма-ленинизма» (L'expérience de la traduction des classiques

du marxisme-léninisme). L'auteur du premier article de la rubrique V. P. Grigoriev (Moscou), a choisi comme sujet d'analyse les problèmes de traduction en italien des écrits de V. I. Lénine (Григорьев 3-16). L'article débute de nouveau par une appréciation de «l'importance énorme de l'héritage idéologique et théorique de Lénine», en informant que, selon les statistiques de l'UNESCO, les traductions des écrits de Lénine occupaient la première place dans le monde, avec 126 langues dans lesquelles ont été réalisées ces traductions. L'article réitère l'importance méthodologique de l'apport des classiques du marxisme-léninisme à la création et au fonctionnement de l'école soviétique de traduction ainsi qu'à la théorie de la traduction. L'auteur insiste également sur la nécessité d'une systématisation de cette expérience et de son analyse détaillée. Nous observons sans difficulté, à travers ces affirmations, l'influence de l'idéologie du pouvoir sur la constitution et la présentation des arguments qui portent une lumière favorable sur l'activité de l'école traductologique soviétique (plutôt russe) qui a eu un parcours conforme aux bases méthodologiques posées par les classiques du marxisme-léninisme.

Une autre section de la revue, marquée de la même approche «à dominante politique» de l'analyse des problèmes de traduction est celle liée à la pratique de la traduction. Dans ce cas, la présence du pouvoir dans la description des sujets pratiques de traduction se fait voir à travers le matériel du corpus d'exemples. Dans l'article «Проблема перевода советских реалий в её прагматическом аспекте» (La problématique de la traduction des réalités soviétiques dans sa dimension pragmatique), ayant comme auteur A. V. Sadikov (Moscou), est décrit le rôle de la traduction du russe vers d'autres langues des textes mettant en valeur la société soviétique dans les conditions où «l'intérêt pour cet espace devient de plus en plus grand» (Садиков 77-89). L'auteur souligne l'importance des destinataires de ces textes et la nécessité de prendre en compte leur capacité de saisir l'essentiel de l'information traduite. Nous avons donc une description de la manière de traduire pour un public différent, qui ignore la réalité soviétique et les conditions de l'adaptation des textes portant sur ce sujet aux attentes d'un public étranger. Il est bien évident que les traductions de ce genre étaient des stratégies efficaces d'influence idéologique sur les masses larges à l'extérieur de l'URSS. Autrement dit, les traducteurs constituaient un instrument très important de la politique internationale de l'URSS par le fait de traduire ce qui était «recommandé» et de la façon «conseillée» par les «porteurs» de l'idéologie du parti communiste.

Comme la «bonne méthodologie» de traduction agréée par le pouvoir devait être assurée par les traducteurs, la formation de ces professionnels était également soumise à un contrôle rigoureux. Les traducteurs soviétiques, comme d'ailleurs ceux des pays socialistes, devaient être fidèles «à la ligne politique du parti», probablement, c'est la raison pour laquelle dans le parcours de leur formation professionnelle étaient prévues des disciplines à fort contenu idéologique. Dans l'article de M. Tsvilling «О профессии переводчика» (ЦВИЛЛИНГ, 1968 120) l'auteur souligne la nécessité de l'élaboration par les institutions de l'État d'un registre des spécialités et des qualifications en traduction. Il offre des informations sur les contenus des plans de formation à la faculté des traducteurs du premier Institut Pédagogique d'État des Langues Étrangères, à Moscou (МГПИИЯ 1) où, parmi les qualifications professionnelles préconisées, le premier rôle était attribué à la formation idéologique et politique. Nous retrouvons une réplique de ce parcours idéologisé dans un article qui décrit les critères de formation des traducteurs dans la République Démocratique d'Allemagne (RDA), dans le numéro 13 de la série analysée. Dès le début de l'article, l'accent est mis sur le fait que le traducteur doit avoir non seulement une bonne formation et des compétences professionnelles, mais qu'il doit aussi faire preuve d'un haut niveau de fidélité à l'idéologie marxiste-léniniste (КЛИЗМО 93) et cette idée passe comme un fil rouge à travers l'article. L'auteur insiste sur le rôle sociopolitique qui revient dans la RDA aux traducteurs dans la communication avec des étrangers. Ce côté de la formation professionnelle des traducteurs a été abordé dans les documents de la Société des traducteurs de ce pays créée en 1971: il prévoyait un travail intensif d'éducation idéologique et politique. Le droit de réaliser des traductions écrites et orales en RDA était autorisé par la décision d'une commission spéciale. Dans l'article cité, est présenté le parcours académique des futurs traducteurs et interprètes et nous avons remarqué en première ligne le cours de formation méthodologique marxiste-léniniste qui durait sur deux semestres et à la fin, les étudiants soutenaient un examen.

Les accents idéologiques ont sensiblement glissé dans une autre dimension idéologique vers la fin des années 1980, probablement à cause des changements importants dans la société soviétique. Ainsi, dans l'article introductif du dernier numéro de la série (23, 1989) écrit par V. N. Komissarov «Советское переводоведение на новом этапе» (Une nouvelle étape de la traductologie soviétique), nous observons un langage moins chargé d'idéologie marxiste-léniniste, mais qui remet en cause les réalités

politiques de l'époque de la *perestroïka*. L'auteur recourt aux faits visant plutôt le côté méthodologique de la formation des traducteurs et interprètes qui, tout de même, devaient offrir tout leur support au développement de la *perestroïka* («всестороннего переводческого обеспечения перестройки», Комиссаров 4).

Dans la ligne des variations rhétoriques, il faut mentionner l'intérêt déclaré pour la description de l'histoire de la création et du développement de l'école soviétique de traduction et, dans cet ordre d'idées, Komissarov parle du caractère multinational du pays et de la nécessité de décrire et de généraliser l'expérience de l'activité des traducteurs des républiques nationales, revenant quand même à l'importance de la langue russe dans la séquence où il insiste sur la nécessité de mettre en valeur le rôle de la langue russe en tant qu'intermédiaire dans la pratique des traductions à partir de et vers les langues nationales des peuples de l'URSS (Комиссаров 7). Le russe reste donc en première position sur toute la durée de l'histoire des traductions dans l'URSS.

## Conclusion

L'analyse des stratégies de «cohabitation» des intérêts professionnels et idéologiques dans la traductologie soviétique nous amène à la conclusion que les représentants de l'école soviétique de traduction devaient être capables de combiner habilement des actions et des idées de façon à mettre en valeur le côté professionnel de la traduction, théorique et pratique, avec le contexte de leur activité qui se trouvait sous une forte influence de la part du pouvoir.

Les écrits publiés dans la revue *Тетради переводчика* oscillent avec plus ou moins de succès entre les deux extrémités, surtout en ce qui concerne les principes méthodologiques à appliquer dans l'activité de traduction (théorie et pratique).

Les auteurs abordent majoritairement des questions théoriques et méthodologiques portant sur les traductions avec l'implication de la langue russe soit comme langue source, soit comme langue cible de la traduction et aussi, très souvent, comme langue intermédiaire qui générerait des traductions indirectes vers les langues des autres nations habitant cet espace à l'époque de l'URSS.

Le choix des textes pour la traduction et les stratégies appliquées respectaient de près les méthodes approuvées par le pouvoir, sans tout de

même glisser vers des «trahisons essentielles» de l'approche méthodologique véhiculées dans les recherches traductologiques au niveau international. C'est pourquoi un grand nombre d'écrits inclus dans la série analysée conservent leur importance didactique et méthodologique et sont recommandés aussi aux générations actuelles des traducteurs en formation ou en activité professionnelle comme exemples d'analyse traductologique de haute qualité.

### **Bibliographie:**

- Condrea, Irina, *Traducerea din perspectivă semiotică*, Chişinău, Cartdidact, 2006.
- Grebenshikov, Vladimir, «Traductions, théories et traducteurs en U.R.S.S.», in *Meta: journal des traducteurs /Meta: Translators' Journal*, vol. 12, n° 1, 1967, p. 3-8. <http://id.erudit.org/iderudit/002964ar> consulté le 12 juillet 2016.
- Ost, François, *Traduire. Défense et illustration du multilinguisme*, Millau, Librairie Arthème Fayard, 2009.
- «От редакции», *Тетради переводчика*, Ученые записки, №1, Москва, Издательство Института международных отношений, 1963, с. 3-4.
- Гак, Владимир Григорьевич, «Иноязычные выражения в произведениях В. И. Ленина и их перевод», in *Тетради переводчика*. Ученые записки, №7, Москва, Издательство «Международные отношения», 1970, с. 25-34.
- Григорьев, Виктор Михайлович, «Из опыта перевода произведений классиков марксизма-ленинизма», in *Тетради переводчика*. Научно-теоретический сборник, Выпуск 17. Москва, Издательство «Международные отношения», 1980, с. 3-16.
- Клизмо, Борис Николаевич, «Подготовка кадров переводчиков в ГДР», in *Тетради переводчика*. Научно-теоретический сборник, №13, Москва, Издательство «Международные отношения», 1976, с. 93-105.
- Комиссаров, Вилен Наумович, «Советское переводоведение на новом этапе», in *Тетради переводчика*. Научно-теоретический сборник, Выпуск 23, Москва, Издательство «Высшая школа», 1989, с. 3-14.
- Кононюк, А., «Перевод В. И. Лениным некоторых общественно-политических безэквивалентных терминов с английского языка на русский», in *Тетради переводчика*. Ученые записки, №7, Москва, Издательство «Международные отношения», 1970, с. 3-25.

- Михеев, В. А., «Общественно-политический перевод и современная английская риторика», in *Тетради переводчика*, Научно-теоретический сборник, Выпуск 22, Москва, Издательство «Высшая школа», 1987, с. 65-73.
- Садиков, А. В., «Проблема перевода советских реалий в её прагматическом аспекте», in *Тетради переводчика*, Научно-теоретический сборник, Выпуск 21, Москва, Издательство «Высшая школа», 1987, с. 77-89.
- Цвиллинг, Михаил Яковлевич, «О профессии переводчика», in *Тетради переводчика*, Ученые записки, №5, Москва, Издательство «Международные отношения», 1968, с. 117-122.
- Цвиллинг, Михаил Яковлевич, «Синхронный перевод как объект экспериментального исследования», in *Тетради переводчика*, Ученые записки, №3, Москва, Издательство Института международных отношений, 1966, с. 87-93.

Annexe 1. Les numéros et les rubriques de la revue *Tétradi переводчика*

Rubriques dans le numéro								
Número		1. Вопросы теории и истории перевода	2. Проблемы художественного перевода	3. Вопросы лексикографии			4. Заметки	5. Консультация
1963, №1		1. Вопросы теории и истории перевода	2. Проблемы художественного перевода	3. Вопросы лексикографии			4. Заметки	5. Консультация
1964, №2		1. Вопросы теории и истории перевода	2. Проблемы художественного перевода	4. Вопросы лексикографии			5. Заметки	3. Вопросы методики преподавания перевода
1966, №3			1. Проблемы художественного перевода	2. Лингвистические проблемы перевода			3. Заметки	4. Библиография
1968, №5		1. Вопросы теории перевода	2. Вопросы художественного перевода			3. Вопросы технического перевода	4. Заметки	
1969, №6		1. Вопросы теории перевода	2. Вопросы художественного перевода		3. Вопросы устного перевода	4. Вопросы технического перевода		5. Заметки и рецензии
1970, №7	К 100-летию со дня рождения В. И. Ленина <i>(Из переводческой практики В. И. Ленина)</i>	2. Вопросы теории перевода	3. Вопросы художественного перевода				5. Вопросы методики преподавания перевода	
1971, №8		1. Теоретические проблемы перевода	3. Вопросы художественного перевода	5. Вопросы лексикографии		4. Проблемы устного перевода	6. Заметки	7. Рецензия
1972, № 9		1. Вопросы теории перевода	3. Вопросы художественного перевода	5. Вопросы лексикографии			4. Методика преподавания перевода	



Numéro	Rubriques dans le numéro							5.Рецензия
	1.Вопросы теории перевода	2. Вопросы переводческой практики	3.Вопросы художественного перевода	4.Вопросы лексикографии	5.Вопросы синхронного перевода	4.Методика преподавания перевода	6.Рецензии	
1973, №10	1.Вопросы теории перевода	2. Вопросы переводческой практики	3.Вопросы художественного перевода	4.Вопросы лексикографии	5.Вопросы синхронного перевода			5.Рецензия
1974, №11	1.Вопросы теории и истории перевода	3.Вопросы переводческой практики	2.Вопросы художественного перевода	4.Вопросы лексикографии				6.Рецензии
1975, №12	1.Вопросы теории перевода	3.Вопросы переводческой практики	2.Вопросы художественного перевода		4.Вопросы устного перевода			
1976, №13	1.Вопросы теории перевода	3.Вопросы переводческой практики	2.Вопросы художественного перевода	6.Вопросы лексикографии		4.Вопросы технического перевода	5.Вопросы методики преподавания и подготовки переводчиков	
1977, №14	1.Вопросы теории перевода	2. Вопросы переводческой практики	3.Вопросы художественного перевода	4.Вопросы лексикографии				5.Рецензия
1978, №15	1.Вопросы теории перевода	3.Вопросы переводческой практики	2.Вопросы художественного перевода		4.Устный перевод	5.Технический перевод		
1979, №16	1.Вопросы теории перевода	3.Вопросы переводческой практики	2.Вопросы художественного перевода				4.Вопросы методики преподавания перевода	5.Рецензия
1980, №17	1.Из опыта перевода произведений классиков марксизма-ленинизма	4.Вопросы переводческой практики	3.Вопросы художественного перевода			5.Технический перевод		



Georgiana LUNGU-BADEA  
Professeur  
Université de l'Ouest  
Timisoara, Roumanie

**Traductions d'hier, traductions d'aujourd'hui.  
Quelques considérations générales sur la  
traduction roumaine à l'époque communiste,  
suivies d'un mini inventaire des traductions  
du roman français (1960-1968)**

**Résumé:** Notre objectif, en même temps, l'obstacle fondamental de la recherche en histoire de la traduction, consiste à harmoniser et, donc, à surmonter la difficulté de conjuguer des perspectives sociologiques et traductives-traductologiques. À cette fin, nous nous reportons au déterminisme historique complémentaire aux différents types de transferts (culturel, littéraire, idéologique, linguistique, etc.). Le phénomène traductif, qui nous préoccupe, est comparable à celui s'étant déroulé dans d'autres espaces culturels du bloc de l'Europe de l'Est, mais aussi dans d'autres pays ayant vécu le totalitarisme, la censure et l'isolement. Cependant, notre intérêt personnel est surtout attaché à la réception de la littérature française, traduite en Roumanie, en fait, à la traduction d'un genre, le roman, de la période de 1960 à 1968.

**Mots-clés:** traduction sous le totalitarisme, traduction littéraire, roman français, censure

**Abstract:** The main purpose of this paper, which coincides with the fundamental obstacle facing research in the history of translation, is to harmonise the sociological and translation studies perspectives, and thus overcome the challenges posed by combining them. To this end, we refer to the historical determinism corresponding to different types of transfer (cultural, literary, ideological, linguistic,

etc.). The translation phenomenon of the period between 1944 and 1989, which constitutes the focus of this paper, is comparable to that unfolding in other cultural spaces of the Eastern European block as well as in other countries that have suffered totalitarianism, censorship, and isolation. Our primary interest, however, is in the reception of French literature translated in Romania, more specifically in the translation of a genre, the novel, between 1960 and 1968.

**Keywords:** translation under totalitarianism, literary translation in Romanian, French novel, censorship

## Introduction

En suivant des pistes de recherche tracées antérieurement (Lungu-Badea 2011: 42-51, 2014: 33-60, 2015: 33-54), dans cette étude, nous examinons quelques aspects de la traduction roumaine (procès et résultat) à l'époque communiste. Le régime autoritaire de type fasciste, de 1940 à 1944, fut suivi par le totalitarisme qui débuta en 1944, avec l'entrée des troupes soviétiques sur le territoire roumain, continua avec l'instauration du régime communiste et allait prendre fin en décembre 1989. Ce régime totalitaire, durant lequel la traditionnelle ouverture de la Roumanie aux littératures d'Occident et à leur traduction fut brisée, a connu des périodes de fermeture coriace (1944-1958), imposée par un régime fermé et dictatorial, et de fermeture fluctuante, parfois permissive vers la fin des années 60 et début des années 70.

Dans l'inventaire des romans français traduits en Roumanie de 1960 à 1968<sup>1</sup>, nous avons pris comme point de départ un outil de travail de première valeur, le *Dictionnaire chronologique des romans traduits en Roumanie des origines jusqu'en 1989* qui, comme le titre l'indique, recense des œuvres écrites avant l'instauration des régimes totalitaires, qui font partie du patrimoine de l'humanité, et des œuvres contemporaines, qui correspondent aux directives socialistes, prolétariennes, etc. Aux informations tirées de cet outil de référence, relatives à l'auteur, au titre et à l'année de la première traduction, nous avons ajouté des renseignements concernant le titre original, le nom du / des traducteur(s), les retraductions, les rééditions

---

1. La période que nous examinons est marquée par les effets d'après l'Insurrection de Budapest de 1956, le dégel provoqué par la déstalinisation – notamment le moment 1958 – et le Printemps de Prague.

effectuées avant 1960 et après 1989. Les traductions inventoriées, relevant uniquement du transfert littéraire qui s'est fait par voie officielle, furent publiées par des maisons d'éditions agréées<sup>2</sup>.

## Moments d'histoire, moments de traduction

Durant la première décennie après la Seconde Guerre Mondiale, les relations extérieures de la Roumanie et l'influence soviétique se répercutent sur la culture roumaine dans tous ses états. Si nous énumérons, dans ce qui suit, quelques moments historiques, ce n'est que pour contextualiser les moments de traduction (Frunză 1990, Selejan 1994, Manolescu 2003, Cătănuș 2006, 2011, Manolescu 2008, Boia 2011).

1. Le coup d'État du **23 août 1944**.
2. L'armistice signé avec l'URSS, le **12 septembre 1944**.
3. Le stalinisme de Staline, comportant la politique et la stratégie d'organiser les États de l'Europe de l'Est qu'ont mises en œuvre les autorités soviétiques dans l'intervalle de **1945 à 1953**; une mutation est enregistrée dans ce stalinisme de gauche après 1953, des nouveaux principes sont établis, cependant les stratégies et méthodes restent les mêmes.
4. **Le 10 juin 1948**, l'Académie Roumaine est dissoute et l'on crée l'Académie de la RPR qui politisera toutes les activités sans distinction aucune. C'est le commencement d'un harcèlement idéologique<sup>3</sup>. Les critères de classe ont déterminé la réforme qu'a connue l'Académie.

Toujours en **1948**, est parachevé l'index des auteurs et titres interdits: plus de 8000 titres (Papacostea 246). L'ancienne élite universitaire, obligée à prendre la retraite ou remerciée, est remplacée par

---

2. Les modalités de politiser la littérature roumaine, dans des circonstances historiques et idéologiques qui caractérisent aussi bien la culture roumaine que les cultures d'autres pays du bloc ex-soviétique, ont été intégralement ou partiellement analysées, répertoriées, etc. dans plusieurs ouvrages, thèses de doctorat ou études (voir, par exemple, Popa 2002, 2010, Constantin 2009, Mariucuta, 2012 et passim).

3. C'est le cas, par exemple, de la *Revista de oftalmologie*, que le parti critique durement et accuse de «cosmopolitisme» et «d'antipatriotisme», premièrement, pour avoir choisi l'anglais et le français comme langues de publication au lieu du roumain ou, encore mieux, du russe, et secondairement, pour ne pas avoir convenablement disséminé les contributions soviétiques dans ce domaine (*Analele Academiei RPR 1948-1949*, dans Boia 325)

l'intellectuel de type soviétique. Parce que l'ancienne (et, donc, «bourgeoise») élite intellectuelle ne pouvait pas disparaître sans ébranler et déstabiliser durablement le mécanisme du régime, on forçait les intellectuels à collaborer.

### 5. Les années 50:

La montée de la pression idéologique, enregistrée en 1953, correspond aux difficultés du Parti de gérer l'héritage staliniste. Dans les années qui suivent la mort de Staline, où la déstalinisation et des perspectives moins sombres semblaient s'entrevoir, on observe un dégel, un «vent de libéralisme», mais ce n'est qu'une relève partielle du rideau idéologique (Cătănuș «Regimul comunist în România și problema intelectualității» 45-75). En Roumanie, les limites de ce dégel ont été dictées par les rapports que les leaders communistes roumains entretenaient avec leurs homologues soviétiques (Anton 37). Les échanges n'ont été perceptibles qu'au niveau de la classe politique, l'élite intellectuelle éprouvant soit une «résignation impuissante» (Tismăneanu 114), parfois culpabilisante, soit une acceptation consentie. D'ailleurs, en **1956**, le congrès des écrivains roumains était le seul (des pays du bloc soviétique) à réaffirmer sa totale adhésion au réalisme socialiste. Deux ans plus tard néanmoins, en **1958**, la reprise et l'essor des relations culturelles avec la France sont jugés contre-révolutionnaires.

La crise qu'ont connue les relations sino-soviétiques – ressentie par la société et la politique roumaines (en **1957**, **1962-63**) et par les relations roumano-soviétiques (Cătănuș *Tot mai departe de Moscova* 265-292 et 293-310) – a été considérable, influant également sur les écrivains et sur leur création, stimulée ou étranglée par la censure, les contraintes, etc. L'orientation d'aucuns écrivains vers la traduction n'en est, donc, que le résultat. Celle-ci se réalisa dans un contexte défavorable à la création.

Au niveau des relations roumano-soviétiques, l'acmé est atteint en 1958, lorsque les frontières administratives et territoriales sont menacées et le chef de l'État roumain, Gh. Gheorghiu-Dej, réclame le départ des troupes soviétiques. Cependant, le processus de déstalinisation que soutenait Khrouchtchev faisait peur aux autorités de Bucarest qui craignaient le pire: la montée des forces contestataires et l'instabilité du régime qui en découlait. On a attiré l'attention sur les dégâts que le culte de la personnalité a provoqués en URSS, mais

on a minimisé ses symptômes en Roumanie et exigé la suppression du dogmatisme, soutenant que la rééducation des intellectuels était nécessaire<sup>4</sup>.

6. **Années 60:** Un dégel politique, idéologique, culturel est amorcé dès la fin du stalinisme<sup>5</sup>.
7. Les *Thèses de juillet 1971*, la propagande se confond avec la culture de la nation, telle qu'elle est conçue par le parti. Comme auparavant, on ne subventionne que les créations artistiques qui répondent aux attentes du parti. Cependant, à partir des années **70**, la traduction d'œuvres occidentales est relancée, grâce aux maisons d'éditions: *Editura Univers, Editura Politică*.
8. Le durcissement accru des années **80** prendra fin en décembre **1989**, à la suite de la *Révolution roumaine*.

Dans l'intervalle de 1944 à 1958-1960, le contexte est quasi exclusivement propice à la traduction des œuvres provenant de l'URSS, quoique d'autres œuvres soient toutefois traduites. Des variables, contradictions et métamorphoses – propres à la période 1944-1989 fortement dominée par des enjeux politiques –, ont agi sur le choix des œuvres à traduire. Le choix et la diffusion politisés des œuvres expliquent la «préférence» pour la promotion des classiques français, traduits dans la chétive compagnie des auteurs emblématiques du réalisme socialiste. La décision de traduire ces derniers est indiscutablement influencée: directement, par la critique soviétique, indirectement, par la critique littéraire française. Ces critiques mêmes ne peuvent être comprises que par référence aux contextes historique et littéraire, aux théories littéraires spécifiques et aux pratiques de création, à la situation de réception. Du coup, le statut du traducteur n'attire que subsidiairement l'attention sur sa technique, sur les automatismes et les mécanismes de transferts linguistiques, se portant entièrement sur les facteurs antérieurement énumérés dans le but de comprendre le béhaviourisme traductif (v. aussi Constantin 2009). Dans un premier temps, pour ce qui est des contraintes objectives, le traducteur se plie aux exigences du système totalitaire, satisfait les attentes d'un appareil idéologique, non

---

4. L'un des intellectuels rééduqués, Mihai Beniuc, traducteur et préfacier autorisé de signature, déclarait en 1956 qu'on ne pouvait pas refuser d'écrire sur Staline sans être condamné ou considéré ennemi du peuple; il attaquait le libéralisme et accusait les jeunes écrivains (Labis, entre autres) de snobisme et d'évasion dans l'art.

5. Le dégel des années 60 et la brève libéralisation seront étendus à tous les pays du bloc, cependant, ils ne toucheront pas tous les satellites au même moment.

pas celui d'un présumé public-cible. Dans un second temps, les causes subjectives se répercutent sur le rapport réel, vécu par le traducteur en lien avec l'auteur traduit. Pour le traducteur, ce rapport peut être ou valorisant (lorsqu'il s'agit d'un traducteur très visible – tels que Arghezi en traduisant Baudelaire; Foartă, Mallarmé ou Perec; R. et I. Vulpescu, en adaptant Rabelais; Tsepeneag, rendant Robbe-Grillet, etc.) – ou déprécié, dévalorisant ainsi le traducteur qui se veut invisible ou qui choisit d'être un intermédiaire impartial (il s'agit ici des écrivains-traducteurs qui traduisent du russe et signent sous pseudonyme, parfois parce qu'un rédacteur, autorisé par le régime, était chargé de réviser stylistiquement le texte traduit).

Techniquement, le réalisme socialiste exige de l'écrivain une représentation véridique de la réalité, cependant un ajustement du développement révolutionnaire est décrété par l'idéologie socialiste<sup>6</sup>. Dans ces circonstances, la manière de rendre en roumain une littérature (russe, française ou autre) obéissant à l'idéologie du Parti est inévitablement surdéterminée par la coprésence des formules littéraires, par leur diversité. Outre ce critère primordial de sélection, le statut d'auteur politiquement canonisé, d'autres critères secondaires fonctionnent: la fréquence de parution des articles signés par les auteurs susceptibles d'être traduits qui, sans répondre à un intérêt idéologique ou commercial, se réconcilient avec la rhétorique prolétarienne. De ce fait, la traduction n'en est qu'un écho. Au critère d'épuration idéologique, il faut ajouter la censure linguistique (langage obscène – ou considéré comme tel, chez Rabelais, par exemple, dans la traduction de Hodoș – ou langage érotique) et les tabous. À l'époque étudiée, le mariage des censures idéologique, culturelle et linguistique est justifié par une finalité prétendument moralisatrice: traduire pour éduquer le grand public.

Le monopole des publications fut détenu par la maison d'édition Cartea Rusa [Le Livre russe], créée en décembre 1944. Son programme de traduction, publié dans la revue *Veac nou* ([Nouveau siècle], n°2, du 17 déc. 1944), fait paraître la planification des éditions, dont les objectifs établis répondent aux principes esthétiques du réalisme socialiste (Constantin 2009). Afin de contribuer à la construction du socialisme et de produire une littérature socialiste, on préconise et privilégie dans cet ordre: *les traductions*

---

6. Sur le sujet de la littérature et des arts en Roumanie, voir Dan Lungu, *Construcția identității într-o societate totalitară. O cercetare sociologică asupra scriitorilor*, Iași, Junimea, 2003; Marin Popa, *Istoria literaturii române de azi pe mâine: 23 august 1944 – 22 decembrie 1989*, București, Editura Semne, 2009; Cristian Vasile Por, *Literatura și artele în România comunistă, 1948-1953*, București, Humanitas, 2010.



*de la littérature russe* (la seule littérature qui soit authentiquement révolutionnaire, héroïque et optimiste), à savoir des *auteurs soviétiques* et, ensuite, des *classiques russes*; viennent les *traductions d'écrivains occidentaux démocratiques*, suivis par les *œuvres des écrivains roumains démocratiques* qui devaient apprendre une leçon importante: la littérature socialiste est une littérature de classe (une classe unique et une mondialisation avant la lettre!), dont le contenu idéologique est élevé. Trois autres catégories de publications et traductions – la littérature d'enfance et de jeunesse, les ouvrages de vulgarisation scientifique, les ouvrages traitant de la vie et de la culture soviétiques – sont destinées à servir à enseigner aux Roumains les valeurs communistes, valeurs qui sont appelées distinguées de la dégénérescence et de la décrépitude capitalistes, responsables du déclin de la littérature non-socialiste. Plus tard, vers la fin des années 50, le réalisme socialiste devient une raison de diversifier les langues traduites, et de surmonter le monopole du russe, qui n'est pas la seule langue traduite en 1945, comme on a pu le croire, mais qui par contre était largement majoritaire. Se situant après le russe, le français est la langue qu'on a traduite le plus.

### **Moments et stratégies de traduction**

Si durant les **années 50**, les traductions sont effectuées quasi majoritairement du russe, **dès 1958**, on constate que le choix des écrivains socialistes d'Occident et des écrivains classiques commence à revêtir une importance supérieure par rapport aux autres choix traductifs. C'est le moment d'un éveil des consciences de certains écrivains<sup>7</sup>, majeurs, mineurs et obscurs confondus, qui réalisent qu'en dehors du Parti il n'y a aucune possibilité de survie artistique, financière ou physique. L'utopie splendide que promettait le Parti eut le rôle d'un mirage pour d'aucuns, cependant nombreux ont été ceux qui s'en étaient aperçus que la liberté promise aux artistes et hommes de culture n'allait être qu'un miroir aux alouettes, qu'il y avait de fortes chances que leur «activité littéraire et critique» soit paralysée (Comarnescu 275, 289). On demandait aux scientifiques et aux écrivains de s'engager, à ceux qui l'étaient, d'être encore plus engagés, plus orientés vers les aspects relatifs à la construction socialiste, et à préparer de la sorte une nouvelle littérature, une nouvelle biologie, de nouvelles mathématiques, etc. La neutralité était assimilée, associée à l'adversité; les intellectuels neutres

---

7. Nous retenons, sans intention tendancieuse, quelques noms: M. Sadoveanu, V. Eftimiu, G. Calinescu, G. Galaction, Camil Petrescu, Cezar Petrescu.

ne préservait aucune chance professionnelle, sociale, familiale (Boia 335). Dans ces circonstances où les contraintes, la censure, la menace de survie intellectuelle plombaient l'existence, on prenait la traduction comme échappatoire. Néanmoins, on est encore loin des bénéfices du régime capitaliste lorsque les éditeurs faisaient appel aux écrivains pour traduire des ouvrages occidentaux, écrivains qu'ils rémunéraient correctement. En 1952, par exemple, selon les témoignages de Felix Aderca, personne ne faisait plus appel aux écrivains: «autrefois, on avait la liberté d'être écrivain, d'écrire ce qu'on pensait. Aujourd'hui, on écrit ce que les autres pensent» (ACNSAS, Felix Aderca, I 375824, cité par Boia 345). Et, on pourrait ajouter, on ne traduisait que ce qui était approuvé par les dirigeants socialistes. Dans les années 70, M. R. Paraschivescu avouait, à son tour, qu'il ne trouvait pas sa place:

Je n'ai rien à faire dans le concert désolant de notre littérature d'aujourd'hui. Je sais bien qu'une esthétique, un art nouveau peuvent et doivent naître de ce Moyen Âge que nous vivons. Mais cet art ne sera pas officiel, ne doit [pas] et ne peut pas être animé par ce régime où les destinées de la culture sont dirigées par des Fadéev de tout acabit. Pour le public, je continuerai à publier des traductions de vers. (*Cahiers de l'Est*, n° 1-4, 1975, 102)

Dans ce contexte socio-politique et idéologique où l'on œuvrait pour construire l'homme nouveau<sup>8</sup>, *Homo Sovieticus*, il fallait construire une identité socialiste. Individuelle, collective ou nationale, cette identité ne pouvait se passer des intellectuels appelés à besogner et à éduquer la population dans le but de former cet homme nouveau. Ainsi les principes de lutte de classe sont-ils transférés dans le champ de la culture qui acquiert vite un caractère de masse.

Lorsqu'on affirme qu'en 1945, l'année après l'installation des troupes soviétiques en Roumanie, on a publié exclusivement des traductions du russe<sup>9</sup>, on se rapporte au programme de traductions qu'encouragent les

---

8. L'homme communiste caractérisé par le manque de principes et convictions, et dont le trait fondamental est l'attachement non-conditionné, l'obédience absolue envers le régime. Ainsi, la nouvelle intellectualité progressiste s'opposera à l'ancienne intellectualité, dite bourgeoise et rétrograde, fera de son mieux pour redonner aux prolétaires l'identité brisée par des régimes réactionnaires.

9. Cf. «*Ce vom ceti anul acesta?*» [«Que lirons-nous cette année?»], *Veac nou*, le 6 octobre 1945 (Constantin 2).

éditions Cartea rusa. D'autres éditions publieront en 1945 des auteurs, peu nombreux, mais tous-azimuts, illustrant les littératures:

- hollandaise (Martha Albeand, *Nu ne predam* // Eugen B. Marian);
- espagnole (Amadis de Gauda et réédition de Cervantes, *Don Quichotte*);
- yiddish (Sholem Asch, *Judecata. Evreul cu psalmii* // M. Rubin et Cecilia Weschler);
- française (Auguste Bailly, *Orgiile lui Nero* // M. Saveanu; Gabriel Chevalier, *Clochemerle*; et une rééd. de B. de St Pierre, *Paul si Virginia*);
- autrichienne (Vicki Baum, *Marion* // Nora et Paul B. Marian),
- américaine (Louis Bromfield, 2 titres: *Lotus amar* // Paul B. Marian; et *Secolul de aur (It Had to Happend* // Ana Edith Raileanu; Pearl S. Buck, *Promisiunea (The Promises)* // Eduard Ellenberg; James Mallahan Cain, *Serenade (Serenade)* // Eugen B. Marian; Erskine Caldwell, *Drumul tutunului (Tabacco Road)* // Silvian Iosifescu).

Et l'on a continué, dans les années 40-50, de publier, à côté des traductions russes – A. N. Ostrovski, *Așa s-a călit oțelul (Et l'acier fut trempé)*, Ilya Ehrenburg, *Puterea cuvântului (Le pouvoir du mot)*, A.P. Tchékhouv, *Opere alese (Œuvres choisies)*, N. V. Gogol, *Taras Bulba (Taras Boulba)* –, des traductions d'autres langues: A. Malraux, *Speranța (L'espoir)*, L. Aragon, *Cartierele ferice (Les beaux quartiers)*, John Dos Passos, *1919, Paralela 45 (Le 42<sup>e</sup> Parallèle)*, J. Steinbeck, *Cartierul Tortila (Tortilla Flat)*, W. Faulkner, *Lumină de august (Lumière d'août)*, etc. Il est certain qu'après 1944, on ne pouvait plus traduire ce qu'on voulait (v. Aderca, Paraschivescu, Comarnescu, etc.), que la géographie de la traduction changeait. Toujours à cause du conformisme idéologique, les produits littéraires roumains, pareillement à ceux des pays du bloc soviétique, sont jugés comme étant irrecevables à l'étranger, sauf quelques exceptions, à l'intérieur du circuit des pays communistes où ils sont traduits. À cela s'ajoute l'embargo soviétique, toute une série de mesures «protectionnistes face aux produits culturels occidentaux» qui, blâmés esthétiquement et politiquement, sont par conséquent «censurés à la traduction» (Popa 2002: 9).

La vocation moderne d'ouverture à l'Occident par la traduction ne se manifeste plus dans les années 50. La fermeture n'est que l'effet d'une soumission à l'idéologie soviétique. Les œuvres occidentales considérées porteuses «de l'esprit décadent bourgeois» ne seront plus traduites. On

traduira par contre des «écrivains agréés par le Kominform»<sup>10</sup> que l'on récompensait de cette manière<sup>11</sup> aussi pour leur adhésion à l'URSS; pour avoir composé des biographies de Staline ou milité pour les pseudo-valeurs du communisme<sup>12</sup>. Néanmoins, la brève libéralisation interne des années 60 et la reprise d'échanges avec l'Occident, relancent l'activité de traduction. Même si l'activité traductive est toujours respectueuse des principes du réalisme socialiste, il arrive que des traductions exceptionnelles soient produites et publiées. Elles concernent les classiques russes et la littérature universelle éloignés dans le temps et, non assimilables du point de vue idéologique – tels que: Homère, Dante, Shakespeare, Rabelais, mais aussi Balzac, Dumas, Daudet, Verne, etc. Les années **80** coïncident avec un durcissement accru. La censure et l'isolement du pays empirent la situation qui ne cessera de se détériorer qu'après 1989, lorsque la Roumanie œuvrera pour retrouver son statut de pays ouvert et des libertés et un pouvoir légitime.

Selon un bilan pour la période de 1944 à 1951 publié en novembre 1952 par les éditions Cartea rusa, 1311 titres ont été traduits de la littérature russe, correspondant à environ 19 millions d'exemplaires. De ces traductions, 1069 sont en langue roumaine, et les quelques 200 autres sont des traductions du russe en langues minoritaires représentées sur le territoire<sup>13</sup> (Constantin 4). Les éditions Cartea rusa comptaient 25 collections et bénéficiaient des services de 335 traducteurs, dont 125 avaient traduit au minimum 2 titres (*ibidem*). Parmi ses traducteurs les plus actifs ou les plus connus: Tatiana Berindei, Eusebiu Camilar, Paul Celan, Rotislav Donici, Izabela Dumbravă, Andrei A. Ivanovski, George Lesnea, Cezar Petrescu, Alexandru Philippide, Ada Steinberg.

Sous le totalitarisme, on constate que de grands et de moins grands noms de la culture roumaine se penchent vers la traduction. Nous ne retenons que quelques-uns des noms qui se sont illustrés dans la traduction

---

10. Le Kominform – Bureau d'information des partis communistes et des ouvriers, créé en 1947 et premier forum officiel du mouvement de l'Internationale communiste jusqu'à la dissolution du Kominterm – a disparu en 1956. Neuf partis communistes en ont fait partie (U.R.S.S., Bulgarie, Hongrie, Pologne, Roumanie, Tchécoslovaquie et Yougoslavie; France et Italie).

11. Outre les voyages à Moscou

12. Parmi les bénéficiaires, Louis Aragon, Selma Lagerlöf, Romain Rolland, Lion Feuchtwanger, etc. (Manolescu 1394).

13. Les auteurs à succès sont: Mikhaïl Cholokhov, A. Fadeïev, N. Ostrovski, Maxime Gorki, L. N. Tolstoï, N. G. Tchernychevski, A. P. Tchekhov, M. I. Lermontov.

durant cette période pour donner une image de l'impact de la traduction sur l'activité des écrivains roumains qui traduisent de plusieurs langues ou de plusieurs auteurs d'une même littérature: Tudor Arghezi, Lucian Blaga, Miron Radu Paraschivescu, Marin Preda.

- Tudor Arghezi a traduit de Dostoïevski, *Zanucki uz Mëpmvozgo doma/Souvenirs de la maison des morts/Amintiri din Casa morților* – 1921 + rééd. 1991; Anatole France, *La vie en fleur/În floarea vieții* – 1953; La Fontaine, *Fables /Fabule*– 1954, rééd. 1955, 1998; Villon, *Balade et autres poésies /Balade si alte poezii*– 1956; Gogol, *Похождения Чичикова, или Мёртвые души / Les Âmes mortes. Poeme/Suflete moarte: poem* – 1963 + rééd. 1987, 1995, 1997, 1998; Bertolt Brecht, *Die Dreigroschenoper / L'Opéra de quat'sous/Opera de trei parale* – 1967; Molière, *Théâtre (Avarul, Mizantropul, Domnul de Pourceaugnac, George Dandin sau Soțul păcălit)* – 1958, rééd. 1964, 1972, 1986); fragments traduits des œuvres de Rabelais, Rimbaud, Baudelaire, Verlaine – 1964;
- Lucian Blaga traduit de Goethe, *Faust*, Lessing, *Nathan înțeleptul* – 1956, *Opere* – 1958, *Laocoon sau Despre limitele picturii și ale poeziei* – 1971; fragments de l'œuvre de Rilke;
- Paul Clean a traduit en roumain, de 1944 à 1947, pour les éditions Cartea rusa: Lermontov (*Герой нашего времени / Un erou al timpului nostru/ Un héros de notre temps*, 1946); S I Gal' perin (*Viață și moarte în lumina științei moderne*, 1947); K. S. Simonov (*Chestiunea rusa*, 1947); A. P. Tchékhov (*Moujiki/Țăranii*, 1948); et en allemand: *Drei russische Dichter: Blok, Mandelstam, Essenin*, 1963 rééd. 1988; Alexandre Blok (*Die Zwölf*, 1958, rééd. 1965, 1977), Ossip Mandel' shtam (*Gedichte*, 1959), etc.
- Miron Radu Paraschivescu traduit de Pouchkine, *Contes* -1962, *Ruslan si Ludmila* – 1963; Malraux, *Calea regală* – 1970, *Cuceritorii*; Marie-Anne Desmarest, *Torrente* – 1943; Jean-Richard Bloch, *Toulon: cronică franceză în 3 epoci* – 1945; Ungaretti, *Poésies* + [1998] *Fântâna dragostei*; Nekrasov, *Ceuvres choisies* – 1953 et *Poésies* – 1959; Juliusz Slowacki, *Ceasul meditației* – 1962; Adam Mickiewicz, *Poezii, Îndoiala* – 1957; l'anthologie de Juan de la Cruz – 1946, l'anthologie de L. Aragon – 1946; mais aussi des fragments de Ovidius Naso en 1969, Rilke, etc.; en 2004: il traduit Salman Rushdie, *Copii de la miezul nopții*;

- Cezar Petrescu traduit de Balzac, *Eugénie Grandet* – 1950 + rééd. 1959, 1965, 1972, 2012; *Père Goriot*, 1959 + rééd. 1964, 1965, 1968; Sienkiewicz, *Pentru pâine* – 1953 et *Nouvelles* – 1960 + 1987; Tolstoï, *Părintele Serghi* – rééd. 2005, 2008, *Sonata Kreutzer* – 1971 rééd. 1991, 2008; Makarenko, *Poemul pedagogic* – 1951, *Cartea pentru părinți* – 1954; Gorki, *Copilăria* – 19 + rééd. 1994, 2013; Konstantin Sedyh, *Daura* – 1951; Vasili Ajaev, *Departamentul de Moscova* – 1950; Cholokhov, *Pe Donul liniștit* – 1948 + rééd. 1953, 1957, 1959, 1968, 1986; Sâdăbecov, *Turgel'bij, Oameni de azi* – 1951);
- Marin Preda traduit *La Peste* de Camus, 1965, et *Les Démons* de Dostoïevski, 1970).

Outre les traducteurs, non seulement des écrivains, mais aussi des linguistes et intellectuels à l'ancienne, qui ont traduit d'au moins trois langues et littératures (russe, anglais, français ou allemand) en une ou deux langues (roumain et/ou allemand, etc.), tels qu'Alexandru Philippide<sup>14</sup>, Leon Levițchi<sup>15</sup>, on a pu également observer qu'il y a des traducteurs qui s'attachaient soit à la traduction d'une littérature (langue) étrangère de laquelle ils choisissent plusieurs auteurs (Romulus Vulpescu, Al. Hodoș –

---

14. Il a traduit de Baudelaire *Flori alese*, 1957 (rééd. 1965, 1998, 2012); A. R. Lesage, *Istoria lui Gil Blas de Santillana*, 1960; Voltaire, *Naivul*, 1962, rééd. sous le titre *Candid sau optimismul* (1969, 1998, 2008); Choderlos de Laclos, *Legăturile primejdioase, sau, Scrisori culese într-o societate și publicate pentru instruirea altor societăți*, 1969; Lermontov, *Un erou al timpului nostru*, 1946 (éditions Cartea rusa); Tolstoï, *Razboi și pace*, 1949, traduction réalisée avec Nicolae Paroescu; Nicolae Teică; Nina Radici; Schiller, *Don Carlos*, 1955 (rééd. en 1950, 1965, 2002); *Hoții*, 1965 (rééd. 2002); Thomas Mann, *Moarte la Veneția*, 1965; H. C. Andersen, *Povestiri*, 1968; etc.

15. Theodore Dreiser, *O tragedie americană*, 1954 (rééd. 1971, 1994); Jerome K. Jerome, *Trei într-o barcă (fără a mai socoti și câinele)*, 1959; J. Swift, *Călătoriile lui Gulliver*, 1967 (rééd. 1997, 2009); W. Shakespeare, *Opere*, 1956, 1957, 1960, 1963 et passim; (avec D. Duțescu) *Hamlet*, 1974 (rééd. 2009); (avec Duțescu et alii), *Henric al IV-lea. Mult zgomot pentru nimic. Henric al V-lea. Nevestele vesele din Windsor*, 1985; etc. Philip Gosse, *Istoria pirateriei*, 1975; Ch. Marlowe, *Teatru*, 1988; V. I. Lenin, *Opere complete*, 1960, 2<sup>e</sup> éd.);

Villon, Rableais, Flaubert, Baudelaire, etc.)<sup>16</sup>, un courant/une période ou un auteur (Dan Duțescu, A. Dima, A. Bantaș, traducteurs de Shakespeare; George Lesnea, traducteur de Lermontov, Essenine)

Réfléchissant sur la problématique esthétique et la théorie de la traduction, sur «son efficience déviée», l'historien et critique littéraire Mircea Braga (224-227) souligne -- et rejoint ainsi Iorga et Ibrăileanu – que l'actualité des (re-)traductions rend compte de la vitalité d'une culture, que leur existence est déterminée par une nécessité culturelle, qui va «au-delà de l'intérêt immédiat». Pour parvenir à ce desiderata, il fallait surmonter plusieurs types de censure: une censure officielle, du pouvoir et, donc, extérieure, l'autre individuelle, intérieure, l'autocensure, une censure linguistique et une norme adéquate à l'idéologie du moment. Et les traductions du russe ont immanquablement joué un rôle dans la modification et dans la russification du lexique et de la syntaxe instaurés à partir de 1949, que les autorités tâchent de régler<sup>17</sup> en conformité avec les théories de Lyssenko, les thèses de Jdanov ou les «découvertes» linguistiques de Staline qui sont à l'origine d'un vaste programme de révision des valeurs.

### **La littérature française en roumain. Mini inventaire des romans français de 1960 à 1968**

La réception de la littérature française en Roumanie est intimement liée à l'influence – directe et par l'intermédiaire de la traduction – de la littérature française sur la littérature roumaine. Commencée à la fin du XVIII<sup>ème</sup> siècle, augmentée au début du XIX<sup>ème</sup> siècle et intensifiée tout au long du siècle, cette influence passa de la francophilie à l'instauration d'une francomanie responsable du décadentisme littéraire qui avait fortement enjôlé les écrivains roumains et duquel on ne pouvait se tirer que par la

---

16. Voir aussi Lenz (2016) qui retient des traducteurs qui se retrouvent dans une pareille situation: «Alexandru Miran (**grec ancien**), Ștefan Bezdechi (**latin**), Ion Roman (**allemand** du XX<sup>e</sup> siècle), Nicolae Iliescu et Janina Ioanoși (**russe**), Andrei Bantaș et Irina Horea (**anglais**), Emanoil Marcu (**français**), Antoaneta Ralian (anglais-**américain**), Mihai Cantuniari et Cristina Hăulică (**espagnol**), Ion Petrică (**polonais**), Micaela Ghițescu (**portugais**), George Lăzărescu (**italien**), Grete Tartler (**arabe et persan**)» (nous soulignons).

17. Il s'agit notamment des conférences que donne Alexandru Graur «Pentru o ortografie justă a limbii române» [Pour une juste orthographe de la langue roumaine] (Selejan 246).



traduction d'autres littératures: allemande, anglaise («profonde, riche, sincère»), espagnole, italienne («d'une énergie exceptionnelle», cf. Iorga 1892: 2-3), du latin, du russe, etc. (v. aussi Lungu-Badea, 2015)<sup>18</sup>. Assurant la circulation des œuvres prestigieuses, la traduction – processus et produit – offre ainsi à la culture roumaine le privilège de se ressourcer à «toutes les cultures de l'humanité» (Ibrăileanu 1908, Iorga 1936). La décroissance du nombre des traductions du français (comme d'autres langues) a été provoquée par les conditions historiques évoquées antérieurement, non pas par la baisse de l'intérêt des lecteurs.

Les critères d'épuration idéologique, la censure linguistique influent sur le choix d'écrivains à traduire. Le roman réaliste français, traductivement importé, dont la réception fut facilitée par des précurseurs comme Romain Rolland, Henri Barbusse, Anatole France, allait produire de manière polysystémique des œuvres authentiques. On a traduit en roumain d'autres auteurs français contemporains, socialistes ou non: Aragon, Malraux, Daix, Druon, Duhamel, Beauvoir, Camus, Bazin, Carsac, Gamarra, Giono, R. M. du Gard, Simenon, Mauriac, Vialar, etc.

Le **trialisme**: écrivain **engagé**, écrivain **désengagé**, écrivain **non engagé** (et donc consacré, plutôt, avant le socialisme) est dépeint par les inventaires des traductions effectuées à l'époque. Les œuvres des écrivains contemporains engagés disposaient d'une «double homologation», littéraire et traductive, garantie par des agences et des critiques qui contrôlaient l'exportation-importation littéraire. Les écrivains contemporains désengagés ne pouvaient pas faire l'objet d'une traduction. Et pourtant, on a traduit des œuvres de Robbe-Grillet, Butor, Duras, Sarraute ou Perec.

Duras, *Moderato cantabile* // 1966 – Alexandru Baciuc et rééd. en 1974 // retraductions 2006 – Carmelia Leonte

Sarraute, *Portretul unui necunoscut (Portrait d'un inconnu)* // 1967 – Paul Dinopol, *Fruitele de aur (Les fruits d'or)* // fragments en 1965 // trad. intégrale en 1977 par Radu Toma

Butor, *Renuntare (La Modification)* // 1967 – Georgeta Horodincu

---

18. Seront traduits à cette époque: Zola (1902), Tchekhov (1904), Ibsen (1906), Tolstoï (1910), Twain (1910), Pascal, Fogazzaro (1911), Strindberg (1912). (cf. Iorga 1936). Des informations sur la traduction des œuvres françaises avant 1940, sont présentées par Ecaterina Cleynen-Serghiev dans «*Les belles infidèles*» en Roumanie. *Les traductions des œuvres françaises durant l'entre-deux-guerres (1919-1939)*, thèse de doctorat, Presses Universitaires de Valenciennes, 1993.



Perec, *Lucrurile. Povestire din anii 60 (Les Choses. Une histoire des années 60)* // 1967 – Livia Stroescu

Robbe-Grillet, *Gumele (Les Gomme)* // 1967 – Dumitru Tsepeneag

–, *În labirint (Dans le labyrinthe)* // 1968 – Dumitru Tsepeneag

Aux renseignements sur les romans répertoriés dans *Dicționarul cronologic al romanului tradus în România, de la origini până în 1989*, portant sur l'auteur, le titre en roumain, entre crochets, l'année de parution de la première version roumaine, nous avons ajouté les titres originaux, lorsque la version roumaine ne pouvait pas établir le rapport avec le texte d'origine, le nom du traducteur / des traducteurs, les rééditions, les retraductions. Nous avons vérifié les renseignements à l'aide du catalogue ROLINEST<sup>19</sup>. Le nombre de titres et d'auteurs que nous avons dénombrés est bien modeste par rapport aux chiffres publiés par les éditions Cartea rusa: 1311 titres de 1944 à 1951, dont 1069 en roumain et 242 dans les langues minoritaires parlées sur le territoire de la Roumanie; et environ 19 millions d'exemplaires. Nous avons inventoriés 195 titres traduits, retraduits ou réédités appartenant à 80 auteurs français et belges.

- **Quarante-deux** auteurs figurent avec un titre traduit en roumain qui n'ont pas bénéficié de réédition ni de retraduction: Allorge, Arnothy, Amila, Brusse, Barbusse, Boule, Boussenard, Butor, Carsac, Charles-Roux, Chevallier, Constant, Clavel, Daninos, De Coster, Duras, Daix, S. de Beauvoir, Exbrayat, R.M. du Gard, Feraun, Gary, Giono, Kédros, Langfus, Lemonnier, Merle, Montherlant, Naudin, Perec, Philippe, Renard, Roblès, Roy, Scarron, Sue, Stil, Sagan, Tillier, Triolet, Vialar.
- **Cinq autres romanciers** sont retenus avec **un titre, réédité et/ou retraduit**:
  - o Dumas-fils: 1 titre + 1 rééd. 1969 + 3 retraductions après 1989+ 6 rééditions
  - o Lesage: 1 titre+ 3 rééd.
  - o Mérimée: 1 titre+ retrad. + rééd.
  - o Rabelais: 1 titre+2 retrad. avant 1989+ 2 après+1 adaptation
  - o Bernardin de Saint Pierre: 1 titre+ retrad. + rééd.
- **Quatorze auteurs** paraissent avec **deux titres, sans réédition ou retraduction**: Bazin, Gamarra, Green, Gillès, Kessel, George Sand,

---

19. Romanian Library Network Science & Technology. URI: <http://rolinest.edu.ro>

Benoît, Radiguet, Robbe-Grillet, Rousseau, Sarraute, Duhamel, Prévost

- **Trois autres auteurs à deux titres, réédités, retraduits:**
  - o Druon: 2 titres + rééd. + retrad.
  - o Malraux: 2 titres+ rééditions + retraductions après 1989
  - o Maurois: 2 titres+ plusieurs rééd. + 1 retraduction
- **Quatre auteurs à trois titres réédités, retraduits:**
  - o Camus: 3 titres + rééd. + retrad. avant 1989
  - o Diderot: 3 titres+ plusieurs rééd. + plusieurs retrad.
  - o Mauriac: 3 titres+ plusieurs rééd.
  - o Stendhal: 3 titres + 8 retraductions+ plus de 15 rééd.
- **Deux auteurs à quatre titres, sans retraduction/réédition:** Aragon, Maupassant.
- **Deux auteurs à quatre titres, suivis de rééditions/retraductions**
  - o Proust: 4 titres+ retraductions multiples+ rééd.
  - o Saint-Exupéry: 4 titres + rééd.
  - o Zola: 4 publications, dont certaines ont connu plusieurs rééditions après 1989
- **Trois auteurs à cinq titres, sans retraduction/réédition:** France, Gide, Simenon (litt. belge).
- **Un auteur à cinq titres, retraduits, réédités:** Voltaire.
- **Un auteur à six titres:** Daudet qui connaît nombre de retraductions/rééditions pour *Tartarin de Tarascon* (v. annexe).
- **Un auteur à neuf titres, retraduits, réédités:** Hugo. Certaines retraductions/rééditions parues dans la période examinée, ont connu des retraductions après 1989.
- **Un auteur à onze titres, retraduits, réédités:** Dumas-père. Certains titres ont été réédités durant cette période; d'autres retraduits+ réédités après 1989.
- **Un auteur à cinq titres, retraduits, réédités** Balzac qui a connu des rééditions avant et après 1989, des retraductions après 1989.
- **Un auteur à seize titres, retraduits, réédités, avant et après 1989:** Verne.

Grâce au mini inventaire qui suit, on peut suivre la croissance ou la décroissance du nombre des traductions effectuées dans l'intervalle annoncé, tout autant que la fréquence du nom des romanciers, la plupart des classiques: 20 titres en 1960; 11 titres en 1961, dont trois de Balzac, par rapport à quatre titres d'auteurs contemporains: S. de Beauvoir, M. Druon, A. Stil, De Coster; 12 titres en 1962, dont deux d'auteurs contemporains: Sagan et Kessel; 15 titres en 1963, dont trois contemporains – deux de Gilles et un titre de Naudin; 24 titres en 1964 et en 1967; 22 titres en 1965; 26 titres en 1966; 41 titres en 1968.

**1960**

1. Allorge, H., În era sputinicilor [Cerul], tradudit du français par Ion Hobana
2. Aragon, L., Săptămâna patimilor (La Semaine sainte), Sergiu Dan
3. Arnothy, Cristine, Noutați vechi (Picinic în Sologne), tradudit par G.L.
4. Barbusse, H., Prăpădul (Le Feu). Din jurnalul unei căprării, réédition 1918 // F.A. (Felix Aderca)
5. Brusse, B.R., În era sputinicilor (Războiul farfuriilor zburătoare) // Ion Hobana,
6. Daix, Pierre, Ultima fortăreață (La dernière forteresse) // Iulia Soare
7. Daudet, Al., Minunatele isprăvi ale lui Tartarin din Tarascon (Les Aventures prodigieuses de Tartarin de Tarascon) [1908] // Lia Hârșu
8. Dumas-père, După 20 de ani (Vingt ans après) // [T.A. 1889]
9. Fcoulrance, A., Cartea prietenului meu //
10. — Crima lui Sylvestre Bonnard //
11. Hugo, V. Mizerabilii // traduktion integrăle [1862] D. Bolintineanu, A. Zanne et M. Costiescu
12. Lesage, A.R., Istoria lui Gil Blas de Santillana [1837 de Simion Marcovici] Al. Phillipide; (rééd. de la version de 1959) + 2 rééd. en 1962, 1963.
13. Rousseau, J.-J., Emil sau Despre educațiune (Émile ou de l'éducation) // [1913] Gh. Adamescu
14. Schwartz-Bart, A., Premiul Goncourt // Georgeta Horodinca, Nicolae Balota
15. Stendhal, Mănăstirea din Parma // [Schitul...1922] V. Demetrius,
16. —, Roșu și Negru // [[1930 George Dumitrescu]; 1950, Ion Marin Savodeanu, réed. 2012;

- 1959 G. Naum] Gellu Naum, rééd. en 1961, 1963, 1968, 1970, 1971, 1977, 1981, 1992, 1994, 1997, 2004. Retraductions: 1972, Tudor Olteanu; 1995, Micaela Slavescu; 2007, Irina Mavrodin – rééd. en 2013, 2014; 2009, Doru Mares.
17. Verne, J., Un capitain de 15 ani (Un capitaine de quinze ans) // [1922] E. C. Decusara
18. — De la pamânt la lună (De la Terre à la lune, du cycle Les Voyages extraordinaires) // [1936] George B. Rares
19. Voltaire, Candid // [1947] Ion Biberi
20. Zola, Émile, Germinal // [1897] I. Gentilis
- 1961**
1. Balzac, Mărirea și decăderea lui Cesar Birotteau (Histoire de la grandeur et de la décadence de César Birotteau) // [1949] Ion Caraion
2. —, Strălucirea și suferințele curtezanelor (Splendeurs et misères des courtisanes) // [1927] – 2 rééditions en volume et dans les Œuvres complètes 2.
3. Beauvoir, Simone de, În puterea vârstei (La Force de l'âge) // fragments; Catinca Ralea, Tea Preda (retraductions: 1961, Georgeta Horodincea, Vocea umană a timpului; 1969: Ion Biveri.
- 1982: Felciia Antip, Batrânețe, haine grele)
4. Daudet, Al., Piciul (Petit-Chose) // [1920, d-ra Th, Eucharis et rééd. 1924] Livia Storescu (rééd. 1969, 1995, 2001). Retraductions: 1992, Valeria Popescu; 1997, Traian Fiñtescu; 2012, A. L. Brebeanu; 2008 (rééd. 2009, 2013), M. Vizionie,
5. De Coster, Charles, Legenda lui Ulenspiegel (La Légende et les aventures héroïques, joyeuses et glorieuses d'Ulenspiegel) // traduction en feuilleton de journal; litt. belge, [1947 Joachim Botez]
6. Druon, Maurice, Marile familii (Les grandes familles) // Ovidiu Constantinescu
7. Hugo, V., Omul care râde (L'Homme qui rit) // Gellu Naum
8. Maupassant, Guy de, —, O viață [1908] // Otilia Cazimir; rééd/ 1970, 1991, 1992, 1993, 1998
9. Stendhal, Roșu și Negru (Le Rouge et le Noir. Chronique du XIX<sup>e</sup> siècle // Gellu Naum
10. Stil, André, Prăbușirea (Le Foudroyage) // F. Brunea-Fox
11. Verne, J., Mathias Sandorf // [1923]??

**1962**

1. Balzac, H. de, Muza departamentului (Muse du département) // Gellu Naum
2. —, Pescuitoarea în apă tulbure (La Rabouilleuse) // Rose Hefter
3. —, Țăranii (Les Paysans) // Gellu Naum
4. Hugo, V., Miserabilii (Les Misérables // 1862: I-IV, D. Bolintineanu, A. Zanne, M. Costiescu)
5. Kessel, Patrick, Inamicii publici (Les Ennemis publics. La mise au pas) // Al. Dumitrescu-Păușești
6. Lesage, Alain-René, Istoria lui Gil Blas de Santillana // [1960] Al Philippide,
7. Prévost, A. F. d'Exiles, abatele, Manon Lescaut (Histoire de Manon Lescaut et du Chevallier des Grioux)
8. Rabelais, Fr., Gargantua // [1942; A.V. Macri, rééd. En 2008] R. Vulpescu 1962, 1963; retraductions: Al. Hodos 1967, rééd. 1993, 2003; R. et I. Vulpescu, adaptation 1968; rééd; 1989; alexandra Poenaru, 2011; Alian Loredana Brebeanu, 2013
9. Sagan, Françoise, Va place Brahms? (Aimez-vous Brahms?) // traduction en feuilleton de journal, Cella Serghei et Catinca Ralea
10. Stendhal – Lucien Leuwen – Roșu și alb // Șerban Cioculescu, dans le volume Opere alese III, rééd. en 1972.
11. Verne, J., Doi ani de vacanță (Deux ans de vacances) // [1936 Elisa Caplescu] Laura Dragomirescu + rééd. 1966, 1975, 2002, 2003; retraductions: 1994 – Lydia Constanța Ciuca; 2000 (rééd. 2013) – Micaela Bușoiu; 2004 (rééd/ 2008) – Ecaterina Crețulescu; 2010 – Cristina Jinga
12. Voltaire, Zadig sau Destinul, Candid, Micromegas / [1831 Stanciu Căpățâneanu] Al. Philippide 1959, rééd. en 1962, 1998;

**1963**

1. Diderot, Denis, Călugărița (La Religieuse) // [1920, Haralamb G. Lecca] Gellu Naum, rééditions en 1985, 2002, 2005; retraduction en 2001, Cosmin Smaranda
2. —, Nepotul lui Rameau // Gellu Naum, rééditions: 1972, 1985, 1991
3. —, Jacques Fatalistul // Gellu Naum, rééditions: 1985, 1991
4. Gillès, Daniel; Cuponul 44 (Le Coupon 44) // Gellu Naum
5. —, Jetoane de prezentă (Jetons de présence) // Gellu Naum
6. Hugo, V., Bug-Jargal // [1916, sous le titre Sclavul iubirii,

- Const. A. I. Ghica]; traduction en feuilleton de journal.  
Retraduction en 1971, de Mihai Rădulescu, Ultima zi a unui condamnat la moarte Bug-Jargal
7. Lesage, Alain-René, Istoria lui Gil Blas de Santillana // [1960, 1962] Al Philippide,
  8. Mérimée, Prosper, Cronica domniei lui Carol al IX-lea (La Chronique du règne de Charles IX) // [1920: Noapte de urgie și măcel; George B. Rares] Leon Baconsky; réédition de cette traduction en 1968, 1978, 1999; retraduction de Daniel Corbu en 2007
  9. Naudin, Pierre, Gloria lui Jacques Fage (Les mauvaises routes) // Gellu Naum
  10. Prévost, Alain, O întâmplare la Vercours (Le Peuple impopulaire) // Virgil Teodorescu
  11. Rabelais, Fr., Gargantua // R. Vulpescu [1962] 1963; retraductions: Al. Hodoș 1967, rééd. 1993, 2003; R. et I. Vulpescu, adaptation 1968; rééd.; 1989; Alexandra Poenaru, 2011; Alina Loredana Brebeanu, 2013
  12. Stendhal, Roșu și Negru // Gellu Naum
  13. Verne, J., De la pamânt la lună [1936 George B. Rares]
  14. —, În jurul lunei [1923, George B. Rares]
  15. —, Goana după meteor (La Chasse au météore) // Gellu Naum
- 1964**
1. Amila, Jean, Luna la Omaha (La lune d'Omaha) // Virgil Mazilescu
  2. Aragon, L., Călătorii din imperiale (Les Voyageurs de l'impériale) // Sergiu Dan
  3. Balzac, H. de, Moș Goriot (Père Goriot) // Cezar Petrescu
  4. —, Vărul Pons (Le Cousin Pons) // Teodosia Ioachimescu
  5. Bazin, Hervé, Moartea căluțului (La Mort du petit cheval) // Iulia Soare
  6. —, Vipera sugrumată (Vipère au poing) // Iulia Soare
  7. Camus, A., Ciurma (La Peste) en feuilleton, Eta și Marin Preda
  8. Carsac, Francis, Robinsonii cosmosului (Les Robinsons du cosmos) // Elvira Bogdan
  9. Chevallier, Gabriel, Clochemerle // [1945] Stefan Lazar
  10. Constant Benjamin, Adolphe // [1859] Elena Draghici
  11. Daudet, Al., Aventurile miraculoase / Minunatele / Uimitoarele isprăvi ale lui Tartarin de Tarascon [1942, Alexandru Lascarov-

- Moldovanu; 1954, Sava Octavian; 1956, Ioachim Botez; 1960, Lia Hârsu] Botez Ioachim + rééd. en 1992. Retraductions: 1978, Vulpescu Ileana; 1992, Lidia Corbu et Daniel Corbu; 1997, deux versions, lune de Traian Fintescu, lautre de Barbu Cioculescu; 1998, Dan Ilie; 2008, Carmen Vornicu
12. Druon, M., Regii blestemați [Les Rois maudits] // Sergiu Dan
  13. Dumas-père, Cei trei muschetari (Les trois mousquetaires) // [1953]
  14. —, Conte de Monte-Cristo // [1856] Al Stanescu
  15. Gamarra, Pierre, *Simon Sermet* // Raul Joil
  16. Hugo, Notre-Dame de Paris // [1919 – George A. Dumitrescu] Gellu Naum + rééd. 1966, 1967, 1970, 1972, 1992, 1993, 1996, 2008 + retraductions: 1992 (rééd. 2002, 2005) Ion Pas
  17. Mauriac, Fr. Cuibul de vipere (Le nœud de vipères) // [1943 --?] Ion Mihăileanu + rééd. 2003; retrad. 2009 – Ana Andreescu
  18. Merle, Robert, Insula (L'Île) // Oscar Lemnaru
  19. Roblès, Emmanuel, Vezuviul (Le Vésuve) // Pericle Martinescu
  20. Saint-Exupéry, A. de, Pământul oamenilor (Terre des hommes) // fragments, Ion Caraion
  21. Tillier, Claude, Unchiul meu Benjamin (Mon oncle Benjamin) // Vladimir Colin
  22. Triolet, Elsa, Sufletul (L'Âme) // Sergiu Dan
  23. Verne, J., Robur Cuceritorul (Robur le Conquérant) // [1925, 1953] Ovidiu Constantinescu; rééd. en 1970, 1982. Retraductions en: 2003 Traian Fintescu; 2010, Ramoan Alexandra Popescu
  24. Vialar, P., Vremea impostorilor (Le Temps des imposteurs) // Valentin Lipatti
- 1965**
1. Aragon, L. , Clopotele din Basel (Les Cloches de Bâle) // Segiu Dan
  2. Balzac, H. de, Eugénie Grandet // [versions antérieures: 1909 Haralamb G. Lecca, rééd. 1935?; 1939: Leonard Vera; 1936 – Daus Ludovic; ]; réédition des versions datant de 1950, 1955, 1959 qu'a faites Cezar Petrescu, rééd.1968, 1972, 1981, 1997, 1998, 2002, 2012. Retraduction: 1986 – Angela Ion; 1990 – Mihai Cimpoi; 2008 –Mioara Izverna; 2011 – Nicolae Constantinescu,

3. —, Moș Goriot // [1955, 1959, 1964] Cezar Petrescu, rééd. 1968, 1972, 1997. Retraduction en: 2010, Victor Vasilache
4. Camus, A., Ciuma // Eta si marin preda
5. Daudet, Al., Nababul (Le Nabab) // Ion Brăescu
6. Dumas-père, Doamna de Monsoreau // [1947 [rééd. 1992] – Stefan Dimulescu] Ion Caraion, rééd. 1968; [retraduction: 2009 + rééd. 2011 Mihaela Mihailide]
7. —, Regina Margot // [lère traduction de 1856; 1937 – Ion Pas] // Alexandrescu Mircea, Popa Costache [1958] + d'autres rééd. en 1966, 1968, 1970, 1991, 1992, 1993. Retraductions; 1993 – P. Ioanid; 2005 + 2008 – Lydia-Constanta Ciuca; 2009+ 2001 – Constantin Mihul
8. France, A., Istorie contemporană // Al. O Teodoreanu
9. Gamarra, Pierre, Aventura "Șarpelui cu pene" / (L'Aventure du "Serpent à plumes") // Georgeta Horodincea
10. Kédros, André, Ultima aventură a vasului Port Polis (Le Dernier Voyage du "Port Polis") // Zaharia Stancu
11. Lemonnier, Camille, Sfârșitul familiei Rassenfosse (La Fin des bourgeois); litt. belge // Irina Eliade
12. Malraux, A. Condiția umana (La Condition humaine) // [1935] Ion Mihăileanu (rééditions: 2003; retraductions: Irina Eliade 1993 et rééd. 2006)
13. Maupassant, Guy de, Bel-Ami // [1896: C. Vraja + G. Ibrăileanu] // Radu Malcoci
14. Maurois, André, Alexander Fleming (La Vie d'Alexander Fleming) // Nicolae Cajal
15. Proust, Marcel, Jean Santeuil // Iulia Soare (fragments)
16. —, Sodoma și Gomora // [1945] // Radu Cioculescu et Eugenia Cioculescu + rééd. 1968; retraductions: 1969, 1970 – Radu Cioculescu + rééd. 2008; 1995 – Irina Mavrodin;
17. Sarraute, Nathalie, Fructele de aur (Les fruits d'or) // fragments, trad. intégrale en 1977, par Radu Toma
18. Simenon, Georges, Câinele galben (Le Chien jaune) // Teodora Cristea
19. —, Dl. Gallet, decedat (M. Gallet, décédé) // Raul Joil
20. Stendhal, Mânăstirea din Parma (La Chartreuse de Parme) // [1960, 1961] rééd. de Anda Boldur
21. Verne, Jules, În fața steagului // Iulia Soare, rééd. 2010; retraduction: 1992, Lucian Cherata



22. Zola, Émile, *Germinal* // Oscar Lemnaru + rééditions 1977,1994, 2002

**1966**

1. Aragon, L., *Frumoaslee cartiere (Les beaux quartiers)* // Sergiu Dan
2. Bousсенard, L. H., *Căpitanul Casse-Cou* // Elvira Bogdan, rééd. 1992
3. Daninos, Pierre, *Un oarecare domn Blot (Un certain monsieur bBot)* // F. Brunea-Fox
4. Duhamel, Georges, *Viața și aventurile lui Salavin (La Vie et les aventures de Salavin)* // Iulia Soare
5. Dumas-fils, *Dama cu camelii* // [1854 Jules Janin et Miltiade Costiescu] +1920 – George B. Rares; 1925 – Petrescu Stelian] Constantin Popescu-Ulmu + rééd. 1969, 1991, 1994, 2000; retraductions: 1992 – Antoaneta Ralian; 1997 – Ischimji Nina + rééd. 2001; 2008– Sabina Dragoi + rééd. 2010, 2013
6. Dumas-père, *Viconte de Bragelonne sau zece ani mai târziu* // [1944 – Alexandru Iacobesc] Pericle Martinescu + rééd. 1968, 1970, 2004, 2009, 2011
7. —, *Cei patruzeci și cinci (Les quarante-cinq)* // Ovidiu

- Constantin + rééd. 1968, 1992, 1993, 2009. Retraduction: 2011, de Nicolae Constantinescu
8. —, *Regina Margot* // rééd. Alexandrescu Mircea, Popa Costache
9. Duras, Marguerite, *Moderato cantabile* // fragments + Alexandru Baciuc + rééd. 1974; retraductions 2006 – Carmelia Leonte
10. Feraun, Mulud, *Fecior de om sărac (Le Fils du pauvre)*//Em. Serghie
11. Gide, André, *Pivnițele Vaticanului (Les Caves du vatican)* // Iulia Soare
12. Giono, Jean, *Husarul de pe acoperiș (Le Hussard sur le toit)* // Marcel Aderca + rééd. 2005
13. Hugo, *Notre-Dame de Paris* // [1919 – George A. Dumitrescu] Gellu Naum + rééd. 1970, 1972, 1992, 1996, 2008 + retraductions: 1992 (rééd. 2002, 2005) Ion Pas
14. —, *Mariele drumuri (Les grands chemins)* // Mircea Besoiu – fragments
15. Laclos, Choderlos, *Prietenii primejdioase* // T. A. [s.a.] [s.l.] + retraduction -- Cristina Jinga, sous le titre *Legături primejdioase*
16. Martin du Gard, Roger, *Jean Barois* // Iulia Soare

17. Maupassant, Bel-Ami (voir pluS haut) 1984; retrad. 2010 – Andreea Dumitrache
18. —, Mont-Oriol // [1920] + T. A. Lucia Demetrius (rééd. 1971, 1991); 2013, Nicolae Constantinescu; **1967**<sup>21</sup>
19. Mauriac, Fr., Thérèse Desqueyroux // Emma et Mihai Beniuc; rééd / 1967<sup>20</sup>, 2003, 2010
20. Maurois, André, Climate (Climats) // [1928 – Panait Dragan rééd. 1929] Raul Joil, rééd. 1971, 1993, 2010; retraduction/ 2001 – Irina Negrea
21. Sand, George, Meșterul Piere Haquenin (Le Compagnon du Tour de France) // Teodosia Ioachimescu
22. —, Tinerețea lui Etienne Depardieu (Les Maîtres sonneurs) // I. Peltz
23. Simenon, Georges, Inelele lui Bicêtre (Les Anneaux de Bicêtre) // Raul Joil
24. —, Prima anchetă a lui Maigret 1913 (La première enquête de Maigret 1913) // Al. Mirodan
25. Verne, J., Doi ani de vacanță// rééd. Laura Dragomirescu
26. —, Hector Servadac // Teodora Cristea+ rééd. 1968,
1. Balzac, H. de, Crinul din vale (Le Lys dans la vallée) // [1923—Mihail Graur] Lucia Demetrius + rééd. 2008
2. Bernardin de Saint Pierre J.-H., Paul și Virginia // [1919 (rééd. 1924, 2010) Dumitru Stăncescu; 1945 (rééd. 1991, 2007) Al. Lascarov-Moldoveanu] Victoria Ursu (rééd. 1970, 1992); retraductions: 2004 – Alexandra Năstase, 2013 – Anca Irina Ionescu
3. Butor, Michel, Renunțare (La Modification) // Georgeta Horodincea
4. Daudet, Al., Jack // [1900 (rééd. 1911, 1920, 2001) – Haralamb Lecca] Livia Storescu + rééd. En 1975, 1993; retrad. en 1968 – Al. Vladut
5. Druon, Maurice, Regii blestemați (Les Rois maudits) I-III // [1964] Sergiu Dan + rééd. 1970, 1993, 2002, 2003,
- 
21. On a traduit des fragments des œuvres de Beckett, *Imaginatia e moartal*// Simona Draghici. *Malone moare* (Malone meurt) /Diana Herberescu; Camus, *Strainul*. Giraudoux, J. Green, *Vizionarul*, Sartre, *Greata*, Sarraute, *Fructele de aur*, Le Clézio, *Potopul*, Vian, *Spuma zilelor*

20. Il est intéressant de noter que les romans de Mauriac paraissent en Russie les mêmes années qu'en Roumanie.

2004. Retraduction 1986 (rééd. 2003, 2004) – Elsa Groza
6. Exbrayat, Charles, Dormi în pace, Catherine // Teodora Cristea
  7. France, A., Crinul roșu (Le Lys rouge) // Profira Sadoveanu<sup>22</sup>
  8. Hugo, Cosette // [1952 (rééd. 1957; et **1967** Olga Monta + rééd. 1967, 1979, 2001, 2002, 2012; retraductions/ 1954 – Lucia Demetreius; 1995 (rééd. 1997, 1999) – Stan Done; 1999 – Livia Balu; 2005 – Adrian Barbu; 2013 – Hrista Georgescu
  9. —, Notre-Dame de Paris // rééd. Gellu Naum
  10. Langfus, Anna, Sari, Barbara (Saute, Barbara) // Elvira Bogdan
  11. Mauriac, Fr., Thérèse Desqueyroux// Emma et Mihai Beniuc
  12. Perec, Georges, Lucrurile. Povestire din anii 60 (Les Choses. Une histoire des années 60) // Livia Stroescu
  13. Philippe, Anne, Doar suspin (Le Temps d'un soupir) / Sidonia Dragusanu
  14. Rabelais, Gargantua și Pantagruel // Al. Hodos
  15. Renard, Jules, Roșcovanul / Morcoveață (Poil de carotte // Marcel Gafton et Modest Morariu
  16. Robbe-Grillet, Gumele (Les Gommages) // D. Tepeneag
  17. Saint-Exupéry, Citadela // retraductions / rééditions: 197[1993, 2006] – Florea Serban; 1993
  18. —, Pământ al oamenilor (Terre des hommes) // Ion Caraion
  19. Sarraute, Portretul unui necunoscut (Portrait d'un inconnu) // Paul Dinopol
  20. Scarron, Paul, Romanul comic // Radu Albala
  21. Simenon, Georges, Pipa lui Maigret en feuilleton // Florin Ghenca
  22. Verne, Castelul din Carpați // Vladimir Colin
  23. —, Uimitoarea aventură a misiunii Barsac // Gellu Naum
  24. —, Cele cinci sute de milioane ale Begumei // Ion Hobana + rééd. 1968, 1978, 1999; Retraduction: 2005 – Manuela Coravu

#### 1968

1. Balzac, Eugénie Grandet
2. —, Moș Goriot,
3. Spondorile și mizeriile..., I°II
4. Benoît, Pierre, Atlantida,
5. —, Königsmarck,

22. Aucune mention dans les BDD des bibliothèques. L'information a été vérifiée manuellement, et confirmée ensuite grâce aux moteurs de recherches et à l'investigation des stocks des antiquaires, disponibles en ligne.

6. Boule, Pierre, Podul de pe râul Kwai (Le Pont de la rivière Kwai) // Manole Friedman
7. Camus, Străinul (L'Etranger) // Georgeta Horodincu
8. —, Ciuma (La Peste) // Georgeta Horodincu
9. Cahrels-Roux, Edmonde, Să uiți Paloma (Oublier Palome) // Mihai Murgu
10. Clavel, Bernard, Călătoria tatălui (Le Voyage du père) // Elis Busneag
11. Daudet, Al., Jack
12. Duhamel, Georges, Cronica familiei Pasquier (Chronique des Pasquier), I-III // Iulia Soare
13. Dumas-père, Cei patruzeci și cinci (Les quarante-cinq) // [1966] Ovidiu Constantin
14. —, Doamna [de] Monsoreau (La Dame de Monsoreau) // [rééd. de 1965] Ion Caraion
15. —, Regina Margot // rééd. Alexandrescu Mircea, Popa Costache
16. France, A., Ospătăria La Regina Pédauque // Alexandru Lazarescu et Dan Amedeu Lazarescu
17. Gary, Romain, Prima dragoste, ultima dragoste (La Promesse de l'Autre) // Marcel Aderca
18. Gide, A., Fructele pământului (Les Nourritures terestres) // Mona Radulescu, H.R. Radian, Cornelia Radulescu
19. —, Noile fructe // Mona Radulescu, H.R. Radian, Cornelia Radulescu
20. —, Robert // Irina Eliade
21. —, Școala femeilor (L'Ecole des femmes) // Irina Eliade
22. Green, Julien, Léviathan // Modest Morariu
23. Hugo, Oamenii marii // Ion Frunzetti
24. Kessel, Joseph, Leul (Le Lion) I-II//R. Polizu-Micsunesti et V. Zaborovski<sup>23</sup>
25. Malraux, A. Speranța (L'Espoir) // Ion Mihaileanu
26. Montherlant, H.; Celibatarii (Les Célibataires) // I. Igirosianu
27. Proust, M., În partea dinspre Swann // Vladimir Streinu + rééd. Swann de 145 de radu Cioculescu (+ 2005, 2008). Retraduction: 1987 (+rééd; 2010, 2011) Irina Mavrodin
28. —, La umbra fetelor în floare // Radu Cioculescu et Eugenia Cioculescu
29. Rabelais, Fr., Viața nemaipomenită a marelui Gargantua, tatăl lui Pantagruel și fiul uriașului Gargantua (La

---

23. Quant aux renseignements sur les traductions effectuées en 1968, par exemple, complémentaires à ceux retenus dans le *Dictionnaire chronologique du roman traduit en Roumanie depuis les origines jusqu'en 1989*, on peut en lire dans *Romanian Review*, Volume 23, Numéros 2 à 4/1969: 105.

- vie très horrificque du grand Gargantua) // R. et I. Vulpescu
30. Radiguet, R., Bal la contele d'Orgel (Le Bal du Compte d'Orgel) // Demostene Botez
31. —, Neastâmpăr (Le Diable au corps) // Demostene Botez
32. Robbe-Grillet, A. În labirint (Dans le labyrinthe) // Dumitru Tepeneag<sup>24</sup>
33. Rousseau, J.-J., Visările unui hoinar singuratic (Les Rêveries d'un promeneur solitaire) // Mihai Sora
34. Roy, Gabrielle, Fericire întâmplătoare (Bonheur d'occasion) // Elvira Bogdan
35. Saint-Exupéry, A., Zbor de noapte (Vol de nuit) // Ion Caraion
36. Stendhal, Roșu și Negru // Gellu Naum
37. Sue, Eugène, Misterele Parisului // [1942: 2 versions: l'une de Peltz, l'autre d'Henriette Yvonne Sthal] I. Peltz (+ rééd. 1992); retraduction: 1993, Sanda Socoliuc
38. Verne, J., Cele cinci sute de milioane ale Begumei // rééd. de 1967 Ion Hobana
39. —, Douăzeci de mii de leghe sub mari (Vingt mille lieues sous les mers) // Lucia Dornea-Sadoveanu et Gellu Naum; retraductions: 2005 – Gellu Naum; 2005 – Vasile Socoliuc; 2010 – Dan Starcu
40. Zola, E., La Paradisul femeilor // Sarina Cassvan-Pas+ rééd. 1992, 1993, 2007; + retraductions: 1999 – Lydia Constanța Ciucă; 2010 – Diana-Iarina Gabor
41. —, Pântecel Parisului (Le Ventre de Paris) // Sanda Oprescu

---

24. En 2008, D. Tepeneag traduit encore d'Alain Robbe-Grillet, *Un roman sentimental*.

On reconnaît l'influence bénéfique et significative qu'a pu exercer la traduction, depuis le XIX<sup>ème</sup> siècle, sur la création de la littérature roumaine et sur le développement des formes, genres et courants littéraires, favorisant la naissance – par imitation (traductive ou non) d'abord – d'un style d'écriture, individualisé ultérieurement. Cette influence, qui ne disparaît pas complètement sous le totalitarisme, diminue cependant sensiblement. Impliqués ou non dans la traduction comme actants-agents, d'aucuns écrivains roumains sont traduits (actants-objets) dans d'autres langues. Leur traduction, en Roumanie et/ou à l'étranger, est faite en fonction du statut qu'ils avaient à l'époque: d'écrivain engagé, traduit et diffusé dans les

circuits acceptés par le Kominform, pour récompenser ainsi leur adhésion (Zaharia Stancu, *Les Nu-Pieds*, par exemple); d'écrivain non engagé, (Mircea Eliade, *Maitreyi*, *L'Elixir du diable*, *Forêt interdite*; Paul Celan, poète plurilingue – roumain, russe, français, anglais, allemand – choisira comme langue d'expression l'allemand et de cette langue il sera traduit dans d'autres langues); de dissident – en dehors de la Roumanie – Paul Goma, *La Cellule des libérales*, *Gherla*, *Elles étaient quatre*, etc. Dumitru Tsepeneag, *Arpièges*, *Le Mots sablier*, etc.); de résistant – en Roumanie.

## Conclusion

On pourrait envisager de retraduire programmatiquement les écrivains (français) traduits durant la période 1945-1989 pour plusieurs motifs. Le premier, c'est le vieillissement auquel toute langue de traduction ne parvient pas à se soustraire, alors que paradoxalement, la langue de l'original en est épargnée (Benjamin, *La tâche du traducteur*). Le second est constitué aussi bien par les effets et par les circonstances historiques et idéologiques qu'ont pu éveiller ces traductions, que par une forte visibilité du traducteur-écrivain qui, interdit de publication, comptait libérer son talent fictionnel dans la littérature traduite, marquant parfois les œuvres traduites de son style, de sa manière de penser et de créer, et comptant ainsi compenser son impossibilité de publier des œuvres authentiques. De l'étude de ces traductions on pourrait connaître l'image que le traducteur a donnée des auteurs traduits, mais plus important encore, on aurait la chance d'apprendre la langue et la technique du traducteur, de comprendre son esprit et son histoire.

## Bibliographie

- Anton, Mioara. «'Progresiști' contra 'Reacționari'. Subordonarea intelectualilor (1944-1955)» [«'Progressistes' contre 'Révolutionnaires'. Subordination des intellectuels»], In *Intelectuali români în arhivele comunismului* [Intellectuels roumains dans les archives du communisme], Dan Cătănuș, (dir.), București, Nemira, 2006, p. 13-43.
- Boia, Lucian, *Capcanele istoriei. Elita intelectuală românească între 1930-1950* [Les Pièges de l'histoire. L'Elite intellectuelle roumaine de 1930 à 1950], București, Humanitas, 2011.

- Braga, Mircea, «Teoria traducerii și 'eficiența' ei deviată», in Mircea Braga, *Istoria literară ca pretext* [L'histoire littéraire pour prétexte], Cluj-Napoca, Editura Dacia, 1982, p. 224-227.
- Burlacu, Doru, Sasu, Aurel, Colhan, Constantin, *Dicționarul cronologic al romanului tradus în România de la origini până în 1989* [Dictionnaire chronologique du roman traduit en Roumanie des origines jusqu'en 1989], București, Editura Academiei Române, 2005.
- Cătănuș, Dan, «Regimul comunist în România și problema intelectualității», [Le régime communiste en Roumanie et le problème de l'intellectualité]. in: *Intelectuali români în arhivele comunismului* [Intellectuels roumains dans les archives du communisme], Cătănuș, Dan (dir.): București, Nemira, 2006, p. 45-75.
- Cătănuș, Dan, *Tot mai departe de Moscova... Politica externă a României în contextul conflictului sovieto-chinez: 1956-1965*. [Encore plus loin de Moscou... Politique extérieure de la Roumanie dans le contexte des relations sino-soviétiques: 1956-1965], București, Institutul Național pentru Studiul Totalitarismului, 2011.
- Comarnescu, Petru, *Pagini de jurnal*, vol. I, București, Editura Noul Orfeu, 2003.
- Constantin, Letiția, «Literatură și propagandă: Editura Cartea rusă. Fundația România literară», [Littérature et propagande: Editions Livre russe], in *România Literară*, n°25, 2009. [en ligne]. URL: [http://www.romlit.ro/literatur\\_I\\_propagand\\_editura\\_cartea\\_rus](http://www.romlit.ro/literatur_I_propagand_editura_cartea_rus). [consulté le 25 juillet 2016]
- Frunză, Victor, *Istoria stalinismului în România* [Histoire du stalinisme en Roumanie], București, Humanitas, 1990.
- Iorga, Nicolae, «Traduceri». [Traductions], in *Timpul (Curier literar, Foița Timpului)*, XIV, nr. 270/ 1892, p. 2-3.
- Iorga, Nicolae, *Traducerile din limba franceză în literatura românească* [Traductions roumaines de la littérature française], Vălenii de munte, Tip. Datina românească, 1936.
- Ibrăileanu, Garabet, *Spiritul critic în cultura românească* [L'esprit critique dans la littérature roumaine], Bucuresti, Editura Cartier, 2000[1908].
- Lenz, Hélène, «Traduire sous le totalitarisme [en Roumanie]», in *L'Histoire de la traduction en Europe médiane*, Centre d'Étude de l'Europe Médiane de l'INALCO, Institut national des langues et civilisations orientales, Paris, 2016. [en ligne]. URI: <http://www.histrad.info/langues/45-roumain/160-traduire-sous-le-totalitarisme>, (consulté le 15 août 2016).

- Lungu-Badea, Georgiana, «Le rôle des langues intermédiaires dans la réception de la littérature française traduite en roumain au XVIII<sup>ème</sup> siècle», in *Tribune internationale des Langues vivantes*, «Recherches en traductologie – Les langues intermédiaires», Editions Anagrammes, n° 51/2011, p. 42-51.
- Lungu-Badea, Georgiana, «Übersetzungsmethoden im Rumänischen im 18. und 19. Jahrhundert. Politische, sprachliche, ethische und ästhetische Problemstellungen», in «*Traducerile au de cuget să îmblânzească obiceiturile...». Rumänische Übersetzungsgeschichte – Prozesse. Produkte. Akteure*, M. Jeanrenaud, J. Richter, L. Schippel (dir.): Berlin, Frank & Timme, 2014, p. 33-60.
- Lungu-Badea, Georgiana, «Cine, ce și cum traduce în limba română? Intenții. Subiecte. Metode». [Qui traduit? Quoi et comment traduit-on en roumain? Intentions. Sujets. Méthodes], in *România între interculturalitate și identitate: Spații romanice europene și extraeuropene*, C. Timoc (dir.), (CICCRE editia a 3-a, 3-4 octombrie 2014), Szeged, 2015, p. 33-54.
- Manolescu, Florin, *Enciclopedia exilului literar românesc (1945-1989). Scriitori, reviste, instituții, organizații*, București, Editura Compania, 2003.
- Manolescu, Nicolae, *Istoria critică a literaturii române. 5 secole de literatură*, Chapitre «*Traducători și traduceri*», Editura Paralela45, Pitesti, 2008.
- Măriucuța, Daniela, *Traduire pour le peuple. Réception de la littérature française en Roumanie de 1948 à 1965*, thèse de doctorat, directeur de thèse PR Radu Toma, Université de Bucarest, septembre 2012.
- Papacostea, Șerban, «'Clio' în captivitate: istoriografia română în perioada comunistă», in *Revista de Istorie*, tom IX, n 4-5, mai-dec. 1998, p. 241-261.
- Popa, Ioana, «Un transfert littéraire politisé. Circuits de traduction des littératures d'Europe de l'Est en France, 1947-1989», in *Actes de la recherche en sciences sociales*, 2002/4 (n°144), [en ligne]. URL: [http://www.cairn.info/article.php?ID\\_ARTICLE=ARSS\\_144\\_0055](http://www.cairn.info/article.php?ID_ARTICLE=ARSS_144_0055) (consulté le 18 mars 2010).
- Popa, Ioana, *Traduire sous contrainte: littérature et communisme, 1947-1989*, Paris, CNRS, 2010.
- Selejan, Ana, *Literatura în totalitarism 1949-1951* [Littérature sous totalitarisme], Editura Thausib, Sibiu, 1994.
- Tismăneanu, Vladimir, *Arheologia terorii* [Archéologie de la terreur]. Editura Curtea Veche [1992] 2008.



Diana VRABIE  
Profesor  
Universitatea de Stat «Alec Russo»  
Bălți, Republica Moldova

## **Traducerile de carte pentru copii și cenzura sovietică din R.S.S. Moldovenească în anii '70**

**Rezumat:** Vigilența cenzurii sovietice în RSSM a fost extrem de rigidă de-a lungul întregii perioade de ocupație sovietică. În studiul nostru, ne vom referi la câteva aspecte privind traducerile de carte pentru copii pe parcursul deceniului șapte al sec. al XX-lea. În această perioadă, cenzura sovietică din R.S.S.M. urmărea, în mod strict, ca în rețeaua bibliotecilor, în librării să nu ajungă lucrări elaborate de autori din România și din emigrația românească. De asemenea, erau cenzurate lucrările unor scriitori evrei de origine română, stabiliți în Israel. Ne vom referi, printre altele la cazul lui E. Bauh, dar și al altor autori. Cartea pentru copii era tendențioasă și cenzurată drastic, traducerile erau în mare parte deviate ideologic. Vom urmări care era mecanismul de cenzurare prin traducere și care era autorii tolerați în perioada respectivă.

**Cuvinte cheie:** traducere, literatura pentru copii, cenzura, ideologie, ocupație sovietică

**Abstract:** The rigorosity of censorship in the Moldavian Soviet Socialist Republic (MSSR) was extremely strict still throughout the entire period of Soviet occupation. In our study, we will refer to some aspects about translation of children's books during the 7<sup>th</sup> decade of the 20<sup>th</sup> century. During this period, the Soviet censorship in the MSSR was strictly aiming that none Romanian books got in libraries and also none of Romanian emigration. They also censored the works of Hebrew writers with Romanian origin settled in Israel. We will refer to the case of E. Bauh and also to other authors. The children's book was drastically censored and biased, and a lot of

translations were ideologically diverted. We will follow what was the mechanism of censorship used in translation and who were the authors that were tolerated during this period.

**Keywords:** translation, children's literature, censorship, ideology, Soviet occupation

În Moldova Sovietică, odată cu crearea și structurarea Partidului Comunist, au fost formate și celelalte elemente ale sistemului politic totalitar, printre care și uniunile profesionale și de creație, constituite la comandă și sub supravegherea nemijlocită a partidului. Prin intermediul lor se realiza propaganda în scopul realizării sarcinii aparatului conducător. Cunoscând rolul primordial pe care îl deține literatura, conducătorii bolșevici au impus scriitorilor să servească ideile partidului comunist. Literații au fost înregimentați în "Uniunea Scriitorilor", care, având în cadrul ei organizația de partid, a fost obligată să se plaseze pe platforma Puterii Sovietice, promovând realismul socialist.

Hotărârile Comitetului Central al Partidului Comunist din Uniunea Sovietică cu privire la dezvoltarea literaturii și artelor au orientat scriitorii și oamenii de artă să conceapă opere menite să ilustreze procesul construcției socialiste în Moldova. Scriitorii erau impuși să creeze lucrări care ar da răspuns cerințelor ideologice bolșevice. Abordarea tradițiilor naționale, descrierea istoriei naționale prin domnitori, eroi naționali erau calificate drept limitări naționale, tendințe burghezo-naționale, ce prezintă un pericol serios. Scriitorii erau învinuiți că glorifică trecutul și li se propuneau modelele scriitorilor clasici ruși. Liderii comuniști apreciau starea precară a literaturii prin faptul că scriitorii moldoveni aveau restanțe serioase în dezvoltarea lor teoretică, ideologică și culturală.

Procesul de deznaționalizare s-a produs extrem de subtil, inclusiv prin intermediul literaturii de propagandă, dar și a traducerilor. Erau încurajate în general traducerile din literatura rusă de propagandă menită "să înlăture influența ideologiei burgheze și să altoiască ideologia socialistă" (*Istoria R.S.S.Moldovenești* 630). Literatura și traducerile create de scriitorii basarabeni în această perioadă a dus, printr-o formă de manipulare în masă, la promovarea unor pseudoidenități și, respectiv, la niște pseudovalori.

În perioada sovietică, în contextul unei totale instabilități istorice și politice, șansa scriitorilor din Basarabia a constituit-o refugiul în spațiul inofensiv al literaturii pentru copii, chiar dacă reminiscentele balastului ideologic își vor face simțită prezența și aici. Intuiția genială pe care a avut-o

Spiridon Vangheli, spre exemplu, consacându-se exclusiv carierei de scriitor pentru copii, i-a asigurat un loc meritoriu în literatura română, în condițiile ofensivei proletcultismului acerb. Așa se face că segmentul literaturii pentru copii va obține un profil distinct în raport cu alte arii literare, devenind “unul din prestigioasele compartimente ale literaturii basarabene” (Cimpoi 288). Dincolo de fericitele excepții, literatura pentru copii a fost și ea însăși afectată de cenzura sovietică. Chipuri de pionieri înflăcărați, zorii unei dimineți sovietice victorioase, președinți de colhoz prompti în obligațiunile față de partidul comunist, își vor face loc și în acest segment al literaturii. Anii 60-70 își consumă în mod nefericit destinul, în detrimentul valorii estetice, pe calapodul proletcultist, monstruos “pat procustian”. Vor circula, mai ales, traduceri din literatura rusă, dar și din cea a popoarelor URSS, care elogiau “marea prietenie”, după “moda ideologică a timpului”, în lumina unui fals optimism. Încă în anii războiului, partidul comunist se angajase ferm în acțiunea de “îndrumare” a procesului de creație artistică, adoptând hotărâri și legi speciale. Acestea aveau drept scop canalizarea atenției oamenilor de artă spre ilustrarea prieteniei “de nezdruncinat” dintre popoarele URSS, a recunoștinței tuturor popoarelor încorporate în necuprinsul imperiu răsăritean față de “marele” popor rus, a luptei Țării Sovietice pentru pace etc. Înstrăinați de matricea spirituală, în urma rupturii tranșante cu tradiția, condamnați să se alimenteze dintr-o pseudoliteratură, pe un fond marcat puternic de vigilența înverșunată a organelor represive ale statului sovietic, autorii de literatură “moldovenească” din Transnistria vor promova, inevitabil, arta de propagandă, inclusiv în literatura pentru copii. Povestirile lui David Vetrov, Iacob Cutcovețchi, Nichita Marcov, Ion Canași, din păcate, multe altele vor reprezenta marca absolută a neantizării conștiinței estetice. Lucrările lui David Vetrov, de pildă, *Nicușor Sârbu* (1947), *Șapte povestiri* (1950) abordau în exclusivitate prietenia popoarelor, lupta pentru pace, construirea “vieții noi”, fiind imediat traduse în limba rusă și puse în circuit. Volumul de proză, *Prietenii pornesc la drum* a fost conceput direct în limba rusă.

Nu va putea evita cenzura nici traducerea de carte pentru copii. Se va opera extrem de subtil cu ideologizarea traducerilor, fiind încurajate prin tiraje exorbitante traducerile ale căror program estetic corespundea ideologiei comuniste. Kornei Ciukovski, Maxim Gorki, Nikolai Nosov, A.A. Fadeev, Arkadi Gaidar, Rasul Gamzatov, Valentin Kataev, Vsevolod Cocetcov, Iuri Libedinski, Vitali Melentiev, Nicolai Ostrovski, Evgheni Kataev, Ilia Varșavski, Piotr Verșigora, Aleksandr Zarhi reprezintă doar o

parte din scriitori sovietici proletcultiști, care au scris pe calapodul ideologic (cu unele fericite excepții) și au beneficiat de traduceri masive în toată fosta URSS, inclusiv în R.S.S. Moldovenească. În același timp, din literatura universală pătrundeau, în traduceri execrabile, titluri foarte riguros triate și mutilate după ideologia comunistă. Se bucură de succes traducerile basmelor și poveștilor universale de Ch. Perrault, H. C. Andresen, frații Grimm, traducerile din colecția Literaturii de aventuri (Charles Dickens, Mark Twain, Joseph Rudyard Kipling, Jack London, Al. Dumas, Jules Verne, Daniel Defoe ș.a.), mult mai inofensive pentru ideologia comunistă.

Impactul cenzurii ideologice comuniste asupra literaturii române și asupra întregului proces literar este incomensurabil. Au fost ghilotinate o serie din cărțile lui Dumitru Matcovschi, Ion Vatamanu, Mihail Ion Ciubotaru, Petru Cărare. Romanul *Povara bunătății noastre* de Ion Druță a apărut în 1970 fără a avea ștampila cenzorului în caseta tehnică. Romanul a fost acceptat la Chișinău numai și numai în temeiul acceptării de către cenzura moscovită. După cum mărturisește Ion Ciocanu, redactor la Editura de profil, alături de Boris Movilă, Sergiu Nucă, Mihai Cimpoi, ca să treacă viitoarea carte, inclusiv pentru copii, “trebuia să se deschidă cu vreo poezie despre Lenin, despre Partid, despre prietenia cu Rusia” (Ciocanu 4). Este și cazul lui Grigore Vieru care a fost impus la un moment dat să scrie cele trei poezii despre Lenin ca să devină publicabile celelalte. Și totuși foarte mulți scriitori își asumau curajul de a scrie în cartea pentru copii, plătind preț scump pentru aceasta. Este cazul cărții *Trei iezi* de Grigore Vieru, mai exact, al poeziei *Curcubeul*. “O poezie bună o puteai edita, însă, cu mare preț, cu o înjosire a demnității spirituale. Cine nu cunoaște lucrurile ori nu pune preț pe demnitatea sa spirituală, tânjește acum după puterea de ieri, când orice încercare, oricât de modestă și camuflată, de a exalta sentimentul național sau, cel puțin, așa-zisa în epocă patrie mică – te costa foarte și foarte scump” (*Ibidem* 4). Cert rămâne faptul că ideologia comunistă și “metoda” realist-socialistă au omorât în scriitori verticalitatea spirituală, opțiunea națională, îndrăzneala creatoare.

O obligațiune care revenea organelor de cenzură sovietică era retragerea din circuit (rețelele de biblioteci și de librării) ale cărților autorilor care își pierdeau loialitatea autorităților sovietice. Din anul 1971 și până în 1974 Glavlit-ul de la Moscova a emis patru ordine privind eliminarea unor cărți din rețeaua de biblioteci. În afară de aceasta, și Glavlit-ul din R.S.S.M. a emis, în aceeași perioadă, două ordine cu aceeași conotație. Toate aceste ordine au fost expediate ministerelor și departamentelor pentru a fi adoptate

deciziile corespunzătoare. În 1971 au fost verificate 239 biblioteci, în 55 au fost depistate cărți care urmau a fi retrase.

O altă preocupare a cenzurii sovietice la începutul anilor '70 ai sec. al XX-lea a fost "lupta cu religia". "În acea epocă cenzura sovietică manifesta în continuare un interes deosebit pentru tematica religioasă. Politica autorităților sovietice față de cultele religioase a suportat o întregă evoluție – de la închiderea a zecilor de mii de lăcașe sfinte, mănăstiri ale creștinilor ortodocși, dar și ale celorlalte confesiuni religioase (catolică, neoprotestantă, mozaică, musulmană etc.) și exterminarea fizică, inclusiv prin împușcare, a slujitorilor acestor confesiuni și a credincioșilor până la o "inovație" mai recentă și mai "civilizată" de strangulare a promotorilor diferitor confesiuni religioase și a adepților lor prin intermediul unei "blocade informaționale" (Varta 26).

La începutul anilor '70 o țintă predilectă a cenzurii sovietice au devenit operele scriitorilor, dramaturgilor, oamenilor de cultură de origine iudaică, repatriați în Israel. Lucrările acestora erau retrase din rețeaua de biblioteci publice, librării pentru a fi ulterior distruse. Întrucât și din R.S.S. Moldovenească au plecat mai mulți oameni de cultură, reprezentanți ai acestei etnii, cărțile lor au avut un destin similar, inclusiv cărțile pentru copii. Printre cei vizați au fost și Mihail Bruhis (1.03.1919 – 6.12.2006), traducător, publicist și istoric din R.S.S.M., șef al Secției traduceri din cadrul Institutului de Istorie a PCM de pe lângă CC al PCM la 15 mai 1979, Efraim Bauh, născut la 13.01.1934 în orașul Tighina, poet, prozator, traducător, jurnalist, geolog. Versurile celui din urmă au fost adunate în paginile a nouă antologii și plachete. A mai editat două cărți pentru copii. A realizat traduceri din operele unor poeți și scriitori din R.S.S.M.: P. Boțu, P. Zadnipru, V. Teleucă, A. Codru ș.a. La 15 mai 1979, în baza ordinului nr. 3 – дсп, urma ca din rețeaua de biblioteci publice și cea de librării să-i fie retrase și distruse trei cărți: Efraim Bauh, *Măzărachile dulci și Contele Trufă*, poveste pentru grădinița de copii și școala primară, Editura Cartea Moldovenească, Chișinău, 1965, 28 p.; Efraim Bauh, *Grani* [Stihi], Editura Cartea Moldovenească, Chișinău, 1963, 92 p.; Efraim Bauh, *Vesennie klaviși* [Stihi], Editura Cartea Moldovenească, Chișinău, 1966, 115 p. Destinul acestor cărți și al multor altele au fost afectate de cenzura sovietică extrem de vigilentă, care nu ezita să mutilizeze sau să scoată din circuit, inclusiv, cartea destinată lecturii copiilor.

Către sfârșitul anilor '70 nici cenzura sovietică din R.S.S.M. nu mai făcea față avalanșei informaționale, ineficiența ei constituindu-se în anii

'80 în una din multiplele cauze ale disoluției imperiului sovietic. Cu toate acestea, cenzura draconică de tip comunist a făcut ravagii, decenii la rând, schilodind și sacrificând destinele nu doar ale reprezentanților culturii, științei din R.S.S.M. Prin privarea de dreptul de a accede, în mod nestingherit, la informația utilă, pe care cenzorii sovietici, acești “ostași ai frontului invizibil”, au dosit-o cu multă “grijă”, s-au comis alte multiple crime, deformându-li-se și conștiința sutelor de mii de basarabeni și ale căror consecințe le mai resimțim și în prezent.

La începutul anilor '80 literatura română din perimetrul basarabean se conturează pe un fundal proteic, animat de contradicții și reconcilieri atât social-politice, cât și cultural-artistice. Ne aflăm la confluența a două veacuri refractare la procesele și curente epocii, în care evenimentele literare plutesc într-o derivă descurajantă. În interiorul unei culturi hărțuite de vicisitudinile timpului și încorsetată în doctrine, literatura rămâne ostatică ideologizării, aderând, previzibil, la criteriile sociopolitice și etice în detrimentul celor estetice. Este chiar destinul literaturii române din Basarabia, “ce nu apucă nicidecum să se maturizeze și să se cristalizeze, ci mai degrabă se cicatrizează” (Grigore Chiper).

### **Bibliografie:**

- Cimpoi, Mihai, *O istorie deschisă a literaturii române din Basarabia*, București, Editura Fundației Culturale Române, 2002.
- Ciocanu, Ion, “Cărți cenzurate”, in *Literatura și arta*, 2002, nr. 12, p. 3.
- Corobca, Liliana, “R. S. S. Moldovenească și cenzura românească”, in *Contrafort* 2013, nr. 11-12.
- Karolides, N.J., Bald, Margaret, Sova Dawn B., *100 de cărți interzise. Istoria cenzurii în literatura mondială*, Pitești, Editura Paralela 45, 2009.
- Istoria R.S.S. Moldovenești*, vol. II, Chișinău, 1970.
- Moraru, Alexandru (editor), *Basarabia antisovietică*, Chișinău, Editura Iulia, 2010.
- Varta, Ion, “Cenzura sovietică din R.S.S. Moldovenească în anii '70 ai secolului al XX-lea”, in *Limba Română*, 2011, nr. 3-6.

Alina BUSILA  
PhD Student  
State University of Moldova  
Chisinau, Republic of Moldova

## **Preface as a “pretext” in the communist ideological system (case study – *Lady Chatterley’s Lover* by D. H. Lawrence)**

**Abstract:** “The purpose of this book is...”- this is how prefaces usually develop. Therefore, it is clear from the very beginning that a preface is a subjective opinion imposed by someone who makes a literary assessment of a book. As a rule, this opinion may belong to the author, reviewer, translator or a third party. It may be also approached as a meta-text with the role to elucidate and decipher the wheels within wheels of a paper. However, there are cases when the scope of a preface divagates and becomes a pretext. When the preface becomes a pretext – as a reason given in justification of a course of action that is not the real reason – the writer of preface will disseminate preconceived ideas, codes and manipulating messages. When the preface becomes a pretext – as text that comes before other text – we speak about a meta-text with an informative role. The communist regime took advantage of preface in both cases to filter literature through its ideology and keep it clean from “noxious” foreign elements. *Lady Chatterley’s Lover* by D. H. Lawrence was not an exception. Consequently, the ideology functioned in two stages in this case: first – by prohibiting this book until the 90s in all the Union of Soviet Socialist Republics, and second – by transforming it into an erotic and vulgar piece of literature. Therefore, this paper aims at observing the filtering mechanism of communist ideology in Lawrence’s work.

**Keywords:** preface, foreword, translation, ideology, communist ideology

**Résumé:** «Ce livre se propose...» – c'est le développement habituel des préfaces. Il devient donc clair dès le début qu'une préface est l'opinion subjective imposée par quelqu'un qui s'exprime sur la valeur littéraire d'un ouvrage. En règle générale, cette opinion appartient soit à l'auteur, soit au critique, soit au traducteur ou à tout autre tiers. Elle peut être interprétée également comme un méta-texte dont le rôle est d'élucider et de déchiffrer les rouages d'une œuvre. Cependant, il y a des cas où la portée d'une préface s'égaré et celle-ci devient un prétexte. Quand une préface devient un prétexte – une raison invoquée pour cacher le vrai motif d'une action – l'auteur de la préface diffusera des idées préconçues, des codes et des messages manipulateurs. Quand une préface devient un prétexte – un texte qui précède un autre texte – on parle d'un méta-texte avec un rôle informatif. Le régime communiste a utilisé les préfaces dans les deux cas afin de filtrer la littérature à travers son idéologie et de la garder bien propre face à tout élément étranger jugé «nocif». *Lady Chatterley's Lover* par D.H. Lawrence n'a pas été une exception. Par conséquent, l'idéologie a marqué cette œuvre en deux étapes: premièrement – en interdisant le livre jusque dans les années 90 dans toute l'Union des républiques socialistes soviétiques, et en second lieu – en la transformant dans un ouvrage littéraire érotique et vulgaire. Cet article se propose donc d'observer ce mécanisme de filtrage de l'idéologie communiste dans l'œuvre de Lawrence.

**Mots-clés:** préface, avant-propos, traduction, idéologie, idéologie communiste

Preface, foreword, introduction, preamble, prelude, exordium – all these terms are used interchangeably to designate the same concept: an introduction to a book, typically stating its subject, scope, or aims. However, there are voices who state that these terms denote different concepts.

For instance, according to Chicago Manual of Style:

A preface is standing outside the book proper and is about the book. In a preface an author explains briefly why they wrote the book, or how they came to write it. They also often use the preface to establish their credibility, indicating their experience in the topic or their professional suitability to address such a topic. Sometimes they acknowledge those who inspired them or helped them (though



these are often put into a separate Acknowledgments section). Using an old term from the study of rhetoric, a preface is in a sense an “apology”: an explanation or defense.

A foreword, according to the same Chicago Manual of Style:

Is most often written by someone other than the author: an expert in the field, a writer of a similar book, etc. Forewords help the publisher at the level of marketing: an opening statement by an eminent and well-published author gives them added credibility in pitching the book to bookstores. Forewords help the author by putting a stamp of approval on their work.

And finally, introduction is about:

[...] the content of the book. Sometimes it introduces what is covered in the book. Other times it introduces by setting the overall themes of the book, or by establishing definitions and methodology that will be used throughout the book. Scholarly writers sometimes use the introduction to tell their profession how the book should be viewed academically (that is, they position the book as a particular approach within a discipline or part of a discipline).

For the purpose of this article I will use the term preface. Thus, to summarize the above mentioned definitions, it can be concluded that a preface is a piece of text placed at the beginning of a book which may belong to the author, a reviewer, or even translator and which contains explanatory, critical or analytical assessments of the book. Sometimes, a preface may be used contrary to its purpose, for example to manipulate or impose somebody’s approach on the reader. This technique was mostly applied in the fascist and communist times in form of censorship or ideological teaching.

If we speak about communism, the communist ideology was diffused in the society through the tool of censorship which had the aim to protect and preserve the portrayal of USSR from any interferences. It is well known and widely accepted that the main faucet of interferences was literature, be it national or foreign. Moreover, the censoring authorities knew about the linguistic potential of a text that might had become either a call for rising against the regime or violation of ideology or depravity of people which may be hard to control and which in its turn may lead to chaos. Thus, authorities were mostly concerned about the meaning-making potential of a book than its words proper. If to apply this formula to Lawrence’s work, the communist ideology wouldn’t have to suffer because of the scores of

“cunt”, “fuck”, “cock”, “erected”, “breast”, “buttocks” etc, used in the book, but because it could germinate an impetus for change of mentality for homo sovieticus which was not convenient for the power. Samantha Sherry calls this “ideological censorship” (*Samantha Sherry* 2006).

Ideology is defined as a body of ideas reflecting the social needs and aspirations of an individual, a group, a class or a culture. The communist ideology was a system of social organization that promoted the establishment of a classless, stateless society based on common ownership of the means of production. In respect of literature, the communist ideology was materialized through a well organized censorship mechanism developed and supervised by Glavlit (General Directorate for Literature and Printing Affairs) and its Inotdel office (Department for Foreign Literature), set up in 1922 that was in charge with censoring everything that was against the ideology. Everything had to be in contrast with the “regime’s political rigidity”. Publications which were hostile to the values of the communist ideology were either banned or censored. Censorship was performed by omissions of paragraphs, reformulations, castration, sanitization, expurgation, crossing out the text that was considered dangerous for the homo sovieticus. Glavlit prohibited the following types of written materials:

[...] works treating the Soviet power and communism in a decidedly hostile manner; those putting over ideologies alien and hostile to the proletariat; literature hostile to Marxism; books of idealistic persuasion; children’s literature containing elements of bourgeois moral and lauding old conditions of life; writings by counterrevolutionary authors; writings by authors perished in the struggle against the Soviet power; Russian literature brought out by religious societies regardless to their content. (*Ryzhak*)

Glavlit applied the filter of censorship in all its republics therefore the Moldovan Soviet Socialist Republic (MSSR) was not an exception. It not only censored books but it was the decision factor in choosing the books which could be translated. The mechanism was as follows: the Gorky Institute of World Literature from Moscow selected the books and provided the list to the Central Committee of the Communist Party for approval. In the MSSR, the mechanism looked a little different: publishing houses provided the lists of books to the Committee for Publishing and Printing of the Ministry of Culture (Comitetul pentru edituri și poligrafie al Ministerului Culturii), which in its turn provided the list to the Central Committee of the Communist Party which had the last word. In Romania, the censorship

authority was General Directorate for Press and Printing (Direcția Generală a Presei și Tipăriturilor) together with the Communist Party.

One very specific characteristic of literary translation in the former republics of the Soviet Union was that books were mainly translated through Russian. It was probably an efficient method to control what is translated. Thus, one of the source texts for the Romanian translation of *Lady Chatterley's Lover* by D. H. Lawrence was the Russian translated version. Grosso modo there are four translations in Russian (1932, 1989, 1991 and 2000) that have been performed during the time and printed in more than twenty editions. The 1932 version is an unofficial and clandestine translation which was done in Italy. It is considered clandestine, because the book was banned all over the world in that period so only few had copies of the original. Thus, it is the 1989 version which is considered the official one and Perestroika was the drive for this novel to be translated since its first publishing in 1928.

With its main approached topics – sexuality, the body, man and masculinity, woman and femininity, sex, love, society and class – Romania and the Republic of Moldova produced three versions of translation in 1991. Even though in 1991 the world was facing the collapse of communism and the Soviet Union, the prints of the old communist ideology were still present and they were transferred in the translations, mainly by condemning sexuality and interference of social classes through the words used by translators and the “flavour” they created.

When I decided to consider Lawrence's novel as a case study, I didn't know pretty much about *Lady Chatterley's Lover* but the tag: banned book. The course of my study and collecting as many pre-1991 editions as possible of this novel, unfolded with a lot of incidents that would allow me to write my own empirical extra-textual preface. Librarians smirked and sneered at me, friends – smiled allusively or criticized, book sellers seemed to be the only happy and supporting people who even shared their ideas and recommendations for approaching the novel. After reading several editions published in different periods and comparing them, my approach changed from the popular label of pornographic novel to a book about genders, social class, physical love, life clichés, anthropology. Prefaces of these editions also helped me in deciphering the content of the book and the tackled topics. However, one should be selective with the prefaces written during the communist regime or even after its collapse, because the flavour of ideology can be felt in every line.

Before starting with the analysis, it should be mentioned that the first translations of *Lady Chatterley's Lover* in Romania and the Republic of Moldova began after the 90s, being banned and labeled for more than fifty years as immoral and licentious. Thus, the task of translators and preface-writers was to forget about the verdict of banned book and walk away from the infected of ideology preconceptions, and finally, give the novel a new breath, which is a tough mission but not impossible.

*Lady Chatterley's Lover* which was translated in 1991 by Jana Duma and published by Hyperion/Baricada Publishing House in Chisinau, is cited as the first translation from English into Romanian of Lawrence's novel. The book has a foreword (in Romanian – cuvânt înainte) of the translator and preface (in Romanian – prefață) of the author dated 1929, Paris, which is definitely something unusual. In the foreword, the translator describes the novel as “a cry of rebellion of the woman against social constraints and suppressing natural sensuality” (*Amantul doamnei Chatterley* 7). The translator viewed the book as a sincere pleading, and sometimes pathetic, for return to nature, feelings, for the reintegration of eros as a sacred force of life among the essential and perennial values of humanity. So, in the eyes of the translator the novel is a petition for natural feelings. The translator also mentions that her work is the first translation made from English based on the version published by the Scottish Publishing House McIntosh and Sons in 1947, which is considered the best published version. To summarize, I could assess the foreword of the translator – who is a woman as well – as an example of solidarity with Constance, even though it was the 1991 outside and the society was still dogmatic in respect of morality, life values and standards. The translator doesn't condemn neither the act of adultery committed by Constance nor the copulation of social classes, but instead qualifies Lawrence's approach as a cry of rebellion of woman and a cry against the epoch of mechanization and artificiality which didn't consider human feelings.

In the preface, which is written by the author itself, Lawrence declares the book – from the very first line – as an “honest, healthy and necessary book for today's people” (*Amantul doamnei Chatterley* 7). He also added that “obscenity and obscene words were dangerous for the medieval people and not for the cultivated and educated people of today” (*Amantul doamnei Chatterley* 7). Lawrence managed to transform sexuality from a boring mechanism to an alive one. “Obscenity appears only if the spirit despises the body and it's afraid of it” (*Amantul doamnei Chatterley* 8). The author

disagrees with the fact that the book was blamed to contain dirty words and an old-fashioned attitude towards love. Therefore, he condemns the Puritanism, both in respect of class and language.

*Lady Chatterley's Lover* which was translated in 1991 by Antoaneta Ralian, was influenced by the "Obsessive decade" (in Romanian – obsedantul deceniu) which refers to the 1950s, a decade full of widespread abuses from the Stalinist authorities. Specifically, this expression is used to refer to the Romanian literary works and translations of literary works in that period. Under the influence of this phenomenon, A. Ralian was obliged to eliminate from her translated book all the erotic passages due to censorship and the dogmas of the socialist realism. Moreover, it was an after-communist period. This is the reason why Antoaneta Ralian's translation of *Lady Chatterley's Lover* was republished in 2001. The front page of the book has a picture of Adam and Eve by Enrico Bajo. The picture is very relevant, since it has a nude woman and man touching each other. The book has a preface of Frieda Lawrence which provides an overview on the book but no commentary of the translator. She mentions that Lawrence created the novel while being in the Toscan mountains. "He wrote the story with fear" because he probably predicted the impact that the novel would have on the society. She also mentions that Lawrence rewrote the book three times but she liked more the first version. He was sure that people will say about his book that it is "pure mysticism" (*Amantul doamnei Chatterley* 5). The first version is considered a human one while the next two versions are impregnated with the remarks and concepts of his contemporary fellows. He revised the 3 versions in 3 consecutive years from 1925 to 1928. He wanted to eliminate the prejudgment of pornographic, sensational and scabrous novels because "words are not obscene by themselves and it is the man who confers them the denomination" (*Amantul doamnei Chatterley* 6). He tried to destroy mentalities. He had the courage to write something in British conservative times and he didn't write pour épater le burgeois but because he felt that way. He was accused of being communist, fascist and a sexual pervert. Therefore, as can be outlined, Frieda Lawrence's preface is mostly a pleading for changing mentality in respect of class, body and physical love which were taboo topics in the conservative British society.

The translation of the novel in Romanian by Solomon Penchas in 1991 and published by Evenimentul Publishing House lacks any preface but all you need is just a paragraph from Penchas' translation to understand

that there was no ideology related fear or inconvenience on behalf of the translator:

Ce curfrumos ai tu, spuse el îndialectulsăuguturalşimângaios. Ai cel mai frumoscur care poate exista. Ai cel mai frumoscur de femeie! Tu nu ești o femeiedinaceleacucurul ca un boț. Tu ai colo forme dulcișicurbe, așa cum le placbărbațilorși-i impresioneazămult. Ai un cur care-arputeasăducălumeape el. Tu eștiadevărată. Da, da! Așaești tu, puțincurvă. Peaici te caci, șipedincoace te piși. Îmi pun mâna în amândouă locurile. Și te iubesc cu astea cu tot<sup>1</sup>. (*Amantul Doamnei Chatterley* 233)

If we speak about the translations of *Lady Chatterley's Lover* in Russian, there are 4 versions: 1991 (Moscow), 1992 (Minsk), 1992 (Chisinau), and 2000 (Moscow).

The 1991 version was translated in Moscow by two translators which is very unusual. The first ten chapters were translated by I. Bagrova, while chapters XI – XIX – by M. Litvinova. What is also unusual, is that the book has “послесловие” (afterword or epilogue) and not a preface. Moreover, it was written neither by the translators nor the author, but by a third person, N. Paliteva. Her ideological background justifies her idea that all the repugnance against this book comes from the people's lack of knowledge about their own bodies, eroticism, desire, sex since history and censorship transformed these notions into something boring, mechanic and disappointing. Paliteva explains that the rhetoric about these topics is done through “непечатные слова” or “четырёхбуквенные слова” (vulgar words

---

1. The translation of Solomon Penchas from 1991 is tagged as very vulgar for the post-Ceausescu period. The provided paragraph is a Romanian translation of the following English excerpt: “*Tha's got such a nice tail on thee,' he said, in the throaty caressive dialect. 'Tha's got the nicest arse of anybody. It's the nicest, nicest woman's arse as is! An' ivery bit of it is woman, woman sure as nuts. Tha'rt not one o' them button arsed lasses as should be lads, are ter! Tha's got a real soft sloping bottom on thee, as a man loves in 'is guts. It's a bottom as could hold the world up, it is!*” If words have degrees of vulgarity, Penchas used words with the highest degree of vulgarity with no ideological, moral or elocutionary filter. Also, his translation sounds very “physiological” which makes it disgusting for the elevated readers. But what triggers my attention, is that the other translators, who are both women – Jana Duma and Antoaneta Ralian – were not as vulgar as Penchas, who is a male, even though the translations were performed in the same year, 1991. Therefore, can we speak about the dichotomy male versus female translator or should the gender of the translator be a matter of consideration in the translation process? But this is another topic which shall be approached in next studies.

or four letter words) which refer to taboo words or censoring by omission of any references to taboo topics. She also believes that the repulsion for this book does not come from the topic or words used in the book, but from a mentality which rejects the body and is afraid of it. This fear is expressed through taboo words and under-developed sexual thinking. The reviewer condemns the idea that sex should be mechanic, conventional, puritan in favour of eroticism. She also considers that Lawrence attempted to make sex emotional but this was labeled by the society as fantasies of a 14-year-old boy. (*Любовник леди Чаттерлей* 233)

In respect of Lawrence's works, only 4 from his 10 novels were published until the 1950s. A Russian unofficial translation of the novel was published in 1932 in Riga and only those who were travelling could get hold of the book. In the first half of the 20<sup>th</sup> century only some of his lyrics were translated and published in the USSR and only the soviet literary specialist could read the originals. In 1985, when one hundred years from his death was celebrated, more short stories were translated and published but not the *Lady Chatterley's Lover*. Thus, it was the merits of the magazine "Иностранная литература" that managed to translate and publish the novel. USSR, as UK, rejected the book for non-orthodox writing. In fact, the book – besides describing normal relations between a man and a woman – was a manifesto against class division in UK, a parody of British society. And the British new that. Lawrence wanted to put an end to puritan taboos regarding emotions. He was a starter of sexual revolution in literature by encouraging people to explore their sexuality.

The 1992 version published in Chisinau is a copy of the I. Bagrova and M. Litvinova version of translation. The book also contains a commentary, which is the same "послесловие" (foreword) of N. Paliteva from the 1991 translation from Moscow, which is more an essay about woman psychology.

The 1992 version published in Minsk is the same translation of I. Bagrova and M. Litvinova. However, this version does not have any introduction or commentaries on the novel or translation. The only very short description of the novel states that the main topic of the books is the awakening of woman's desire and psychology of women.

The 2000 year version was published in Moscow and translated by V. Ciuhno. In the preface of the book, the translator mentions that the book is an explicit description of love between a man and a woman that the English literature did not know before. This courageous approach was beyond anything that was done in literature until those times. He explained this by



stating that he always wanted to show the intimate relations between a man and woman as they are by undeceiving the real feelings. The book cannot be considered pornographic because the love scenes between the lovers are described with tenderness and affection. (*Любовник леди Чаттерлей* 15) However, this argument was not considered by the critics and the censors, since they could not see any poetry or beauty, tenderness of feelings in the sexual scenes, and the book was prohibited for publishing.

I must confess that I never read prefaces because they are always spoilers of the plot, message, ideas, leit-motif, theme, etc. As a rule, I read prefaces after finishing the book. Thus, as for me, prefaces should become postfaces because this would give any reader the possibility and freedom to confront and compare his/her approach with the generally accepted by critics and academia. Besides its role to describe and provide tips for reading, a preface will always represent a subjective opinion, and literature by nature cannot be subjective. Moreover, in times of political restraint and limited freedom of expression, prefaces may become manipulating tools in the hands of wrong ideology or people. This is what communism did by providing the “correct alphabet” of reading a book, albeit reading doesn’t need instructions.

### **Bibliographie primaire**

Lawrence, David Herbert, *Amantul doamnei Chatterley*, Bucharest, Polirom 2001.

Lawrence, David Herbert, *Amantul doamnei Chatterley*, Chisinau, Hyperion/Baricada, 1991.

Lawrence, David Herbert, *Amantul doamnei Chatterley*, Bucharest, Litera International, 2010.

Lawrence, David Herbert, *Amantul doamnei Chatterley*, Bucharest, Evenimentul, 1991.

Лоуренс, Дейвид Герберт, *Любовник леди Чаттерлей*, Москва, Книжная Палата, 1991.

Лоуренс, Дейвид Герберт, *Любовник леди Чаттерлей*, Минск, Ураджай, 1992.

Лоуренс, Дейвид Герберт, *Любовник леди Чаттерлей*, Москва, Эксмо-Пресс, 2000.

Лоуренс, Дейвид Герберт, *Любовник леди Чаттерлей*, Кишинев, Штиинца 1992.



## **Bibliographie secondaire**

*Encyclopaedia Britannica*, <https://www.britannica.com/>, (consulté le 3 décembre 2016).

Ryzhak, Nadezhda, *Censorship in the USSR and the Russian State Library*, <https://ru.scribd.com/document/88263557/Censorship-in-the-USSR-and-the-Russian-State-Library-Nadezhda-Ryzhak>, (consulté le 3 décembre 2016).

Samantha Sherry, *Censorship in Translation in the Soviet Union in the Stalin and Khrushchev Eras*, University of Edinburgh, 2012.

*What is the difference between a preface, a foreword, and an introduction?* <http://www.writersandeditors.com/>, (consulté le 3 décembre 2016).

Rachida SADOUNI  
Professeur  
Université d'Alger 2, Algérie

## **Traduction des contes pour enfants en Algérie: Entre le marteau de la censure et l'enclume de l'adaptation**

**Résumé:** Le présent article traite des techniques de censure et d'adaptation dans la traduction des contes occidentaux pour enfants, en Algérie. Il s'agit de relever les marques de transmission de cette littérature d'un contexte linguistique et culturel donné en un autre contexte totalement différent, par les traditions et d'autres contraintes sociétales. Cet article tentera d'explorer comment s'opère le processus de traduction des contes pour enfants dans le milieu plurilingue algérien. Pour ce, quatre traductions arabes de trois contes occidentaux qui sont: *La Belle au Bois Dormant*, *Blanche Neige* et *Cendrillon* seront analysées. Ces traductions ont été publiées par des maisons d'édition algériennes, et l'analyse se fera aussi bien au niveau du fond qu'au niveau de la forme. De plus, la nature de cette recherche appellera à approcher des notions binaires y inhérentes telles que objectivité/subjectivité, présence/absence, forme/sens, suppression/ajout, auteur/traducteur, soi/autre, texte/lecteur.

**Mots-clés:** contes, enfants, traduction, censure, adaptation, Algérie

**Abstract:** The present article discusses the techniques of censorship and adaptation in the translation of Western children's stories in Algeria. It is mainly about raising the marks of the transmission of this literature from a given linguistic and cultural context into a context, totally different by its traditions and other societal constraints.

This article will explore how the translation process operates in the translation of children's stories within the Algerian multilingual environment. For this, four Arabic translations of three Western tales which are: *The Sleeping Beauty*, *Snow White* and *Cinderella*, will be analyzed. These translations have been published by Algerian publishing houses, and analysis will concern the form as well as the content. Moreover, the nature of this research will closely approach some binary notions that are inherent to the topic, such as objectivity / subjectivity, presence / absence, form / meaning, deletion / addition, author / translator, self / other, text / reader.

**Keywords:** stories, children, translation, censorship, adaptation, Algeria

## Introduction

Traiter de la traduction des contes pour enfants en Algérie nous a paru, de prime abord, un sujet intéressant. Cependant, nous avons été frappée par le manque flagrant de documentation, locale et étrangère, faite dans ce sens. A cause de ce manque, nous nous sommes alors retournée vers d'autres références ayant pour sujet d'études la traduction dans le monde arabe et musulman, en général. Certaines de ces références n'ont pas inclus le champ de traduction algérien dans leurs études, tandis que d'autres l'ont fait superficiellement et incomplètement. Nous en avons puisé quelques détails importants, et pour relier ces détails au champ thématique de notre article, nous étions amenée à faire des interprétations ou des adaptations pour rendre le contenu de ces recherches compatible avec notre propre recherche. Autrement dit, l'essentiel de notre communication s'est fait à partir d'efforts personnels de compréhension, d'assimilation, de comparaison et de déduction, à la base de documentation papier ou numérique.

Il va sans dire que ce n'était guère un travail facile du moment que la traduction littéraire, elle-même, est difficile à cerner, notamment, la traduction des contes pour enfants. Et, en l'absence d'articles académiques, de recherches scientifiques et autres supports aidant à la compréhension et à l'analyse du processus traductologique, cette tâche relevait d'un défi.

Dans la présente communication, nous nous engageons, donc, à étudier la traduction des contes occidentaux pour enfants en Algérie. Il s'agit d'analyser les traductions de trois contes: *La Belle au Bois Dormant*, *Blanche Neige* et *Cendrillon*. A travers cette analyse, nous aspirons à dégager

les indices de censure et d'adaptation comme deux stratégies de traduction, visant à mettre les contes occidentaux dans un moulin qui sied à la culture de l'enfant algérien. C'est, en d'autres termes, tenter de démontrer que la traduction des contes pour enfants en Algérie ne déroge pas à la devise mondiale de la traduction littéraire, qui est «toute traduction n'est pas toujours innocente» comme cet enfant qui la lit.

### **Les contes pour enfants en Algérie: Histoire d'une traduction**

Mathilde Chèvre indique que, d'après une étude réalisée conjointement par la Fondation Anna Lindh et Transeuropéennes en 2010, le premier ouvrage pour enfants publié dans le monde arabe était une traduction des *Fables de La Fontaine* par Mohammed Othman Jallal, parue en Egypte en 1874. Cette même année, l'Algérie était un pays colonisé par la France, et les contes pour enfants n'étaient pas traduits, mais racontés oralement ou enseignés à l'école dans leur version française. Ce n'est que des années après l'indépendance que les enfants algériens purent connaître les contes occidentaux dans leur version arabe. Selon Abdeslam Yahia, les années soixante-dix constituèrent les débuts d'apparition des contes pour enfants sous leur forme écrite, soit par publications des contes arabes déjà existants, soit par traduction des contes occidentaux (32). Ce retard est dû, en premier lieu, à la situation socio-politique de l'Algérie qui fut sous le joug colonial français pendant 132 ans, pendant laquelle le colonisateur avait interdit l'utilisation des langues locales du pays, à savoir l'arabe et le berbère.

Les contes pour enfants jouent un rôle important dans l'enrichissement de la culture d'origine de l'enfant en lui faisant connaître d'autres horizons culturels. Ils aident à construire, puis à développer son imagination. De plus, tout conte possède une ou plusieurs moralités, leur fonction [des contes] est surtout moralisatrice et éducatrice (Decelle 1). Dans ce sens, Marie-Claire Pasquier écrit que l'enfant fait le premier contact avec la culture par le biais des contes. La même auteure ajoute que ce contact est bénéfique pour deux raisons: d'abord, les contes sont un patrimoine inestimable de toute culture et, ensuite, c'est le genre littéraire qui circule le mieux (*Traduire le conte...* 17). Pour l'importance que revêtent les contes dans la vie de l'enfant, Brigitte Louichon est pour l'idée de traduire les contes comme une façon sûre de les faire perdurer. Elle écrit à ce sujet: «Pour durer et se reproduire, autrement dit, pour continuer à être lus et à nourrir la mémoire des lecteurs et des auteurs, ils doivent s'adapter, être adaptés. [...] La question

de l'adaptation est indissociable de celle de la transmission du patrimoine» (*L'adaptation...* 11).

On a le droit, alors, de se demander comment l'enfant algérien reçoit-il ces contes? Les traducteurs transmettent-ils fidèlement un conte, c'est-à-dire en gardant toutes les représentations de la culture d'origine? Ou procèdent-ils à la censure de tout ce qui ne va pas avec l'éducation civique et religieuse de l'enfant algérien? Si les traducteurs adaptent les contes pour les rendre associables à l'environnement de l'enfant algérien, le font-ils sur le plan de la forme ou celui du fond?

Comme la traduction est une deuxième rédaction d'un texte donné, dans une autre langue que celle dans laquelle ce texte est écrit, Laïd Djellouli souligne que

D'aucuns pensent que la langue de rédaction doit être simplifiée pour l'enfant car il est en âge qui ne lui permet pas de comprendre la langue littéraire soutenue, complexe et riche en images. Par contre, d'autres estiment que l'enfant est en période de construction de personnalité qui englobe, entre autres, la créativité et le questionnement. Donc, il est nécessaire de lui transmettre des contes dans une langue où il fournira des efforts compatibles avec son âge pour la compréhension et l'assimilation de ces contes. (Pas de page)

Or, pour un observateur perspicace, l'opération de traduction des contes pour enfants en Algérie bute bien non à des obstacles mais à la tendance, de la part des traducteurs ou la société algérienne tout entière, à vouloir «apprivoiser» ces contes pour élever l'enfant dans un milieu où des thèmes comme amour entre homme et femme, alcool et baiser, sont des tabous. Cela ne peut se faire qu'en effaçant l'Autre étranger et lui substituer un Soi algérien, ou ce que nous nous amuserons à appeler «un conte algérianisé».

Le cas de l'Algérie, dans cette optique, est similaire à certains pays du monde arabe. Nouha Fouad Souleiman avance que dans le monde arabe, la majorité des contes traduits pour enfants gomme l'altérité du texte étranger en assimilant l'autre à soi (361). La même auteure explique, plus loin, que

Mise à part la traduction du titre du conte qui prend parfois en considération la langue culture de l'Autre, on va s'apercevoir que les traductions arabes des contes français pour enfants effacent systématiquement les différences, pour ne favoriser que les ressemblances, en refusant la diversité des cultures, ce qui conduit à la négation de l'autre en l'assimilant à soi. (363)

Ceci peut nous faire comprendre que la traduction des contes pour enfants favorise plus la culture de Soi. Mais avant d'aller plus loin, il est de notre devoir de préciser cette notion de «contes français». Sachant que la plupart des contes occidentaux ont des versions différentes dans plusieurs langues, nous avons emboîté le pas à Fouad Souleiman, et avons jeté notre dévolu sur la version française des contes à analyser dans cet article. D'abord, le français est la seule langue étrangère, aux côtés de l'anglais, et à un degré moins, l'espagnol, que nous connaissons, et ensuite, notre audience a le droit de savoir qu'en Algérie, toutes les traductions des contes pour enfants se font généralement du français en arabe, le français étant, historiquement parlant, la deuxième langue du pays, et la première langue étrangère que les enfants apprennent à l'école.

Les tabous langagiers, culturels et religieux sont un autre élément qui fait que la traduction des contes pour enfants est jalonnée de censure. A titre d'exemple, le baiser entre un homme et une femme, est une chose dont on ne peut parler en public dans la société algérienne, et le monde arabe et musulman en général. Cet acte est volontairement gommé dans les traductions en arabe. Ainsi, la religion est la première raison qui oblige les traducteurs des contes destinés à l'enfant algérien, à procéder à des censures (in)volontaires pour adapter leur contenu à l'éducation initiale de cet enfant et aux traditions et conventions dans la société algérienne dans laquelle il est élevé.

Les principes religieux largement ancrés dans cette société font que les traducteurs optent toujours pour l'effacement des traces culturelles du texte source lorsqu'il s'agit d'interdits par la religion de l'Islam elle-même, tel l'alcool, ou par la société qui les réprouvent tel le sujet de l'amour entre hommes et femmes. Donc, entre adapter ces contes afin qu'ils soient acceptés par le jeune public, et compatibles avec l'éducation qu'il a reçu, et censurer carrément des passages pour ne pas subir la révolte de la société et de l'État, les traducteurs des contes pour enfants en Algérie, se trouvent dans une situation ambivalente. D'un côté, ils veulent rendre l'originalité du conte à traduire, et de l'autre, ils savent très bien que certaines «choses» existant dans le conte source peuvent choquer les enfants, et en premier lieu, leurs parents. C'est ce qu'explique Bernard Friot, dans un autre contexte, quand il écrit:

Traducteurs (et éditeurs) ont souvent tendance à adapter le texte source pour le conformer à une vision du monde et de l'enfance qu'ils estiment plus assimilable par le lecteur visé. Ils projettent en

général leurs propres conceptions pédagogiques, en un mot leur idéologie, dans la crainte de troubler ou choquer le jeune lecteur... et l'adulte qui achètera le livre! (*Traduire la littérature pour la jeunesse* 7)

Cela semble bien s'adapter au traducteur algérien. Nos enfants ne découvrent réellement la culture occidentale qu'une fois adultes. Dès leur enfance, ils lisent, par le biais de la traduction, des contes qui ne sont, en fin de compte, que le reflet de l'idéologie de tout un milieu, allant de la famille nucléaire, à l'école, en passant par le traducteur, sans oublier, bien sûr, le gouvernement qui joue le rôle de «surveillant général» de tout ce qui se publie et, par conséquent, se diffuse. Alima Naoune ne trouve pas de mal à ce que la traduction des contes pour enfants en Algérie subisse le contrôle des autorités compétentes, pourvu qu'elle soit d'abord destinée aux critiques et aux rédacteurs des contes pour enfants. (Pas de page). Quoi qu'il en soit, la traduction des contes pour enfants n'est pas chose aisée car le traducteur réécrit le conte original et le crée en même temps, sans prétendre à en être l'auteur au sens propre du terme. Et comme le souligne Jean Christophe Salaün dans un entretien: «En tant que traducteur, j'essaie de m'effacer le plus possible derrière l'auteur. Certes, la traduction littéraire repose sur un exercice d'écriture et un travail de création» (8). Afin de clarifier ces idées théoriques autour de la traduction des contes pour enfants en Algérie, nous allons, dans la prochaine section, analyser la traduction en arabe de trois contes occidentaux. Il s'agit de *La Belle au Bois Dormant*, *Blanche Neige* et *Cendrillon*

## **Analyse de la traduction en arabe de trois contes occidentaux: Censure vs. Adaptation**

### **a- *La Belle au Bois Dormant***

La traduction arabe de ce conte, retenue pour les besoins de cette communication, est celle publiée par Z Al-Talib pour édition et distribution, Alger, sous le titre *Al-Djamila Al-Naima* (lit. La belle dormante), dans la collection Kissas min Alam Al-Khayal (lit. Contes du monde de l'imagination). Cette traduction ne mentionne ni l'année de publication ni la tranche d'âge à qui ce conte est destiné. Elle ne mentionne pas non plus le titre du conte original, le nom du traducteur, ni même qu'il s'agit d'une traduction. Cependant, dans la dernière page de couverture, on peut lire (traduction littérale).

Cette collection contient un nombre de contes universels utiles, dans leur nouvelle forme et dessins amusants qui développent chez nos enfants les facultés de lecture, de création et de déduction de sagesse des héros de ces contes merveilleux. De là, le terme «enfants» est la seule référence qui détermine que ce conte est destiné aux enfants. Toutes les pages contiennent un texte et les dessins y correspondant. Les dessins sont beaucoup plus grands que le texte lui-même qui est limité à un tout petit espace en haut ou en bas de la page. Parfois, toute la page est consacrée à l'image et le texte est refoulé sur la page voisine. Pour ce qui est de la traduction, il semble que la version arabe ait respecté le déroulement des événements du conte original dans leur totalité. Mais avant d'entrer dans les détails, commençons par le titre. L'expression «au bois dormant» contenue dans le titre original est devenue un adjectif en arabe *Al-Naima* (lit. Dormante). L'adjectif est relatif à la Belle et non au Bois. C'est la technique de transposition. Le (ou les) traducteur (s) s'est (se sont) focalisé (s) sur le statut de la princesse qui était très belle et l'a (ont) inclus dans le titre. Mais il importe de préciser que dans le conte original que nous avons étudié, la princesse n'était pas qualifiée de beauté, contrairement à la traduction où dans la première phrase on peut lire (trad. Littérale): «Quelle grande joie enveloppe les coins du royaume! Et comment! La reine et le roi purent enfin avoir, après de nombreuses années de mariage, une fille belle comme la lune?!» (2). A cet ajout, il y a un gommage qui concerne la cérémonie du baptême puisque ce concept très présent dans la religion chrétienne, est non-connu des enfants algériens dont la religion est primordialement l'Islam. Donc, la politique des éditeurs en Algérie veut que les enfants ne doivent pas s'écarter du chemin sur lequel on les a éduqués. Et par conséquent, ils ne doivent pas apprendre des choses existant dans d'autres religions, mais on s'efforce de leur inculquer, à l'école, dès le primaire, les principes de l'Islam à travers la matière de l'éducation islamique. Ce gommage de l'Autre est donc voulu dans la traduction de ce conte.

Pour ce qui est des dons faits par les huit fées à la princesse, on n'en trouve trace dans la traduction. Il s'agit d'une adaptation. En effet, dans la version arabe, les différents dons sont résumés en une seule phrase (trad. Littérale): Après un certain moment, les fées commencèrent à présenter leurs beaux dons à la petite princesse (4). Toute la chaîne qui décrivait l'octroi des dons pas les différentes fées est méconnue du jeune lecteur algérien.



### **b- Blanche Neige**

La traduction arabe de *Blanche Neige*, que nous avons retenue pour étude et analyse est celle publiée par la maison d'édition Dar Ibn Toufayl, sous le titre *Foulla wa El-Akzam El-Sabaa* (Littéralement: Foulla et les sept nains). Sur la première page de couverture, on peut voir le logo d'une autre maison d'édition algérienne, en l'occurrence Dar El-Moustaqbal, mais dont les coordonnées ne figurent pas sur la deuxième page du conte, comme c'est le cas pour la première maison d'édition. Cette dernière figure avec coordonnées à la dernière page du conte. Dans cette traduction, il n'y a pas de mention du nom du traducteur, ni de la date de publication, seulement le nom du concepteur et dessinateur: Rehab Abdellah. Il n'est pas mentionné le conte source duquel la traduction est faite. Déjà la localisation est visible dans le titre même du conte. En effet, Foulla est un nom féminin propre, commun dans la société algérienne. Donc, nous supposons que le traducteur ait eu recours à ce choix pour rendre le conte plus familier à l'enfant algérien. Mais contrairement au conte original où Blanche-Neige «fut son nom», dans la présente traduction, c'est le surnom de Foulla. Mais à la page sept, le traducteur transcrit en arabe le nom de Blanche-Neige en anglais, Snow-White, sans fournir la moindre explication au jeune lecteur qui se trouverait désemparé sur cette nouvelle identité, car du début de la traduction jusqu'à cette page, il fit connaissance de Foulla et non de Snow-White.

L'assimilation de ce lecteur reste donc troublée. Cette traduction qui s'étale sur seize pages, consacre chaque page au résumé du conte en des phrases complexes, en supprimant tous les dialogues et autres détails. A titre d'exemple, dans la version originale, la reine, mère de Blanche-Neige, cousait auprès d'une fenêtre tout en regardant tomber la neige. A ce moment, elle se piqua le doigt avec son aiguille, puis souhaita avoir un enfant aussi blanc que la neige, aussi vermeil que le sang et aussi noir de cheveux que l'ébène de cette fenêtre ! (Pas de page). Ces informations sont gommées dans la traduction, et on se contenta d'écrire (traduction littérale de l'arabe): Dans un ancien royaume lointain, vivait une princesses très belle. Ses cheveux étaient noirs comme de la poix, et son teint était blanc comme la neige. On l'appela alors Foulla (Blanche Neige) (2). En bas de ce texte, une image représentant une jeune fille correspondant à la description du texte, portant une longue robe. Derrière elle, un palais, sans doute celui de son père, et tout autour de la verdure. De tous les dialogues supprimés, deux seulement furent gardés en traduction. Le premier est relatif à la marâtre qui

demandait incessamment à son miroir: Miroir, gentil miroir, dis-moi, dans le royaume qui est la femme la plus belle? (Pas de page). Dans la traduction arabe, cette question est rendue ainsi (traduction littérale de l'arabe):

Mon miroir, qui est la plus belle femme au monde? (4). Dès lors, la traduction a prolongé l'espace spatial en élargissant l'espace même de la beauté de Blanche-Neige, puisque, selon la réponse du miroir: «Foulla est la plus belle femme du monde» (4). Pas uniquement du royaume. La beauté d'une femme est une chose très prisée dans la société algérienne, tout comme dans les autres pays maghrébins et du Moyen-Orient. Dans ce sens, il y a un hadith célèbre du prophète Mohammed (PSSSL) qui dit: «La femme se marie pour quatre choses: sa beauté, sa noblesse, son argent et sa religion.» (Boukhari et Mouslim, cités in [library.islamweb.net](http://library.islamweb.net)) Mettre la beauté en premier lieu en dit long sur sa position dans la société algérienne musulmane et conservatrice par excellence! C'est pourquoi, cette traduction a voulu mettre en exergue la beauté de Foulla dans le monde entier. Le deuxième dialogue gardé en traduction est celui qui eut lieu entre l'homme engagé par la marâtre pour tuer Foulla dans la forêt et Foulla elle-même. L'homme décidant à la dernière seconde de ne pas tuer Foulla lui conseilla de courir et d'aller plus loin afin que sa marâtre ne la trouve pas.

Toutes les pages de cette traduction suivent la même technique de suppression de dialogues entre les personnages. Le jeune lecteur algérien ignore comment Foulla a fini par trouver la maison des sept nains, et comment s'était faite sa rencontre avec eux, ainsi que l'impression de ces derniers en voyant la jeune fille pour la première fois dans leur maison, «Ils l'écoutèrent raconter son histoire, et l'accueillirent parmi eux» (10). Il n'y a aucun dialogue entre Foulla et les nains. L'espace alloué, dans cette traduction, aux images occupe presque l'espace des différentes pages, et le texte, court, dans la plupart des pages, est mis en haut, à droite, à gauche ou en bas de la page. De même, le jeune lecteur ignore les détails relatifs à la rencontre de Foulla avec sa marâtre déguisée en vieille marchande de pommes. Cet événement est résumé dans la traduction arabe en la phrase complexe suivante (traduction littérale de l'arabe): «Elle [la marâtre] se rendit au logis, lui [Blanche-Neige] donna une pomme empoisonnée comme cadeau, elle [Blanche-Neige] en croqua une partie, puis tomba à terre, et la sorcière s'enfuit» (13). Mais dans le conte original, la marâtre méchante s'est rendue trois fois dans la maison des nains, chaque fois, avec un subterfuge pour tuer Blanche-Neige, et à chaque fois, les nains la secouraient, et elle

échappait à la mort. L'épisode de la pomme était le dernier subterfuge dont la marâtre usa pour faire réussir son plan.

L'enfant algérien ignore tout de ces détails, et les concepteurs de la version arabe se sont focalisés plus sur les images que sur le conte lui-même. Dans le conte original, le prince dit à Blanche-Neige: «Je t'aime et tu m'es plus chère que tout au monde» (Pas de page). Nous avons déjà mentionné que l'amour entre homme et femme est un tabou dans la société algérienne. C'est pourquoi, on n'en trouve nulle trace dans la traduction. De plus, la fin affreuse de la méchante marâtre est présentée différemment dans le conte original et sa traduction. Dans le premier, on obligea la marâtre à porter des souliers en fer chaud et danser. Ce qui causa sa mort. Dans la deuxième, suite à l'empoisonnement de Foulla par sa marâtre, les nains poursuivirent cette dernière jusqu'à une montagne très haute où elle fut frappée par un tonnerre, ce qui généra sa mort immédiate. Dans la traduction arabe, toujours, le jeune prince et Foulla se marièrent et vécurent heureux, tandis que dans le conte original, les deux époux se rendirent dans le château du prince où furent célébrées les noces auxquelles on invita la marâtre méchante qui fut tuée, comme indiqué plus haut, par les souliers en fer chaud.

### c- *Cendrillon*

Pour le conte de *Cendrillon*, nous avons choisi deux versions en arabe. La première est publiée par Dar Ibn Toufayl, Alger, sous le titre *Cendrilla*, dans la collection Qisas Alamia (trad.: Contes universaux), sans mention de la date de parution, ni du nom du traducteur, sauf celle du concepteur et dessinateur: Rehab Abdellah, tout comme c'est le cas pour le conte de *Blanche Neige*. La deuxième traduction est publiée par Dar Al-maarifa, Alger, sous le même titre, *Cendrilla*, dans la collection Ajmal El-Qisas (Trad.: Les plus beaux contes), sans mention de la date de publication, ni du nom du traducteur, tandis que l'adaptateur est mentionné: Nouri Bechari. L'âge du public à qui sont destinées les deux traductions, n'est pas mentionné. Les deux versions contiennent seize pages, chaque page contient un texte court et une image en couleur, relatant les différents événements du conte. Nous avons remarqué que certaines pages de la deuxième version, celle de Dar Al-maarifa, contiennent un texte long, ce qui freine la compréhension de l'enfant en bas âge, car il n'arrive pas à assimiler toutes les informations contenues dans un long texte. Pour ce qui est de la traduction, les deux versions ont respecté le contenu du conte original, ainsi que le déroulement des événements. Cependant, dans la version originale de ce conte, l'une des

demi-sœurs de Cendrillon lui fut gentille, contrairement aux deux versions arabes qui décrivent la méchanceté des deux sœurs vis-à-vis de Cendrillon. Dans la version d'Ibn Toufayl, on trouve un ajout qui n'existe pas dans la version originale. Ça concerne une souris, amie de Cendrillon à qui cette dernière confie ses peines. Dans la même version, il n'est pas mentionné le nombre de souris transformées par la fée pour les changer en chevaux emmenant la carrosserie de Cendrillon, contrairement à la version originale où le nombre de souris étaient six.

Dans la version de Dar El-maarifa, les souris appartenaient à Cendrillon et vivaient avec elle dans sa chambre. Si, dans le conte original, le personnage du père de Cendrillon est mentionné uniquement au début du conte, mais effacé par la suite, dans la version de Dar El-maarifa, le personnage fait apparition au milieu de l'histoire, et entretient une conversation avec sa fille. Dans la version originale, le lecteur ne sait pas comment les demi-sœurs de Cendrillon et leur mère furent informées du bal organisé par le prince. Mais dans les deux versions arabes, un homme dont la fonction est de marcher dans la rue et d'informer la population sur toute nouveauté, fait apparition, et informe sur l'organisation du bal. Ceci a son explication. En effet, dans le milieu d'éducation de l'enfant algérien, cet homme, appelé «El-Barrah», existe encore de nos jours, particulièrement dans certaines régions d'Algérie, notamment dans la campagne. Donc, nous pensons que les deux éditeurs algériens ont eu recours à ce personnage pour rapprocher le conte de l'enfant. Dans la version originale, on ne précise pas pourquoi le prince organise le bal, mais dans la version arabe d'Ibn Toufayl, le bal est organisé afin que le prince élise une jeune fille à épouser. Dans la société algérienne, toute relation entre homme et femme doit être légitime, et cela ne peut se faire qu'à travers le mariage. Donc, nous pensons que les traducteurs des deux versions arabes ont utilisé le concept de mariée pour exprimer implicitement que le bal, qui n'est pas chose habituelle en Algérie, n'est pas organisé pour danser avec les filles et s'amuser sans but précis, mais pour élire une femme à épouser. Effectivement, dans la version d'Ibn Toufayl, le prince, juste après avoir dansé avec Cendrillon, lui demanda d'être sa femme légitime. Et pendant qu'il lui parlait, Cendrillon, timide, avait les yeux par terre (12). Le champ lexical du terme «timidité» est très présent dans les programmes scolaires en Algérie, notamment, en éducation islamique où l'enfant apprend que la timidité est une bonne chose pour tout un chacun, et celui qui n'en est pas pourvu, peut commettre des choses odieuses.

Dans la version de Dar El-maarifa, le prince ne demanda pas à Cendrillon de l'épouser, mais lorsque cette dernière dans sa hâte de rentrer, avait laissé glisser l'une de ses chaussures, le prince déclara qu'il épouserait celle à qui la chaussure siérait, et il ordonna à ses serviteurs d'aller faire essayer la chaussure à toutes les filles du village. A la fin de cette même version, on peut lire dans la dernière phrase du conte, littéralement retraduite de l'arabe pour notre audience: «Quant à vous, les petits, attention à l'injustice, car Dieu n'aime pas les injustes» (16). Cette phrase peut être considérée comme morale du conte, et son résumé, en même temps. A vrai dire, celui qui exprime injustice envers autrui, comme la marâtre de Cendrillon et ses filles, ne récolte qu'injustice.

Il reste à mentionner que les quatre traductions arabes retenues pour cette étude, sont écrites en arabe standard, celui que les enfants apprennent à l'école. Toutes les quatre ont favorisé la culture algérienne, réceptrice des contes analysés dans la présente communication.

## Conclusion

La traduction des contes pour enfants en Algérie, repose sur les deux principes de censure et d'adaptation. Elle vise essentiellement à localiser les contes dans le contexte algérien, en prenant en considération le milieu conservateur de la société algérienne. Les jeunes lecteurs algériens découvrent, par ce fait, les contes occidentaux dans un moule linguistique et culturel qui sied leurs traditions et leur environnement.

## Bibliographie

- Chèvre, Mathilde, «Traduire la littérature de jeunesse en Méditerranée», in *Transeuropéennes*, Paris & Fondation Anna Lindh, Alexandrie, 2010.
- Decelle, Marie, «Les stéréotypes féminins dans la littérature enfantine», Carhop, site du Centre d'Animation et de Recherche en Histoire Ouvrière et Populaire, [www.carhop.be/images/Stéréotypes\\_féminins\\_M.DECELLE\\_2005.pdf](http://www.carhop.be/images/Stéréotypes_féminins_M.DECELLE_2005.pdf). (consulté le 7 août 2016)
- Chantegrel, Géraldine, «Jeux de mots glacés: entretien avec Jean-Christophe Salaün», in revue *Traduire*, n° 232, 2015, p. 131-137.
- Delanoë, Elise, «Entretien avec Jean Christophe Salaün», in *Livre, échange*, N° 64, 2014, 8.

- Djellouli, Laïd, «ريازجالا يف لافطالال هجوملا يدرسلا باطخلا يف ةغللا», revue Al Athar, Vol. 2, № 3, mai 2004.
- Fouad Souleiman, Nouha, «Contes pour enfants traduits du français vers l'arabe: Enjeux didactico-culturels», Tishreen University, Journal for Research and Scientific Studies – Arts and Humanities Series Vol. 37, № 2, 2015, p. 361-379.
- Friot, Bernard, «Traduire la littérature pour la jeunesse», in *Le français aujourd'hui*, Vol. 3, № 142, 2003, p. 47 – 54.
- Louichon, Brigitte, «L'adaptation: grandeur et misère du patrimoine littéraire», in *Littérature de Jeunesse. Adapter des œuvres littéraires pour les enfants*, № 2, col. *Les Cahiers de Lire Ecrire à l'Ecole*, Grenoble, CRDP de l'Académie de Grenoble, 2008, p. 11-26.
- Naoune, Alima, «ىلع اهريثأتو ةمجرتملا لافطالال صصق ةيلالكشإ», Alukah Site de culture et de religion, <http://www.alukah.net/social/0/55258/#ixzz4Fzobohtj> (consulté le 4 septembre 2016).
- Pasquier, Marie-Claire, «Traduire le conte – Il était une fois...», in *Translittérature*, Association des Traducteurs Littéraires de France (ATLF), № 18-19, 2000, p. 16-25.
- Yahia, Abdesslam, «نيب ام ةرتفلا ريازجالا يف لافطالال صقلا ءايديس 1980-2000 اجذومن», thèse de doctorat non publiée, université Ferhat Abbas, Sétif, Algérie, 2011, <http://library.islamweb.net/frh/index.php?page=articles&id=167959> (consulté le 15 septembre 2016).

Ina SITNIC  
Lector, Doctorand  
Universitatea de Stat din Moldova  
Chișinău, Republica Moldova

## Evadând din comunismul spațiului românesc prin dublajul filmului “Interzis”

**Rezumat:** În articol ne propunem ca, prin intermediul dublajului de film, să facem o retrospectivă a manifestărilor regimului comunist care sufoca viața culturală a României anilor 1985-1989. În această perioadă traducerea din alte limbi erau foarte puține și doar lucrările conforme cu ideologiile comuniste erau traduse. Era o perioadă în care oamenii erau limitați în decizii, drepturi, alegeri. În România de la mijlocul anilor '80 începeau să-și facă tot mai simțită prezența filmele străine în special cele americane, introduse în țară ilegal, în care oamenii descopereau o lume nouă, diferită de ceea ce cunoșteau și vedeau zilnic. Prin urmare, exista necesitatea traducerii acestor filme – un proces interesant, dar și solicitant în același timp, pentru binecunoscuta voce a filmelor dublate ale anilor '80 – Irina Nistor. Conținutul prezentului articol descrie particularitățile dublajului de film prin modul în care această activitate se desfășura la acea epocă și printr-o evaluare a calității traducerii filmului în România.

**Cuvinte-cheie:** dublaj, România Comunistă, traducere de film, erori de traducere, evaluarea calității traducerii, entropie și compensare în traducere

**Abstract:** This article aims at making a retrospective view of the cultural life in Romania of 1985-1989 suffocated by the Communist regime. During this period the translations from other languages into Romanian were few and only the versions in line with the communist ideologies were made public. It was a period in which people were limited in their decisions, rights and choices. Thus,

in the middle of the 1980s foreign films, that could be found in Romania, were American films, in particular, entering the country illegally. Watching these films, people discovered a new life – very different from what they knew and saw daily. Consequently, there was a need to translate these films, which proved to be an interesting and at the same time a challenging process for the well-known voice of the 1980s dubbed films – Irina Nistor. Hence, the content of this article describe the peculiarities of dubbed films and assesses the quality of the translated films.

**Keywords:** dubbing, Communist Romania, film translation, translation errors, translation quality assessment, loss and gain in translation

### **Introducere. Retrospectivă asupra situației culturale în România regimului comunist**

Între anii 1945-1989 viața culturală în România era sufocată de regimul politic comunist. Era aproape imposibil să poți privi ceva bun la televizor, literalmente vorbind, oamenii nu aveau la ce se uita. În școli și mass-media istoria era falsificată. În biblioteci nu exista acces la cărțile anterioare regimului sus-amintit, tocmai din dorința de a tăinui trecutul. Literatura era, la fel, cenzurată, iar lucrările scriitorilor, care nu conveneau din punct de vedere ideologic, nu erau aprobate de regim și, prin urmare, nu erau publicate. Chiar și scriitorii români clasici erau interziși. Spre exemplu, autoritățile comuniste acceptau operele lui Mihai Eminescu; acestea erau studiate în școli, însă unele fragmente din anumite opere nu erau accesibile întrucât nu erau conforme cu politicile guvernului.

Cenzura persista și în muzică. Autoritățile comuniste respingeau diferite genuri muzicale, cum ar fi rock-ul, nu neapărat din motive politice ci pur și simplu pentru că acest gen de muzică nu era pe placul “mai marilor”.

Privită în sens larg, cenzura face trimitere la interdicțiile suferite de către individ în conștiința și acțiunile sale. Aceasta există în toate societățile însă mai mult sau mai puțin voalată, dar, în regimurile totalitare, ea apare ca o constrângere socială, politică și culturală care apasă încontinuu pe conștiința oamenilor. Prezentată în toată “splendoarea” sa, vizibilă oriunde în viața publică, cenzura instaurată de regimul comunist era mult mai perfidă, chiar periculoasă. Rolul acesteia era să apere societatea împotriva ideologiei considerată dăunătoare de către liderii Partidului Comunist și



să instituie o nouă morală, cea a “cetățeanului nou” întru totul devotat și supus (Rădulescu 26). Consecințele acestor măsuri asupra textelor scrise sunt nenumărate: mutilarea operelor literare, denaturarea sensului cuvintelor, atenuarea aluziilor prea directe la realitățile contemporane ș.a.m.d (Rădulescu 26).

Spațiul românesc în anul 1985 era dominat de regimul lui Nicolae Ceaușescu. Ultimii douăzeci de ani fuseseră o perioadă în care românii duceau lipsuri de tot felul: hrană, îmbrăcăminte, condiții decente de viață, libertate, într-un cuvânt – sărăcie și, nu în ultimul rând, erau izolați din punct de vedere cultural. Libertatea de exprimare era, de asemenea, strict controlată. Deși conducerea promova ideea de libertate a persoanelor și dreptul lor la autodeterminare și dezvoltare, paradoxul consta în faptul că acest sistem politic nu făcea altceva decât să îngrădească drepturi fundamentale ale individului printre care libertatea de exprimare, libera circulație, aderarea la o credință etc. până la limitare completă.

Traducerile din alte limbi erau foarte puține și, bineînțeles, doar lucrările conforme ideologiilor comuniste puteau fi traduse. Din cauza controlului strict asupra tot ce se publica, exista un deficit de cărți bune pe care le puteai citi sau filme pe care le puteai viziona, chiar dacă acestea nu aveau legătură directă cu politica. România era cufundată în beznă la propriu și la figurat. Printre multiplele aberații ale deciziilor marelui dictator Ceaușescu era și transmiterea timp de doar două ore zilnic a programelor televizate care conțineau doar propagandă comunistă. Emisiunile informative erau interzise sau cenzurate. Decizia de a limita accesul oamenilor la orice sursă de informare, pe termen lung, avea efecte dezastruoase pentru întregul popor. Însă până și în cele mai dificile perioade oamenii au nevoie de divertisment la care, din păcate, românii nu aveau acces direct în anii 1980.

### **Dublajul de film – contact între România comunistă și Occidentul capitalist**

Treptat, în România de la mijlocul anilor '80, începeau să-și facă tot mai simțită prezența casetele video cu filme, majoritatea – americane și, dacă cenzura era la ordinea zilei în tot ce se transmitea pe postul național, traducerile filmelor clandestine nu erau cenzurate, de aici și dorința oamenilor de a vedea ceva nou: de la imaginile unei lumi diferite față de ceea ce trăiau în fiecare zi și până la idei și atitudini ale altor națiuni.

Problematic pentru acele vremuri era că, odată pătrunse în țară, filmele trebuiau să fie traduse pentru publicul larg.

Orice formă de traducere audiovizuală joacă un rol important în dezvoltarea identității unui popor și a stereotipurilor naționale. Fiecare țară își cultivă propria tradiție de traducere a filmelor și, fiindcă un aspect important al modului în care pot fi vizionate filmele este cel legat de limbă, în epoca sus-menționată trebuiau să se identifice modalități pentru a aduce în contact, prin film, diferite culturi și națiuni vorbitoare de limbi diferite. Prin urmare, exista opțiunea subtitrării sau a dublajului și a voice-over-ului (variantă a dublajului). Decizia de a alege una dintre aceste forme nu este în nici un caz întâmplătoare ci are la origini diverși factori precum circumstanțe istorice, tradiții, tehnica cu care publicul s-a obișnuit, costuri, precum și poziția culturii sursă și a celei țintă într-un context internațional.

În România comunistă s-a optat pentru dublaj din motiv că această tehnică a fost cea mai accesibilă din punct de vedere al costurilor dar și al timpului alocat pentru traducerea filmelor.

Printre motivele pentru care dublajul era utilizat ca mod de traducere a filmelor în perioada postbelică în unele țări de pe continentul European, se numărau profunda preocupare a statului pentru puritatea și superioritatea propriei culturi și, deci, dorința de a-și proteja limba și cultura de orice influență străină, cum este cazul Franței, dar și obișnuința populației de a viziona filme în limba națională datorită numărului mare de producții de film, astfel existând cerere pentru naturalizare sub formă de dublaj. Un alt motiv pentru care țările au optat și optează pentru dublaj ca mod de traducere a filmelor este dorința de a păstra simțul identității naționale și al autonomiei prin intermediul limbii naționale. În această categorie de țări, cărora le sunt caracteristice asemenea particularități întră Italia, Spania și Germania, în care industria cinematografică postbelică reprezenta o moștenire directă a guvernelor fasciste anterioare. Prin urmare, dictatorii erau conștienți de faptul că, dacă poporul își auzea propria limbă vorbită în filme și la televizor, în general, se confirma importanța acesteia și sublinia simțul național. De asemenea, în Germania și Italia, guvernele au adoptat reglementări care promovau sau chiar implementau dublajul ca mod de traducere a filmelor.

Multe țări precum Marea Britanie, Olanda, Belgia, Suedia, Portugalia au urmat o altă cale pentru traducerea filmelor și anume – subtitrarea. Această decizie era motivată de câțiva factori precum numărul mic al populației și încasările modeste din vânzările biletelor la cinema. Alte

aspecte de menționat sunt prețul relativ mic pentru subtitrare (comparativ cu dublajul), mai multe limbi vorbite (cum este cazul Belgiei) în care erau folosite subtitrări duble și, nu în ultimul rând, numărul considerabil de filme importate.

Traducerea citită de către o singură persoană care dublează toate personajele din film, pe fundal putând fi auzite vocile actorilor originali, se practica în Polonia. Această tehnică este numită voice-over, e citită de pe foaie, se suprapune peste banda sonoră a filmului, creând un oarecare disconfort pentru spectator care nu poate să urmărească partea sonoră a originalului, pierzând astfel informația transmisă prin intonație, ritm, tonalitate etc. Problema acestui tip de traducere rezidă în faptul că toate personajele sunt rediate de o singură voce care, cel mai des, nu este un actor și care nu transmite foarte multă emoție, iar o parte din intensitatea filmului se pierde. Prin multitudinea de dezavantaje pe care le prezintă, acest tip de traducere este mai degrabă o improvizație de circumstanță decât o traducere adecvată a filmelor.

### **Scopul și metodologia de lucru**

Traducerea filmelor în România anilor 1980 este un caz specific și interesant din perspectiva modului de traducere, a circumstanțelor în care decurgea acest proces, a amplorii prin care traducerea filmelor, în special a celor americane, a reușit să modeleze gândirea fiecărui român, a cererii pentru traducerea filmelor și a publicului-țintă.

Scopul principal al acestui articol este orientat, cu precădere, asupra analizei calității produsului final al dublajului filmelor din limba engleză în limba română și ținem să menționăm că ne-am axat pe aspecte sincronice ale traducerii de film în România comunistă a anilor 1985-1989. Pentru a face posibilă reflectarea amănunțită a elementelor legate de traducerea filmelor în acest interval de timp, a fost necesară documentarea detaliată asupra caracteristicilor multilaterale a felului în care se realiza acest proces în perioada sus-amintită, asupra posibilităților și limitelor existente. În acest scop am consultat diverse surse pentru a ne informa și a obține date cât mai veridice cu referire la traducătorii pentru filme, opinii ale lor și ale publicului și, desigur, am vizionat (fragmente de) filme pentru analiza calității traducerii. Specificăm că, în demersul nostru, am identificat și analizat doar fragmente de film dublate din engleză în română din cauza imposibilității de a găsi filmele în variantă integrală. De asemenea, multe

dintre fragmentele disponibile online au o calitate foarte proastă a sunetului, ceea ce face practic imposibilă audierea acestora. Exemplele extrase cu care a fost posibil să lucrăm parvin din filme precum “Pretty Woman”, “Absent nemotivat” și “Stakeout”.

### **Particularitățile dublajului de film în comunismul românesc**

Din punct de vedere tehnic și al redării mesajului în limba-țintă (LȚ), *subtitrarea*, definită drept ansamblul operațiunilor de traducere scrisă care însoțesc banda sonoră în LS a filmului (Lungu-Badea 137), redată într-o formă sincronizată, de obicei, în partea de jos a ecranului, alterează textul-sursă (TS) cel mai puțin și permite oricând publicului-țintă să observe prezența și impactul limbii-sursă (LS) în traducere.

În România anilor 1980, dublajul era practicat ca mod de traducere a filmelor și numai prin intermediul dublajului clandestin era posibilă apropierea dintre România comunistă și constrânsă și Occidentul capitalist și liberal. În continuare descriem particularitățile dublajului din perspectiva funcționării acestuia din punct de vedere tehnic, a circumstanțelor politico-sociale și a impactului asupra publicului-țintă pentru spațiul românesc comunist.

*Dublajul* modifică mult TS și îl face cunoscut publicului-țintă prin intermediul strategiei de traducere numită *naturalizare* (domestication) care, împreună cu *păstrarea elementului străin* (foreignization), a fost dezbătută de sute de ani, în sensul său modern însă, fiind cunoscută datorită cercetărilor traductologului Lawrence Venuti. În *Dicționarul de termeni utilizați în teoria și practica traducerii*, Georgiana Lungu-Badea definește *naturalizarea* drept tehnică sau strategie de traducere pragmatică prin care traducătorul acordă prioritate fluenței textului restituit în LȚ și minimizează, deci, particularitățile identitare ale TS prin adaptarea culturilor la așteptările cititorului-țintă (Lungu-Badea104). În traducerea filmelor, *naturalizarea* este utilizată în scopul ajustării articulației labiale a personajelor din film la dublarea dialogurilor în LȚ, cu scopul de a crea pentru audiență efectul prin care actorii vorbesc, de fapt, LȚ.

După cum am menționat deja, filmele în România regimului lui Ceaușescu erau dublate și, pentru mult timp, un aspect misterios al acestora era că fiecare personaj era tradus de o singură voce feminină – a Irinei Margareta Nistor – traducătoare la postul național TV. În general, un aspect important al dublajului este redarea replicilor personajelor de către un actor

de dublaj în scopul menținerii sau cel puțin al apropierii dublurii vocale de specificul vocal al personajului. De asemenea, sincronizarea interpretării simultane cu textul filmului este considerată un indiciu al calității traducerii. Dacă este să ne raportăm la perioada vizată în această lucrare, sincronizarea respectivă era mai curând un punct de reper informațional, adaptarea traducerii lipsind cu desăvârșire.

Începând cu anul 1986 și până la căderea comunismului, dublajul filmelor a avut un impact major asupra poporului român mult prea obosit de ce i se oferea la TV. Din punctul de vedere al multor români, filmele dublate de Irina Nistor a reprezentat o gură de aer pentru noutate, o porțiță spre libertatea mult-râvnită a oamenilor de a alege ce să privească. Irina Nistor a dublat filme care pătrundeau din Occident – majoritatea americane, de la Hollywood și care, la momentul respectiv, erau interzise în România. Prin urmare, accesul la acestea se făcea pe ascuns, iar prin traduceri clandestine, traducătoarea avea libertatea de a se exprima și a reda în mod vădit secvențele care, de regulă, trebuiau să fie atent trecute pe sub lupa suspușilor regimului comunist. Filmele românești, și așa puține, nu ar fi conținut niciodată înjurături, cuvinte dure sau cu tentă sexuală, însă odată cu apariția filmelor clandestine, traducătorul evada în libertatea de a traduce fără interdicții. Astfel de cuvinte precum *preot*, *comunist împuștit*, *paște*, *sfânt*, *dumnezeu* etc. puteau fi auzite pe casetele video traduse de Irina Nistor și nicidecum la postul național de televiziune.

Românul anilor 1985-1989 asista treptat la o dezinhibare prin prisma filmelor pe care le viziona. Irina Nistor avea libertatea de a traduce absolut totul din filmul “interzis”. Totuși, traducătoarea adopta un stil oarecum voalat privind argoul, așa încât impactul acestuia asupra publicului-țintă nu era echivalent cu efectul produs de original asupra publicului-sursă. Structuri de neconceput pentru a fi utilizate în filmele României totalitariste precum *Mother fucker* sau *Holly shit!*, spre exemplu, se traduceau lejer prin sintagme cu o conotație mai puțin dură spre exemplu *Sfinte Sisoe. Fuck you, man* era redat simplu prin *Du-te dracului*; *You, fat piece of shit!* – *Să nu-ți văd mutra, mă slănină ce ești!*, iar *You are a bunch of fucking assholes!* – *Niște tâmpiți sunteți cu toții*.

Pușinii traducători de la acea vreme nu aveau timp pentru a viziona multitudinea de filme înainte de a le traduce. Prin urmare filmele erau traduse în timp real iar numărul erorilor comise era destul de mare. Au rămas epice structuri lingvistice precum *I'll kill ya, bitch!* tradusă de către Irina Nistor prin *O să te omor pe plajă!* (omonimie intralinguală) sau, în

contextul filmului “48 de ore”, când niște doamne în vârstă jucau scrabble... iar una dintre ele scrie *fucker*... în traducere de Irina Nistor – “*cel care face dragoste*”,...*mother-fucker*, adaugă o altă doamnă...*mama celui care face dragoste*, punctează traducătoarea. O altă secvență *Wow, what cool curves!* tradusă literal și, deci, denaturat – *Ce curbă răcoroasă!* O atenție deosebită trebuie acordată traducerii titlurilor filmelor, astfel încât să nu se repete erori de percepție intralinguală de genul *Deer Hunter*, “promovat” drept *Dragă Vânătorule*, care deformează iremediabil sensul contextual al filmului în traducerea în LT.

Un alt exemplu elocvent de traducere neconformă sensului poate fi ușor observat în fragmentul din filmul *Pretty Woman*, în care cuvântul *pantyhose* (engleză, dresuri) este tradus de Irina Nistor prin *chiloței* fapt care, exceptând mirarea privitorului, mai poate stârni și râsul acestuia. La fel și în cazul traducerii eronate a unității lingvistice *How long has he been in there?* – *Cât mai stăm?* În filmul *Stakeout* în care apare o confuzie la nivel de traducere al subiectului propoziției (pronumele personal *he* din engleză nu se traduce prin *noi*).

Pe lângă traducerile de multe ori neconforme cu sensul transmis de LS, în procesul dublajului survineau și destul de multe omisiuni (Tabelul nr. 1) cauzate în mare parte de debitului verbal al personajelor din film, replicile cărora trebuiau traduse cât mai aproape de text. În acest caz menționăm incapacitatea traducătorului de a ține pasul cu viteza cu care personajele vorbeau, survenind astfel dificultăți de traducere ale unor structuri problematice, pentru redarea sensului cărora traducătorul avea nevoie de timp în scopul identificării unui echivalent adecvat. Traducătorul, însă, nu dispunea de acest timp și, probabil, în încercarea de a se revanșa față de publicul-țintă, apela la unele compensări ale informației pierdute. Totuși, acestea uneori nu erau justificate deoarece traducătoarea nu făcea altceva decât să umple lacunele cauzate de entropie. Analizând fragmentul disponibil online din filmul *Stakeout*, am putut remarca “jocul” dintre entropie și compensare în procesul traducerii. Omisiunile elocvente au fost evidențiate în textul din coloana din stânga a Tabelului nr. 1, iar adăugirile – în textul din coloana din dreapta al aceluiași tabel.

Tabelul nr. 1. Fragment din filmul *Stakeout*

Original	Traducere de Irina Nistor
- Yeah, I'd like another cup of coffee, please. - <b>Okay.</b>	- Mai vreau o cafea.
- And I'd like a side order of sausage. - <b>You bet.</b>	- Și niște cârnați.
- How long has he been in there? - About ten minutes.	- <b>Ce dimineață.</b> Cât mai stăm? - Vreo 10 minute.
- That is disgusting. - Really?	- Dezgustător. - Zău?
My God. Do you eat like that in front of your mother?	Bine, tu mănânci așa și în fața lui maică-ta?
- <b>It's an old family custom.</b>  - Well, I'll tell ya, it's not healthy. <b>You gotta take your time.</b> Do you have any idea what that does to your digestive system?	Ai răbdare. Trebuie să te gândești și la sistemul tău digestiv.
No, but I'm afraid you're gonna tell me.	
<b>You've got to savour the qualities of the cuisine.</b>	N-am timp de așa ceva
First the smell- Oh, for Christ's sake!	- Știi, trebuie mai întâi să simți un parfum bun și după aia... Gata.

O privire atentă ne face să concluzionăm că omisiunile predomină în mod vădit în transferul din engleză în română. Pe lângă văditetele omisiuni, traducerile Irinei Nistor se caracterizează printr-o **conomie** lexicală dusă la extremă. Spre exemplu, o unitate lexicală alcătuită dintr-un număr "x" de lexeme era redată prin mult mai puține și, prin urmare, informație prețioasă din film se pierdea. Luând în calcul tipul, modul și contextul în care era practică traducerea filmelor în anii 1980, tendința de economie poate fi justificată. Pentru comparație, ne putem referi la același fragment de film analizat mai sus (Tabelul nr. 1) unde, în original, apar un total de 97 de cuvinte, comparativ cu 59 cuvinte – în varianta tradusă.

În același timp, se observă o tendință de neutralizare a valorii stilistice a expresiilor idiomatice în procesul traducerii. Astfel, *My God* este redat prin *Bine* sau *Oh, for Christ's sake!* este simplu tradus – *Gata*. Deși valoarea semantică a structurii se păstrează, traducătorul renunță la culoarea locală a unității lingvistice, astfel încât efectul și impactul asupra publicului-țintă redat de aceasta este atenuat.

## Concluzie

În pofida procesului anevoios de traducere a filmelor în anii 1980 marcat de restricții și interdicții pentru această activitate, este de apreciat rolul și aportul traducătorului la iluminarea maselor. Neconcordanțele și neconformitățile cu originalul din fragmentele de film analizate, reflectate prin omisiuni, ambiguități, erori sau reinterpretări ale mesajului nu diminuează impactul filmelor asupra populației, ca mărturie fiind mulțimea de comentarii de mulțumire pentru munca și efortul depus de traducătorii “filmului interzis”. Întrucât acest subiect continuă să fie de un mare interes pentru traductologi, lingviști, dar și cinefili sugerăm o abordare comparativă din perspectivă diacronică a calității filmelor traduse.

## Bibliografie:

- Lungu-Badea, Georgiana, *Mic dicționar de termeni utilizați în teoria, practica și didactica traducerii*, Timișoara, Editura Universității de Vest, 2012.
- Pitar, Mariana, “Traducerea documentelor multimedia”, in *Revista Electronică de terminologie*, №3, 2005.
- Rădulescu, Anda., “Entre censure et autocensure littéraire en Roumanie: L’odyssée d’un journal intime à l’époque communiste”, in *Erudit*, Vol. 23, № 2, 2010, p. 23-52.
- “Romania during Ceausescu’s Dictatorship” <http://www.procesulcomunismului.com/marturii/fonduri/mmioc/anticomrev/docs/02.htm> Accesat: 20.10.2016.
- Szarkowska, Agnieszka, “The Power of Film Translation”, in *Translation Journal*, Vol. 9, № 2, 2005.

## Filme și fragmente de film

- Absent nemotivat* (fragment), dublat de Nistor Irina, <https://www.youtube.com/watch?v=yD99hy-wyBM> (consultat pe 15.10.2016).
- Chuck Norris vs Communism*, regizor Călugăreanu Ilinca, 2015.
- Pretty Woman* (fragment), dublat de Nistor Irina, <https://www.youtube.com/watch?v=XDmAMMB0ilQ> (consultat pe 15.10.2016).
- Stakeout* (fragment), dublat de Nistor Irina, [https://www.youtube.com/watch?v=XIV0-dAS\\_1k&t=99s](https://www.youtube.com/watch?v=XIV0-dAS_1k&t=99s) (consultat pe 15.10.2016).



Sanda-Maria ARDELEANU  
Professeur  
Université “Ștefan cel Mare”  
Suceava, Roumanie

## **La francophonie roumaine. Restitutio: “Intellectuels roumains d’expression française” – un vaste projet traductologique**

**Résumé:** Cette recherche vise une présentation focalisée sur deux volets fondamentaux: d’une part, nous réalisons une synthèse des citations-principes du *Cours de linguistique générale* (CLG) de Ferdinand de Saussure, démarche qui s’avère utile pour l’acte de traduction, de même que pour la constitution d’un corpus-repère en traductologie-interprétariat. Nous voulons souligner le fait que les citations du CLG servent depuis cent ans à l’acte de traduction et, sans doute, au développement des savoirs humains. D’autre part, notre intérêt scientifique sera orienté vers la présentation du déroulement dynamique d’un grand projet pour la culture franco-roumaine – le Projet culturel intitulé *La Francophonie roumaine. Restitutio*, initié et développé sous le patronage du Centre de recherche Analyse du Discours (CADISS) de l’Université «Ștefan cel Mare» de Suceava et de l’Alliance des Civilisations de l’Organisation des Nations Unies, avec l’appui constant de La Maison d’Édition «Demiurge» de Iassy. Cet ample projet a initié également la collection «Intellectuels roumains d’expression française», pour enrichir le patrimoine culturel des espaces roumain et français, par la parution diachronique de textes inédits ou moins connus, signés par des auteurs francophones et francophiles. Les premiers auteurs publiés en édition bilingue dans la Collection ont été Nicolae Iorga et la Princesse Aurélie Ghika.

**Mots-clés:** traduction, linguistique, francophonie, projet, culture, bilinguisme

**Abstract:** This research aims at the presentation focused on two fundamental aspects: on the one hand, we make a summary of citations-principles from the Course in General Linguistics (CGL) of Ferdinand de Saussure. We consider that approach being useful for the act of translation and for the creation of a landmark corpus in translation and interpreting. We want to emphasize that the quotes of CGL are used for more than a hundred years in the act of translation and doubtless in the development of human sciences. On the other hand, our scientific interest will be directed towards the presentation of the dynamic course of a great project for the Franco-Romanian culture – the cultural project entitled *La Francophonie roumaine. Restitutio*, initiated and developed under the patronage of the Discourse Analysis Research Center (CADISS) of the University «Ștefan cel Mare» of Suceava and the Alliance of Civilizations of the United Nations, also with the continued support of the publishing house «Demiurg» of Iasi. This project has also initiated the collection «Romanian intellectuals of French expression», to enrich the cultural heritage of the Romanian and French areas, by the diachronic publication of unpublished or less known texts signed by Francophone and Francophile authors. The first authors, published in a bilingual edition in the Collection, were Nicolae Iorga and Princess Aurélie Ghika.

**Keywords:** translation, linguistics, francophonie, project, culture, bilingualism

## Préliminaires

Puisque l'année 2016 reste inscrite dans l'histoire des sciences du langage comme l'«Année Saussure», grâce à l'anniversaire de cent ans de la publication du *Cours de linguistique générale*, j'ai consacré tous mes travaux de recherche, matérialisés en textes et discours, le long de cette année, à la valorisation de l'oeuvre du fondateur de la Linguistique en tant que domaine scientifique.

Au début de l'année 2016, quand nous avons lancé à Chișinău, le projet d'un volume international dédié à Saussure, grâce à mes chères collègues et amies, Ludmila Zbanț et Angela Grădinaru, avec la concours desquelles nous fêtons déjà une année d'existence du Master International Francophone double diplôme Suceava-Chișinău *Théorie et pratique de la traduction*,

nous étions inquiètes à l'idée de notre démarche collective: Qu'est-ce qu'on pourrait encore dire sur Saussure au bout de cent ans? Tout a été déjà dit, paraissait-il, ou, plutôt, pas mal l'ont peut-être oublié, notre Saussure, à quoi bon notre tentative de remémorer ses idées? Nous étions parfaitement conscientes de la «dilution» des principes saussuriens à l'intérieur des différentes pistes ou divers axes ou sous-domaines de la recherche dans les sciences du langage, de la perte même du nom de leur auteur, pour ne pas dire de leur «confiscation», quelquefois naturelle, par ceux qui travaillent le champ de la Langue (toujours par majuscule lorsqu'il s'agit de «la langue de Saussure», «envisagée en elle-même et pour elle-même»).

Notre «doute peureux» s'est avéré inutile et honteux en même temps. Saussure est partout en sciences de la langue, y compris en traductologie. C'est pour cela que je préface la présentation d'un grand projet *Restitutio* dans la culture franco-roumaine par un beau bouquet de citations-principes du *Cours de linguistique générale* de Saussure, qui servent depuis cent ans à l'acte de traduction, très souvent sans même le savoir et surtout sans que le traducteur-interprète s'en rende compte, risquant de devenir un autre Monsieur Jourdain de nos jours.

### **Dans l'acte de traduction, à partir de Ferdinand de Saussure vers la constitution d'un corpus-repère en traductologie-interprétariat**

La matière de la linguistique est constituée d'abord par toutes les manifestations du langage humain [...] (C.L.G., p. 20).

[...] le langage échappant le plus souvent à l'observation, le linguiste devra tenir compte des textes écrits, puisque seuls ils lui font connaître les idiomes passés ou distants (C.L.G., p. 20).

[...] la langue ne se confond pas avec le langage; elle n'en est qu'une partie déterminée [...]. C'est à la fois un produit social de la faculté du langage et un ensemble de conventions nécessaires, adoptées par le corps social pour permettre l'exercice de cette faculté chez les individus (C.L.G., p. 25).

La parole est au contraire un acte individuel de volonté et d'intelligence, dans lequel il convient de distinguer: 1. Les combinaisons par lesquelles le sujet parlant utilise le code de la langue en vue d'exprimer sa pensée personnelle; 2. le mécanisme

psycho-physique qui lui permet d'extérioriser ces combinaisons (C.L.G., p. 31).

[...] c'est une mauvaise méthode que de partir des mots pour définir les choses (C.L.G., p. 32).

C'est cette possibilité de fixer les choses relatives à la langue qui fait qu'un dictionnaire et une grammaire peuvent en être une représentation fidèle, la langue étant le dépôt des images acoustiques, et l'écriture la forme tangible de ces images (C.L.G., p. 32).

La langue, ainsi délimitée dans l'ensemble des faits de langage, est classable parmi les faits humains, tandis que le langage ne l'est pas (C.L.G., p. 33).

[...] on peut comparer la langue à une symphonie, dont la réalité est indépendante de la manière dont on l'exécute; les fautes que peuvent commettre les musiciens qui la jouent ne compromettent nullement cette réalité (C.L.G., p. 36).

[...] c'est la parole qui fait évoluer la langue: ce sont les impressions reçues en entendant les autres qui modifient nos habitudes linguistiques. Il y a donc interdépendance de la langue et de la parole; celle-là est à la fois l'instrument et le produit de celle-ci (C.L.G., p. 37).

La parole est la somme de ce que les gens disent, et elle comprend: a. Des combinaisons individuelles, dépendant de la volonté de ceux qui parlent, b. Des actes de phonation également volontaires, nécessaires pour l'exécution de ces combinaisons (C.L.G., p. 38).

Nous éliminons tout ce qu'on désigne par le terme de "linguistique externe"; d'abord, tous les points par lesquels la linguistique touche à l'ethnologie, toutes les relations qui peuvent exister entre l'histoire d'une langue et celle d'une race ou d'une civilisation (C.L.G., p. 40).

Nous pouvons donc représenter le fait linguistique dans son ensemble, c'est-à-dire la langue, comme une série de subdivisions contiguës dessinées à la fois sur le plan indéfini des idées confuses et sur celui non moins indéterminé des sons (C.L.G., p. 156).

Le rôle caractéristique de la langue vis-à-vis de la pensée n'est pas de créer un moyen phonique matériel pour l'expression des idées, mais de servir d'intermédiaire entre la pensée et le son, dans des conditions telles que leur union aboutit nécessairement à des délimitations réciproques d'unités (C.L.G., p. 156).

La valeur d'un groupe est souvent liée à l'ordre de ses éléments. En analysant un syntagme, le sujet parlant ne se borne pas à en distinguer les parties; il constate entre elles un certain ordre de succession (C.L.G., p. 190).

Une langue exprime quelquefois par la succession des termes une idée qu'une autre rendra par un ou plusieurs termes concrets (C.L.G., p. 191).

Mais si l'ordre des mots est incontestablement une entité abstraite, il n'en est pas moins vrai qu'elle ne doit son existence qu'aux unités concrètes qui la contiennent et qui courent sur une seule dimension (C.L.G., p. 191).

Une unité matérielle n'existe que par le sens, la fonction dont elle est revêtue; [...] un sens, une fonction n'existent que par le support de quelque forme matérielle (C.L.G., p. 191).

[...] l'immobilité absolue n'existe pas; toutes les parties de la langue sont soumises au changement ; à chaque période correspond une évolution plus ou moins considérable (C.L.G., p. 193).

Il est vrai que cette évolution ininterrompue nous est souvent voilée par l'attention accordée à la langue littéraire; celle-ci [...] se superpose à la langue vulgaire, c'est-à-dire à la langue naturelle, et est soumise à d'autres conditions d'existence. Une fois formée, elle reste en général assez stable, et tend à demeurer identique à elle-même; sa dépendance de l'écriture lui assure des garanties spéciales de conservation. Ce n'est donc pas elle qui peut nous montrer à quel point sont variables les langues naturelles dégagées de toute réglementation littéraire. (C.L.G., p. 193)

Les mots changent de signification, les catégories grammaticales évoluent [...](C.L.G., p. 195).

On cherche quelquefois une de ces causes déterminantes dans l'état général de la nation à un moment donné. Les langues traversent des époques plus mouvementées que d'autres: on prétend les rattacher aux périodes agitées de l'histoire extérieure et découvrir ainsi un lien entre l'instabilité politique et l'instabilité linguistique (C.L.G., p. 206).

La langue ne cesse d'interpréter et de décomposer les unités qui lui sont données (C.L.G., p. 232).

[...] l'action de la langue est traversée d'une infinité d'hésitations, d'à peu près, de demi-analyses. À aucun moment un idiome ne possède un système parfaitement fixe d'unités (C.L.G., p. 234).

[...] l'analogie exerce une action sur la langue. [...] elle reflète de moment en moment les changements intervenus dans l'économie de la langue et les consacre par des combinaisons nouvelles. [...] elle est un puissant facteur d'évolution (C.L.G., p. 235).

Les innovations de l'analogie sont plus apparentes que réelles. La langue est une robe couverte de rapiécages faits avec sa propre étoffe (C.L.G., p. 235).

Ainsi la conservation d'une forme peut tenir à deux causes exactement opposées: l'isolement complet ou l'étroit encadrement dans un système qui, resté intact dans ses parties essentielles, vient constamment à son secours (C.L.G., p. 237).

Il nous arrive parfois d'estropier les mots dont la forme et le sens nous sont peu familiers, et parfois l'usage consacre ces déformations. [...] On a donné à ce phénomène le nom d'étymologie populaire (C.L.G., p. 238).

[...] alors que les constructions de l'analogie sont rationnelles, tandis que l'étymologie populaire procède un peu au hasard et n'aboutit qu'à des coq-à-l'âne (C.L.G., p. 238).

L'étymologie populaire n'agit donc que dans des conditions particulières et n'atteint que les mots rares, techniques ou étrangers, que les sujets s'assimilent imparfaitement. L'analogie est, au contraire, un fait absolument général, qui appartient au fonctionnement normal de la langue. Ces deux phénomènes, si ressemblants par certains côtés, s'opposent dans leur essence; ils doivent être soigneusement distingués. (C.L.G., p. 241)

L'analyse des unités de la langue, faite à tous les instants par les sujets parlants, peut être appelée analyse subjective; il faut se garder de la confondre avec l'analyse objective, fondée sur l'histoire (C.L.G., p. 251).

La langue ne se trompe pas; son point de vue est différent, voilà tout (C.L.G., p. 251).

Il n'y a pas de commune mesure entre l'analyse des individus parlants et celle de l'historien, bien que toutes deux usent du même

procédé: la confrontation des séries qui présentent un même élément (C.L.G., p. 251).

Le mot est comme une maison dont on aurait changé à plusieurs reprises la disposition intérieure et la destination. L'analyse objective totalise et superpose ces distributions successives; mais pour ceux qui occupent la maison, il n'y en a jamais qu'une (C.L.G., p. 252).

L'étymologie n'est ni une discipline distincte ni une partie de la linguistique évolutive; c'est seulement une application spéciale des principes relatifs aux faits synchroniques et diachroniques. Elle remonte dans le passé des mots jusqu'à ce qu'elle trouve quelque chose qui les explique. (C.L.G., p. 259)

L'étymologie est donc avant tout l'explication des mots par la recherche de leurs rapports avec d'autres mots (C.L.G., p. 259).

Expliquer veut dire: ramener à des termes connus, et en linguistique expliquer un mot, c'est le ramener à d'autres mots, puisqu'il n'y a pas de rapports nécessaires entre le son et le sens (principe de l'arbitraire du signe) (C.L.G., p. 259).

À propos d'un mot pris comme objet de la recherche, l'étymologie emprunte ses éléments d'information tour à tour à la phonétique, à la morphologie, à la sémantique, etc. Pour arriver à ses fins, elle se sert de tous les moyens que la linguistique met à sa disposition, mais elle n'arrête pas son attention sur la nature des opérations qu'elle est obligée de faire. (C.L.G., p. 260)

En abordant la question des rapports du phénomène linguistique avec l'espace, on quitte la linguistique interne pour entrer dans la linguistique externe [...] (C.L.G., p. 261).

Ce qui frappe tout d'abord dans l'étude des langues, c'est leur diversité, les différences linguistiques qui apparaissent dès qu'on passe d'un pays à un autre [...] (C.L.G., p. 261).

Si les divergences dans le temps échappent souvent à l'observateur, les divergences dans l'espace sautent tout de suite aux yeux [...] (C.L.G., p. 261).

[...] autant de territoires, autant de langues distinctes (C.L.G., p. 265).

[...] la séparation géographique reste le facteur le plus général de la diversité linguistique (C.L.G., p. 265).

[...] deux idiomes peuvent vivre côte à côte dans un même lieu et coexister sans se confondre (C.L.G., p. 265).

Par “langue littéraire” nous entendons non seulement la langue de la littérature, mais, dans un sens plus général, toute espèce de langue cultivée, officielle ou non, au service de la communauté tout entière (C.L.G., p. 267).

[...] la langue littéraire ne s'impose pas du jour au lendemain, et une grande partie de la population se trouve être bilingue, parlant à la fois la langue de tous et le patois local (C.L.G., p. 268).

Dans toute masse humaine deux forces agissent sans cesse simultanément et en sens contraires: d'une part l'esprit particulariste, l' "esprit de clocher"; de l'autre, la force d' "intercourse", qui crée les communications entre les hommes (C.L.G., p. 281).

C'est par l'esprit de clocher qu'une communauté linguistique restreinte reste fidèle aux traditions qui se sont développées dans son sein. Ces habitudes sont les premières que chaque individu contracte dans son enfance (C.L.G., p. 281).

Si l'esprit de clocher rend les hommes sédentaires, l'intercourse les oblige à communiquer entre eux. [...] En un mot, c'est un principe unifiant, qui contrarie l'action dissolvante de l'esprit de clocher (C.L.G., p. 282).

C'est à l'intercourse qu'est due l'extension et la cohésion d'une langue (C.L.G., p. 282).

Quand on s'est rendu compte que, dans une masse unilingue, la cohésion varie selon les phénomènes, que les innovations ne se généralisent pas toutes, que la continuité géographique n'empêche pas de perpétuelles différenciations, alors seulement on peut aborder le cas d'une langue qui se développe parallèlement sur deux territoires séparés. (C.L.G., p.285)

On peut aussi donner à entendre qu'un état de langue a été surpris à une époque plus ancienne qu'une autre [...] .

Le mot “ancien” peut désigner enfin un état de langue plus archaïque, c'est-à-dire dont les formes sont restées plus près du modèle primitif, en dehors de toute question de date. [...] (C.L.G., p. 295)

Si le seul moyen de reconstruire est de comparer, réciproquement la comparaison n'a pas d'autre but que d'être une reconstruction. [...]



les correspondances constatées entre plusieurs formes doivent être placées dans la perspective du temps et aboutir au rétablissement d'une forme unique. (C.L.G., p. 299)

La comparaison linguistique n'est donc pas une opération mécanique; elle implique le rapprochement de toutes les données propres à fournir une explication. [...] toujours la comparaison reviendra à une reconstruction de formes (C.L.G., p. 300).

Le linguiste peut donc, grâce à la méthode rétrospective, remonter le cours des siècles et reconstituer des langues parlées par certains peuples bien avant leur entrée dans l'histoire (C.L.G., p. 304).

[...] la langue est un document historique (C.L.G., p. 306).

[...] la langue n'est pas soumise directement à l'esprit des sujets parlants; [...] aucune famille de langues n'appartient de droit et une fois pour toutes à un type linguistique (C.L.G., p. 313).

Demander à quel type un groupe de langues se rattache, c'est oublier que les langues évoluent; c'est sous-entendre qu'il y aurait dans cette évolution un élément de stabilité (C.L.G., p. 313).

## **De Saussure à un large projet Restitutio**

La Maison d'Édition "Demiurge" de Iassy, lauréate du Prix Senghor-Césaire et de l'Ordre de la Pléiade, 2015, a répondu affirmativement et avec toutes ses compétences, à l'initiative du Projet culturel *La Francophonie roumaine. Restitutio*, sous le patronage du Centre de recherche Analyse du Discours (CADISS) de l'Université "Ștefan cel Mare" de Suceava et de l'Alliance des Civilisations de l'Organisation des Nations Unies, en ouvrant la collection "Intellectuels roumains d'expression française". Le projet se propose d'enrichir le patrimoine culturel des deux espaces, roumain et français, par la parution de textes inédits ou moins connus, signés par des auteurs francophones et francophiles, le long des siècles.

Rien n'est plus important en traductologie que l'acte même de traduire, en l'adaptant aux besoins des récepteurs contemporains. Rien n'est plus utile en traductologie que de faire revivre les mots, les idées et leurs producteurs d'un espace à l'autre! Et pour la Langue (de Saussure), rien n'est plus vrai que la matérialisation de l'expression orale, l'"actualisation" des termes, de la syntaxe de la phrase et du discours pour l'évolution des langues, le rappel

des vieux termes pour la mémoire des langues et la perspective historique sur la Langue.

Cela explique pourquoi les premiers auteurs publiés dans la Collection “Intellectuels roumains d’expression française” sont N. Iorga et la Princesse Aurélie Ghika.

Nous Vous invitons à les rejoindre, par vos découvertes et votre travail de *Restitutio*, en n’oubliant pas que la traduction reste un miroir de l’époque et que traduire une langue équivaut à traduire une culture.

## Bibliographie

- Alic, Liliana, *Analyse linguistique et traduction*, Braşov, Editura Universităţii Transilvania, 2015.
- Constantinescu, Muguraş, Balaţchi, Raluca-Nicoleta, *Critique des traductions. Repères théoriques et pratiques*, Cluj-Napoca, Casa Cărţii de Ştiinţă, 2014.
- Ene, Daniela Lucia, *Traduttore, traditore. Incursiune în teorii şi practica traducerii unităţilor frazeologice*, Iaşi, Casa Editorială Demiurg, 2015.
- Gutu, Ana, *Introduction à la traductologie française*, Chişinău, ULIM, 2008.
- Nida, Eugene A., *Traducerea sensurilor*, Iaşi, Institutul European, 2004.
- Saussure, Ferdinand de, *Cours de linguistique générale*, Paris, Payot, 1973.

## Corpus de traductions:

- Iorga, Nicolae, *Latinii din Orient / Les Latins d’Orient*, tr. de Sanda-Maria Ardeleanu, Iaşi, Casa Editorială Demiurg, 2014.
- Regina Elisabeta văzută de N. Iorga*, traduceri parţiale din limba franceză de Mihai Ardeleanu, Iaşi, Casa Editorială Demiurg, 2015.
- Domnii români / Les Princes roumains*, după portrete şi fresce contemporane adunate şi publicate de N. Iorga, Sibiu, 1930, Iaşi, Casa Editorială Demiurg, 2014.
- Portretele Doamnelor Române / Portraits des princesses roumaines*, publicate de N. Iorga, 1937, Iaşi, Casa Editorială Demiurg, 2014.
- Iorga, Nicolae, *Franţa în sud-estul Europei*, traducere de Alexandra Sîrghi, Mariana Chiriţă şi Mihaela Răileanu, Iaşi, Casa Editorială Demiurg, 2016.
- Prinţesa Aurélie GHIKA, *Valahia modernă / La Valachie moderne*, după prima ediţie: *La Valachie moderne*, 1850, Paris, traducere de Corina Iftimia, Iaşi, Casa Editorială Demiurg, 2016.

Angela GRADINARU  
Professeur  
Université d'Éta de Moldova  
Chisinau, République de Moldova

## **Les particularités de l'adaptation pragmatique dans la traduction française du roman *Maitreyi* de Mircea Eliade**

**Résumé:** Cette étude porte sur les particularités de l'adaptation pragmatique dans la traduction française du roman *Maitreyi* de Mircea Eliade écrit en roumain. L'actualité du thème consiste dans la réalisation d'une recherche sur les méthodes de traduction d'une œuvre roumaine dans une langue de circulation internationale. La tendance de la Roumanie et de la République de Moldova à promouvoir la culture roumaine, implique aussi la promotion de la littérature nationale et des écrivains qui en font partie. Le renommé de Mircea Eliade dans le monde prouve la demande actuelle d'analyser la manière dont ses œuvres ont été traduites et de déterminer la pertinence des traductions réalisées. Les hypothèses de cette étude sont les suivantes: les romans se caractérisent par une approche traductive étroitement liée à leur typologie; l'adaptation pragmatique influence le message et le sens d'un texte littéraire; les *realia* demandent l'utilisation de l'adaptation en tant que technique de traduction.

Notre approche accentue la nécessité de recourir à l'adaptation pragmatique pour la traduction des *realia* et pour la transmission d'une langue vers une autre des éléments qui font partie de la réalité socioculturelle d'un peuple. De même, nous analysons les ambiguïtés qui apparaissent lors de la traduction inappropriée de ces aspects, et nous proposons des solutions pour surmonter ces difficultés de traduction. Cette activité d'analyse a été centrée sur l'identification des *realia* du roman et du choix fait par le traducteur

pour transmettre en français l'information socioculturelle qu'ils véhiculent.

**Mots-clés:** adaptation pragmatique, culture, traduction, difficulté de traduction, emprunt, équivalence, *realia*, socioculturel, technique de traduction, texte littéraire

**Abstract:** The following study is focused on the peculiarities of pragmatic adaptation in the translation of the novel *Maitrey* by Mircea Eliade from Romanian into French. The actuality of the topic consists of the methods used in the translation of a Romanian literary work into an international language. Romania and the Republic of Moldova's tendency to promote the national culture also implies the promotion of the national literature and writers. Mircea Eliade's renommé on the international arena proves the current need to analyze the way in which his literary works have been translated and to determine the relevance of the translated works. The hypotheses of this study are the following: the novels are characterized by a specific approach to translation studies and their translation peculiarities are strictly related to their typology; the pragmatic adaptation influences the message and the meaning of a literary text; the culture-bound words require the use of adaptation as a translation technique.

Our approach stresses the need to use pragmatic adaptation in order to translate the culture-bound words and to transfer elements belonging to a nation's socio-cultural reality from one language into another one. At the same time, we aim at analyzing the ambiguities that may appear due to an inappropriate translation of these aspects and suggest solutions for such translation difficulties. This activity of analysis is focused on identifying culture-bound words in the novel and the translator's choice to transmit their socio-cultural information in the target-language (French).

**Keywords:** pragmatic adaptation, culture, translation, translation difficulty, borrowing, equivalence, *realia*, socio-cultural, literary text, translation technique

## Introduction

La littérature est un élément essentiel de la culture d'un peuple. Elle participe à son développement et à sa perpétuation, l'aide aussi bien à promouvoir ses valeurs, ses principes qu'à construire un patrimoine culturel qui le représente. Traduire une littérature, c'est contribuer à l'interaction entre les peuples, augmente la transmission des informations culturelles et des images spirituelles des nations et la curiosité de l'inédit, de la découverte, de l'assimilation des informations nouvelles sur la vie, la tradition, la société d'une nation. Cependant, c'est notamment cette information socioculturelle qui est la plus difficile à traduire, parce qu'elle nécessite à être intégrée dans la culture et la spécificité de la langue d'arrivée et à susciter l'intérêt des lecteurs et des locuteurs de cette langue pour les événements et les aspects mentionnés dans l'œuvre qu'on traduit. Le roman qu'on analyse est une histoire d'amour confrontée aux différences de culture. Le but de notre recherche est d'analyser les particularités de l'adaptation pragmatique dans la traduction française du roman *Maitreyi* de Mircea Eliade. Écrit en roumain et publié en 1933, le roman *Maitreyi* n'a été traduit en français qu'en 1950, par le traducteur Alain Guillemmou, et publié sous le titre *La Nuit bengali*.

## Le roman *Maitreyi/La Nuit bengali* – caractéristiques générales

L'action du roman se déroule au Bengale, dans les années 30. Allan, un jeune européen, ingénieur et dessinateur technique pour une entreprise de canalisation du delta du Gange, mène une vie de célibataire relativement agréable au sein d'une petite communauté blanche qu'il fréquente. Écrit à la première personne, le roman est un recueil des souvenirs d'Allan et des extraits de son journal intime. L'ingénieur va rencontrer Maitreyi, une jeune fille indienne, fille de son patron, et à son plus grand étonnement – car lors de leurs premières rencontres elle ne l'avait pas particulièrement frappé – il va tomber amoureux d'elle. Dès lors, tout le roman va s'articuler autour de cet amour qui doit rester secret, tant pour Allan vis-à-vis de ses compatriotes qui n'accepteraient pas cette relation entre un blanc et une quasi «négresse», que pour les parents de Maitreyi qui attachent une grande importance aux conventions liées à leur religion et leur système de classes typique de la société indienne. La situation est d'autant plus complexe, qu'Allan est accueilli par les parents de la jeune fille et vit sous leur toit

comme un fils. C'est la rencontre de deux cultures, de deux religions et de deux âmes.

Mircea Eliade s'inspire de la réalité autobiographique pour créer sa fiction. Le narrateur lui ressemble et Maitreyi a réellement existé. En 1928, le jeune écrivain Mircea Eliade, passionné longtemps pour la culture indienne, pour ses mystères et pour sa philosophie, part pour l'Inde, à l'Université de Calcutta, pour étudier le sanskrit, le yoga et pour découvrir la philosophie indienne avec le professeur Surendranath Dasgupta, le père de Maitreyi, héroïne du roman de Mircea Eliade. À cette époque-là, l'écrivain avait 21 ans et était diplômé de la Faculté de Lettres et de Philosophie de Bucarest. Il établit rapidement une relation familiale avec son professeur, qui, deux ans plus tard, l'invite à vivre dans sa maison. Mircea Eliade a 23 ans quand il fait la connaissance de Maitreyi et celle-ci, 16 ans. Cette première rencontre n'a pas impressionné Mircea Eliade: «En la voyant j'eus un frisson bizarre accompagné d'un sentiment très curieux de mépris: elle me paraissait laide avec ses yeux trop grands et trop noirs». Ce constat, inscrit dans les premières pages du roman, est un fragment du journal tenu par Mircea Eliade à cette époque-là. Plus tard, il trouve dans la jeune fille une collaboratrice intellectuelle intéressante. Leur interaction continue les fait tomber amoureux, en dépit de leur appartenance religieuse, sociale et culturelle et de toutes les interdictions qui s'imposaient entre eux.

Au-delà de la narration d'une histoire d'amour, Mircea Eliade fait découvrir plus de choses dans son roman – la vie quotidienne du peuple indien, vie restée longtemps inconnue pour les civilisations occidentales et c'est notamment cet aspect qui a donné le renommé à son roman. Un écrivain qui n'est pas Indien peut vraiment nous faire découvrir la passion indienne avec des mots percutants. Cette perspective implique une approche traductologique importante et c'est sur elle que nous centrons notre étude. Le but de notre recherche est d'étudier non pas l'aspect autobiographique de ce roman, mais les multiples réalités indiennes qui ont été importées dans l'Occident grâce à ce roman et leur implantation dans la société occidentale à travers la traduction. Nous essayons aussi d'accentuer l'impact que la publication de cette histoire a eu sur la société indienne et quel a été le rôle du traducteur dans la protection du mysticisme de ce peuple et de ses traditions. Donc, ce roman socioculturel, ou bien un journal de voyage, va nous permettre de devenir des témoins de la vie culturelle et sociale d'un peuple, de pénétrer dans sa réalité et de connaître certaines de ses caractéristiques, cachées au public jusqu'au moment de la publication du

roman. En essence, c'est la découverte de l'Inde, de sa vie, de ses coutumes, l'écartement des masques qui ont couvert pendant des siècles cette culture que *La Nuit bengali* nous fait voir. En parlant de l'impact que *La Nuit bengali* a eu sur la création de Mircea Eliade et sur la littérature en général, George Călinescu constate: «En écrivant le premier roman exotique, dans le vrai sens de ce mot, Mircea Eliade a fait enrichir la littérature roumaine avec une vision nouvelle» (958). Cette affirmation prouve encore une fois l'originalité du roman *La Nuit bengali* non seulement du point de vue de la multitude des sujets, mais également du point de vue de sa structure, de la manière dont l'écriture est organisée et de la présentation du *chronos* et du *topos* de l'action.

Certains de ses aspects linguistiques témoignent du fait que *Maitreyi* est un roman. Premièrement, nous avons déjà prouvé la diversité de sujets abordés dans l'œuvre, qui ont comme acteurs de nombreux personnages – Allan (qui est le prototype de Mircea Eliade dans le roman), Maitreyi, Harold, Narendra Sen, Chabou, Mantou, Khokha, etc. La présence d'un si grand nombre de personnages est un indice de la multitude des thèmes abordés, comme nous l'avons mentionné plus tôt. Du point de vue stylistique, le texte est centré sur la présence des procédés littéraires. On observe des structures diverses d'organisation du discours: des dialogues, des narrations, des monologues, des fragments de journal. De même, la syntaxe du roman *La Nuit bengali* nous permet de découvrir des phrases complexes, qui offrent un grand nombre de détails et qui nous laissent classer le texte dans la spécificité du genre littéraire. Par exemple, l'énoncé «J'appris que Narendra Sen avait amassé un peu près de quatre mille volumes, soit par héritage, soit par des achats et voulait en faire imprimer l'inventaire sous la forme d'une brochure de luxe» (121) nous offre non seulement la possibilité d'observer la complexité de la phrase, mais aussi de prouver l'appartenance du roman au genre narratif. Selon les critères établis, les genres narratifs se distinguent par des verbes au passé simple ou à l'imparfait. Dans la phrase que nous avons extraite du roman, il est facile de repérer le verbe «apprendre» au passé simple – *j'appris* et le verbe «vouloir» à l'imparfait – *il voulait*.

Du point de vue de la présentation de l'action, le roman *Maitreyi* fait preuve de toutes les parties composantes d'un texte littéraire: il est divisé en chapitres, où l'évolution de l'histoire a lieu selon les trois parties principales d'une œuvre littéraire – on a une introduction, un «noyau», où sont enchaînés les événements de l'histoire, et une fin. Ces trois parties

sont bien délimitées et sont un des premiers indices qui nous prouvent que *La Nuit bengali* fait partie du genre littéraire. La subjectivité de l'œuvre est aussi rendue par la narration à la première personne du singulier (*je*), du personnage principal – Allan. On observe trois niveaux de l'écriture: les notes quotidiennes d'Allan, faites pendant la période qu'il a vécue dans la maison de Narendra Sen (le personnage qui représente Surendranath Dasgupta); les commentaires ajoutés entre les parenthèses pour élucider certains détails; la confession du personnage qui vit encore une fois son histoire quand il écrit.

Le discours narratif du roman est une innovation par une double perspective temporelle par laquelle le personnage-narrateur présente les événements: on observe l'actualité du personnage et son passé, qui s'entrecroisent pour créer une œuvre unique. Ils ne sont pas tout simplement enchaînés, mais rapportés aux sentiments du personnage et aux notes qu'il a faites dans le journal.

### **Le roman *La Nuit bengali* dans une approche pragmatique**

En parlant du roman *La Nuit bengali* de Mircea Eliade, on a donc un *destinateur* – le narrateur, l'auteur ou bien le personnage principal du roman – Allan – qui raconte la suite des événements. Les *destinataires* sont les lecteurs et visent plusieurs cultures, pays, âges – et de ce point de vue, on peut considérer les destinataires internationaux. Même si on analyse la traduction du roumain vers le français, on ne doit pas oublier le grand nombre des francophones dans le monde et le fait que le français est parlé sur presque tous les continents. Il serait donc difficile d'évaluer la réaction d'un public si divers au *message* du destinateur, parce que le contexte – la réalité où ils vivent – est tout à fait différent. Toutefois, les particularités de l'adaptation pragmatique qu'on va identifier dans le roman seront proches de la réalité culturelle du pays d'origine du traducteur et donc c'est la réalité culturelle française et le public français qui doivent être considérés en tant que *destinataires* du texte traduit. On devrait aussi rappeler le fait qu'en parlant une langue on emprunte aussi (dans une certaine mesure) son paysage culturel – gestes, idées, mode de vie et que les destinataires d'un message dans une langue différente de leur langue maternelle ont la tendance à la percevoir selon ces formes. Donc, quand on lit le roman *La Nuit bengali*, on pense surtout au feed-back du public français après la lecture et pas au feed-back du public roumain. C'est notamment dans ces



situations que l'adaptation pragmatique impose sa nécessité – on ne peut pas traduire sans prendre en compte le public cible.

### **Le concept d'adaptation pragmatique**

Avant de parler de l'essence de l'adaptation pragmatique, il serait nécessaire d'expliquer ce que c'est que l'*adaptation* dans la traduction. Ce terme est mentionné dans les ouvrages de traductologie comme le «transfert de la charge culturelle du texte de départ en texte d'arrivée» (Codleanu 21). Dans le même ouvrage, on trouve la constatation que la multitude d'exemples d'adaptations qu'on peut trouver dans les traductions n'ont pas une définition bien mise au point et que les traductologues préfèrent toujours exemplifier que de décrire le phénomène d'adaptation. L'*adaptation* est toujours complétée par une autre technique de traduction – l'*équivalence*. La différence qui existe entre eux concerne la présence des réalités culturelles dans les deux langues – l'*équivalence* fait preuve du remplacement d'un aspect de cette réalité par un autre plus familier au public cible, tandis que l'*adaptation* prouve le manque de cette réalité dans la vie du public cible et est centrée sur les modalités d'expliquer, de *faire adapter* ces nuances à ce public.

Selon les auteurs canadiens, Jean-Pierre Vinay et Jean Darbelnet, l'adaptation est étroitement liée à la métalinguistique, qui désigne «l'ensemble des rapports qui unissent les faits sociaux, culturels et psychologiques aux structures linguistiques» (Vinay, Jean-Pierre, Darbelnet, Jean *Stylistique comparée du français et de l'anglais: Méthode de traduction* 259). Il est donc bien évident que la langue est le miroir d'une culture, qui permet de l'analyser et de l'étudier. Les particularités de cette culture sont toujours réfléchies dans la langue et c'est pour ça qu'on a besoin de faire adapter les contextes et les traductions aux réalités des locuteurs de la langue cible. Les deux auteurs viennent avec des exemples pour illustrer quelques-unes de ces situations. Le problème de l'adaptation peut apparaître souvent lors de la traduction des repas, qui diffèrent d'un pays à un autre. En France, on mange la soupe le soir, tandis qu'en Angleterre à midi. Aux Etats-Unis, le «dîner» est un repas pris le soir, mais pendant les jours de fête (Noël, le Jour de l'An, Thanksgiving) ou pendant les dimanches, on le prend généralement vers l'après-midi. Donc, l'invitation «Have Sunday dinner with us» faite à un Français devrait le faire prendre garde à l'heure où il doit arriver à ce repas. Ces exemples nous aident à intégrer le roman *La Nuit bengali* dans le

thème de notre recherche, parce que nous avons déjà accentué la spécificité culturelle du roman, qui intègre les aspects de la culture indienne dans l'Occident. Il est donc intéressant d'observer l'adaptation des mots-réalités indiens dans la traduction d'un roman, qui n'a pas été écrit dans une langue parlée là-bas, mais en roumain, par le traducteur qui a fait «transposer» cette œuvre en français.

Dans le même ouvrage, Jean-Pierre Vinay et Jean Darbelnet remarquent que l'adaptation est un procédé indirect de traduction, qui permet, comme nous l'avons déjà indiqué, de traduire des données socioculturelles d'un texte, en tenant compte de la différence entre les réalités culturelles de chaque société pour exprimer le même effet (259).

Pour Maurice Pergnier, l'adaptation prouve l'idée d'intraduisibilité graduelle: «Les univers physiques et sociaux nommés par les diverses communautés linguistiques sont fort diversifiés, leur médiatisation par la langue étant différente, apparaît le problème de l'intraduisibilité. L'intraduisibilité pose le problème de l'adaptation du message dans la traduction» (Pergnier 259). La notion d'adaptation proposée par Maurice Pergnier est proche du phénomène présenté par Jean-Pierre Vinay et Jean Darbelnet. Si le premier parle d'une chose qui n'existe pas dans la culture cible et qui oblige le traducteur à recourir à l'*adaptation* pour l'y faire intégrer, les deuxièmes se rapportent à une situation, qui met des pièges à surmonter pendant une traduction.

Donc, les degrés de l'adaptation du message se trouvent étroitement liés au degré du partage de la situation. Dans un texte littéraire, l'adaptation pragmatique permet de déterminer la nature et le caractère du destinataire et le sens pragmatique que la réalité objective du récepteur (et pas de l'émetteur) acquiert. Ce n'est pas par hasard qu'on considère les langues comme des transmetteurs des messages culturels, des miroirs du monde extérieur, des perceptions d'un certain peuple et de sa modalité de percevoir le monde. Donc, tout processus de traduction est, en même temps, une interaction entre deux langues et entre deux cultures, qui perçoivent le monde différemment.

Albert Schweitzer précise que chaque traducteur doit rendre l'aspect pragmatique du contenu de l'œuvre traduite et de l'adapter au lecteur cible tout en tenant compte de la réaction du lectorat envers la traduction au cas où elle transmettrait avec précision l'ensemble des composantes dénotatives et connotatives de l'œuvre originale (Алберт Швейцер 40-49). Dans ce cas-ci, le traducteur recourt à l'*adaptation pragmatique* de l'œuvre

originale, c'est-à-dire, il opère des modifications dont le but est d'éliminer les différences socioculturelles et psychologiques. Ce sont notamment les facteurs sociolinguistiques qui posent le plus des difficultés lors du processus de traduction.

Cependant, on ne peut parler que d'une identité relative, parce que l'adaptation pragmatique n'est pas susceptible d'enlever toutes les différences nationales, ethnographiques, culturelles, etc. qui séparent une communauté linguistique d'une autre et sont fixées avant tout dans le vocabulaire. On trouve dans le vocabulaire de toute langue des éléments qui communiquent une information socioculturelle et c'est notamment cette information qui constitue le centre de notre recherche.

En généralisant ce qu'on vient d'énoncer, on peut affirmer que l'adaptation pragmatique représente l'ensemble des changements réalisés lors du processus de traduction afin d'obtenir une réaction particulière de la part du lecteur cible envers la traduction réalisée.

### Les procédés d'adaptation pragmatique

Les procédés d'adaptation pragmatique peuvent être déterminés en dépendance de plusieurs critères. Inkeri Vehmas-Lehto regroupe les procédés d'adaptation pragmatique dans quatre catégories: *les ajouts (additions)*, *les omissions (voire les réductions)*, *les substitutions* et *le changement de la typologie syntaxique* (Vehmas-Lehto 100). Son étude est centrée sur cette classification, mais il serait important de souligner que toutes les additions ne sont pas des adaptations pragmatiques. Dans la classification proposée par Vehmas-Lehto Inkeri, l'**addition** consiste à ajouter des éléments au texte à traduire. Ces éléments peuvent représenter des images ou des fragments du texte et avoir des dimensions diverses (des signes de ponctuation, des mots, des phrases, des syntagmes ou des paragraphes). L'addition de certains éléments dans le texte cible a la fonction de le rendre plus compréhensible au public cible et d'assurer son adaptation dans le contexte et dans la réalité des récepteurs du message.

Pour le roman *La Nuit bengali*, ce phénomène est caractéristique surtout pour la traduction des phrases complexes. Le texte en français se fait remarquer par plus de phrases, qui distinguent les idées et les expliquent:

Într-adevăr, Lucien venise să scrie o carte asupra Indiei moderne și se afla de vreo câteva luni aici luând interview-uri, vizitând închisorile, fotografiind (*Maitreyi* 20).

C'était exact. Lucien voulait écrire un livre sur l'Inde moderne. Depuis quelques mois il recueillait des interviews, visitait des prisons, prenait des photographies (*La Nuit bengali* 17).

Cette addition des phrases est une preuve de la nécessité d'adapter le système du roumain au système de la langue française.

Un autre type d'addition est l'ajout des informations, pour plus de détails compréhensibles pour le public cible. Par exemple, dans: ... *inspector la vreo plantație de iută sau Department Agent* ... (*Maitreyi* 30) = ... *un inspecteur des plantations de jute, un agent anglais du Département* ... (*La Nuit bengali* 35), on justifie l'ajout du mot «anglais» pour l'encadrement du texte dans le système de concepts du public français.

L'**omission** est l'opposée de l'addition et indique l'écartement de certains éléments (les mêmes qu'on a énoncés pour l'addition). Elle est centrée sur la concision du texte cible, pour le rendre plus acceptable pour le public cible et pour augmenter son degré d'assimilation par les récepteurs du message. Pour illustrer ce type d'adaptation, nous avons choisi comme exemple:

– *Unde pleci, dadà? Unde pleacă Allan dadà?* (*Maitreyi* 140)

– *Où pars-tu, Allan? Où part-il?* (*La Nuit bengali* 218)

On observe l'omission du mot *dadà*, qui indique une réalité sociale de la vie familiale indienne. L'emploi de cette technique implique la nécessité de rendre le texte plus proche au public français et de l'intégrer dans la réalité socioculturelle de la France. Cependant, cette perte d'information socioculturelle ne permet pas au lecteur français de connaître plus profondément la spécificité de la vie en Inde.

La **substitution** vise le remplacement des éléments mentionnés par d'autres éléments, qui peuvent être divers et avoir plusieurs dimensions. Parfois, la substitution coïncide avec l'addition et l'omission, parce qu'on peut substituer un paragraphe à un autre. La substitution vient comme une solution pour les difficultés de traduction conditionnées par les différences socioculturelles existantes entre les sociétés et les peuples. Les traducteurs y recourent pour bénéficier de sa fonction d'adapter le contexte communicatif et linguistique du texte source au même contexte du texte cible. Par exemple: ... *beam împreună o sticlă de whisky*. (*Maitreyi* 30) = ... *nous buvions ensemble un verre de whisky* (*La Nuit bengali* 35). Le traducteur a substitué le mot *sticlă* par *verre* pour la même raison – faire assimiler le texte par le système de concepts du public français et pour éviter la compréhension d'un message négatif par les lecteurs.

Le **changement de l'ordre des mots** implique une adaptation où on garde tous les mots, mais on les range différemment dans la phrase. Le type et la dimension de ces éléments sont divers et peuvent affecter la macrostructure d'un texte (même d'un livre) ou bien d'une phrase. Il implique le même travail autour des différences entre les langues, entre les diverses manières de percevoir le monde et l'essai de trouver un point commun, un élément de médiation entre les deux langues. En changeant l'ordre des mots dans une phrase, le traducteur fait, à première vue, une adaptation syntaxique, qui réussit à unifier deux cultures et à les rendre plus proches. La nécessité de ce type d'adaptation consiste dans les visions du monde, de l'environnement des locuteurs des deux langues, dans leurs modalités de les percevoir et de les comprendre. Donc, l'expression de la même idée par le changement de l'ordre des mots dans la phrase rapproche les cultures et le texte cible du public récepteur.

Selon Teodora Cristea, l'existence objective de la langue ne peut pas être conçue sans une expérience collective et/ou individuelle, qui détermine l'individu à exploiter le matériel linguistique disponible. Cette qualité de la langue parle de son concept d'intercommunicabilité, qui rend possible la traduction (la langue est «traduisible») et du rôle de la diversification dans la communication inter- et extra-linguale. Pour définir l'importance de ce phénomène dans la langue, Teodora Cristea fonde son hypothèse sur deux fonctions principales de la langue, qui peuvent être associées aux fonctions de l'adaptation pragmatique: des fonctions générales – caractéristiques pour toutes les langues; des fonctions spécifiques (idiosyncrasiques) – propres à la culture et à la réalité d'une communauté linguistique.

Les fonctions proposées par Teodora Cristea et les types d'adaptation de Inkeri Vehmas-Lehto peuvent être intégrés dans le même système traductologique. On disait ci-dessus que la *substitution* a la fonction principale de rapprocher un texte à une culture qui a des principes et des visions du monde différents de ceux de la culture source. Il s'agit dans ce cas de l'individualité d'une communauté linguistique qui doit être rapprochée à une autre individualité linguistique, culturelle et sociale. On observe donc la manifestation de la *fonction spécifique* de la langue de Teodora Cristea dans les fonctions de l'adaptation pragmatique en traduction. Les *fonctions générales* se retrouvent dans l'emploi de l'omission, de l'addition ou bien dans le changement de l'ordre des mots dans la traduction. Cependant, le degré de généralité de ces types d'adaptation pragmatique peut prendre des

connotations spécifiques et donc les fonctions que l'adaptation prend dans ces cas deviennent *spécifiques* aussi.

Ces quatre types d'adaptation concernent plus l'aspect physique de l'adaptation que l'aspect sémantique. Mais il est évident qu'on ne peut pas changer la structure d'un texte sans faire des modulations de sens, qui font le texte plus ou moins explicite (en dépendance du choix fait par le traducteur). Les fonctions de la langue et de l'adaptation pragmatique surgissent toutefois dans un niveau particulier de la traduction – la traduction du sens et pas des mots, l'orientation cibliste et pas sourcière des traducteurs et la tendance à centrer la traduction vers la réalité du public récepteur et pas sur les particularités socioculturelles de l'émetteur du message à traduire.

### **L'adaptation pragmatique et la traduction du roman *Maitreyi***

La traduction des textes littéraires est l'expression de l'œuvre littéraire qu'elle reproduit et du code artistique utilisé par l'auteur pour décrire la réalité. La transposition de ce code d'une langue vers une autre et la recherche des équivalences appropriées se trouvent dans une interrelation avec la réception individuelle du traducteur du texte source et de sa propre interprétation du message. Le plus grand problème dans la traduction des textes littéraires est notamment la recherche des solutions pour transmettre d'une manière fidèle les messages d'une langue vers une autre. Généralement, il est pratiquement impossible de garder la forme du texte source. On ne peut pas parler des traductions idéales même si on a devant nous une traduction parfaite. On aura toujours des différences à trouver, surtout si elles surgissent de l'expression des traditions, de la culture et des réalités propres à la langue source. Tous ces aspects de la langue sont une preuve de l'individualité d'un peuple et doivent être considérés comme tels lors d'une traduction. L'évidence de recourir à l'adaptation, de faire adapter la réalité et la culture de la langue source à la réalité et la culture de la langue cible est donc une nécessité.

La pragmatique du texte littéraire nous permet d'étudier l'utilisation des syntagmes et des mots, qui ont besoin d'être adaptés dans un contexte quelconque. Cette particularité spéciale des textes littéraires – de donner à la langue et au langage des sens spécifiques dans des contextes spécifiques, parle de la spécificité du langage dans les textes littéraires. Elle est conditionnée par la fonction poétique du langage dans ce type de textes,

qui impose au traducteur de se rendre à une activité traductologique de création d'une langue cible à un caractère artistico-esthétique. Ce type de traduction n'est pas centrée sur la recréation d'une œuvre littéraire, mais est toujours en processus de recherche des moyens linguistiques et lexicaux, des mots et des procédés syntaxiques qui puissent transmettre un message proche du texte source, tout en le rendant proche de la culture, de la réalité et de la tradition du public cible.

Le rôle de l'adaptation dans ces cas est de rendre possible la création d'un méta-texte, qui met à jour les niveaux sémantiques et syntaxiques du texte source, en gardant sa complexité et son dynamisme et la relation et l'interaction établies entre ses niveaux de l'expression du langage. Chaque langue est représentée par un code aux diverses caractéristiques, qui se concentrent dans des groupes de traits et des gestes qui aident à la production des textes, qui permettent de transmettre les messages. Pour les textes littéraires, ces groupes constituent les moyens choisis par l'auteur pour écrire et la forme de création de son texte. On peut, bien sûr, encadrer dans cette catégorie les figures de style, les genres littéraires, etc., qui contribuent à la réalisation de la communication entre le texte et le lecteur. Le rôle du traducteur est d'assurer la qualité et la véridicité de ce processus, de construire des ponts entre les langues et entre les locuteurs de ces langues.

Toute traduction est un acte de communication et

dans tout fragment de communication, les choix de l'émetteur d'un message auront la fonction d'indicateurs de temps, d'espace, de milieu social de la personne qui a fait usage de la *langue* – des traits considérés aussi comme *dialectaux*. De même, on trouvera ces indicateurs dans la manière et le but d'utilisation de la langue – les particularités du *registre*. (Bell Roger 26)

La détermination correcte de ces éléments assure l'utilisation de l'adaptation pragmatique pour traduire un texte littéraire.

Il est bien difficile de transmettre un message d'une langue vers une autre, surtout s'il contient des spécificités caractéristiques pour une certaine culture et langue. On reconnaît ici le cas du roman *La Nuit bengali*, où la difficulté a un caractère double. Premièrement, en écrivant l'œuvre, Mircea Eliade a essayé d'intégrer la culture et la vie de l'Inde dans le monde occidental. Donc, l'adaptation pragmatique a eu lieu même au premier niveau – celui de la création du texte source. Deuxièmement, l'adaptation pragmatique s'est passée lors de la traduction du texte du roumain vers le français. Le schéma de la production de la version en français du roman *La*

*Nuit bengali* serait: *adaptation pragmatique + texte original (texte source)* → *adaptation pragmatique + texte traduit (texte cible)*. Le schéma nous permet de percevoir l'adaptation pragmatique non seulement comme un procédé de traduction des textes proprement dits, mais aussi comme un procédé de traduction des réalités et des cultures.

### **Les techniques d'adaptation des *realia***

Les ressources de chaque langue indiquent maints aspects de la vie matérielle et spirituelle du peuple qui la parle et illustrent les valeurs essentielles de sa culture et civilisation. Le caractère national et les réalités concrètes de l'espace, de l'époque, du mode de vie, etc., sont des fondements pour certains aspects du lexique. Ils suggèrent le fait que lors d'un processus de traduction, le traducteur ne passe pas d'une langue à une autre, mais d'une civilisation à une autre. Ce défi est la vraie difficulté qu'il doit affronter – la recherche des équivalents appropriés pour les *realia* qu'ils visent. Chaque idiome analyse d'une manière différente la réalité et concentre ses ressources et expressions dans les domaines de la vie primordiaux pour le peuple. C'est le cas de l'exemple apporté par Georges Mounin, qui affirme que les Eskimos ont une dizaine de termes pour dénommer la neige: *neige qui tombe, neige au sol, neige durcie, neige molle, neige poudreuse*, etc. (Mounin 98), mots-réalités qui seraient difficiles à percevoir pour une personne qui ne vit pas en Arctique et qui ne distingue pas (et ne connaît pas) les types de neige, parce qu'ils ne font pas partie de sa vie quotidienne.

La présence des *realia* dans la langue est une preuve de l'intraduisibilité de certains éléments de la langue et de la nécessité de recourir à l'adaptation lors d'un processus de traduction. Ce n'est pas par hasard que l'étude sur l'intraduisibilité en traduction des chercheurs bulgares Serghei Vlahov et Sider Florin est aussi centrée sur la description des *realia*. Les linguistes définissent les *realia* comme

[..] des mots (ou des groupes de mots), qui dénomment les objets caractéristiques pour la vie (la culture, le développement historique et social) d'un peuple quelconque et inconnus pour un autre. Leur qualité de porteurs de la spécificité nationale ou historique ne leur permet pas d'avoir des équivalents idéaux dans d'autres langues et donc, ils ne se soumettent pas à la traduction et doivent être traitées par conséquent. (Влахов, Флорин 47).



L'intraduisibilité des *realia* est un vrai défi pour le traducteur, à cause de leur origine dans la culture et dans l'histoire d'un peuple. Les traductologues utilisent le terme de *realia* pour les concepts qui sont caractéristiques d'une culture source.

Lors d'une traduction, il est important de déterminer correctement ces mots et les techniques de traduction à utiliser pour la transmission de l'information d'une langue vers une autre. Leur compréhension assure la qualité de la traduction et la compréhension du texte cible par le public destinataire. On considère nécessaire l'utilisation de l'adaptation pragmatique dans la traduction des *realia* pour la création d'un contexte accessible pour les lecteurs. Pour la traduction des *realia* on peut recourir à plusieurs méthodes. Pour définir les solutions à trouver lors de la traduction des *realia*, nous avons étudié la classification proposée par le chercheur israélien Gideon Toury. Les méthodes à utiliser pour la traduction des *realia* peuvent se trouver entre deux extrêmes: l'*adéquation* (le mot est proche de l'original) et l'*acceptabilité* (on intègre le mot dans la culture cible). La traduction des *realia* implique l'utilisation de plusieurs procédés de traduction: la transcription du mot selon les normes phonétiques de la langue cible; l'emploi du calque pour créer un nouveau mot; l'utilisation de la spécificité culturelle locale de la langue cible pour la création d'un mot qui soit analogue à l'original; les associations faites avec certains mots de la langue source; l'explicitation; la substitution de certains mots de la langue source par des termes à une connotation proche dans la langue cible (le *Jugendstil* en français serait plutôt *art nouveau*); l'emploi des termes génériques pour la traduction de certains mots (*Beaujolais* est substitué par *vin rouge*); l'étoffement – on ajoute des adjectifs pour augmenter le degré de compréhension du public cible de certains *realia* et de leur origine; l'équivalence pragmatique – la réalisation d'une traduction du sens général du texte (le message). Toutefois, cette méthode n'est pas la plus appropriée à utiliser, parce qu'on diminue l'effet stylistique du texte. Par conséquent, le public destinataire de la langue cible recevra le même message, mais l'intensité de la réception sera plus faible. La traduction du titre du roman peut aussi être considérée comme une équivalence en traduction. Le titre en roumain du roman – *Maitreyi* – concentre l'attention du public sur l'héroïne de l'œuvre. Il nous suggère que c'est notamment son évolution à travers le roman qu'on doit suivre pendant la lecture. Pour les lecteurs français, le mot-clé suggéré par le titre *La Nuit bengali* est *bengali*. Le lecteur essayera de pénétrer dans les secrets de la société avant d'être attentif à

l'évolution du personnage féminin. Cependant, l'action du roman ne permet pas de percevoir Maitreyi sans la société dans laquelle elle vit, ni la société indienne sans la présence de Maitreyi. Nous considérons que la technique de traduction utilisée pour la traduction du titre du roman est l'équivalence, parce que le traducteur a essayé de trouver un modèle qui correspond aux intérêts du lecteur français et qui va le déterminer à lire le roman.

Les difficultés qui impliquent ces méthodes de traduction des *realia*, imposent la nécessité de ne pas les utiliser indépendamment, mais de les faire combiner. Ce procédé permettra de garder le sens et l'effet stylistique des *realia* et de les rendre compréhensibles pour le public cible et pour la réalité socioculturelle dans laquelle il vit.

Pour que les solutions proposées par Gideon Toury soient pertinentes, on doit prendre en compte quelques facteurs importants. Premièrement, le traducteur doit bien identifier le type de texte à traduire. Selon Gideon Toury, l'*adéquation* d'une traduction fait ressentir l'exotisme d'un texte aux *realia*. Cette qualité, indispensable dans la traduction, augmente l'intérêt du public pour l'œuvre et est primordiale dans les genres qui impliquent un degré de fiction élevé. Pour les genres plus proches de la réalité, l'*acceptabilité* est une modalité d'éviter l'ambiguïté – risque qu'on court quand on traduit des textes où la spécificité culturelle n'est pas si visible. Une autre étape essentielle dans le processus de traduction des *realia* est la détermination du rôle et de l'importance des *realia* dans la culture source – si elles sont populaires ou non, si elles font partie de la vie quotidienne ou occasionnelle (lors des fêtes, des jours fériés, etc.) d'un certain peuple. Cet élément garantit la création d'une dose d'exotisme au texte traduit qui n'est pas présente dans l'original, si le mot est commun pour la culture source. Si le mot est inhabituel pour la culture source, alors son emploi dans la traduction sera immédiatement perçu par les locuteurs de la langue source et donc, son effet sur les récepteurs (les locuteurs de la langue cible) gardera aussi sa spécificité inhabituelle. Si le traducteur choisit de faire une traduction neutre, suivant la méthode du sens général, proposée par Gideon Toury, cet effet peut perdre de son intensité.

Après avoir déterminé les types de *realia* et les solutions qu'on peut mettre en place pour leur traduction, nous considérons approprié de les compléter avec des exemples du roman *La Nuit bengali*. On va se limiter premièrement à l'adaptation des mots, ensuite on essayera d'analyser l'adaptation pragmatique des *realia*.

La complexité du roman *La Nuit bengali* de Mircea Eliade nous permet d'identifier une grande diversité de *realia*. Si on réunit la classification proposée par Serghei Vlahov et Sider Florin et les méthodes d'adaptation de Gideon Toury, alors le roman *Maitreyi* et sa traduction en français *La Nuit bengali* nous offre les exemples suivants: **des réalies géographiques** (le mot *monsoon*, qui est emprunté par Mircea Eliade de l'anglais, est traduit en français par *mousson*). Nous pensons qu'il s'agit ici d'une adaptation, parce que l'auteur a opté pour l'emploi d'un mot anglais dans le texte en roumain, pour illustrer mieux un aspect géographique de l'Inde. Le traducteur a choisi de traduire ce mot en français. La méthode par laquelle le mot a été traduit est la transcription selon les normes phonétiques du français. **Des réalies ethnographiques:** *Bungalow* – ce mot, qui constitue un emprunt en roumain et en français, fait partie de la vie socioculturelle de l'Inde, pays dominé longtemps par le Royaume-Uni. Le mot est adapté en français par la transcription. Le *sari* est un vêtement traditionnel de la femme indienne. On observe son adaptation même dans le texte roumain. La méthode utilisée pour l'adaptation du mot en roumain et en français est aussi la transcription. Le mot *guru* est traduit en français par *gourou*. On peut observer la sauvegarde des particularités phonétiques du mot, mais la modification de son orthographe. **Des réalies politiques et sociales:** la transcription des mots *brahman* et *pandit* parle de la nécessité de garder certains traits socioculturels lors de la traduction. Le syntagme *Departement Agent* est traduit en français par *agent anglais du Département*. L'adaptation à l'aide de l'étoffement est réalisée pour rendre le texte plus compréhensible au public cible.

Les exemples analysés nous permettent d'observer le fait que l'adaptation des mots est centrée surtout sur les *realia* qui constituent des emprunts non seulement en français, mais en roumain aussi. Les méthodes d'adaptation employées le plus souvent sont la transcription du mot soit littérale, soit en conformité avec les normes phonétiques de la langue.

Un premier exemple, qui oscille entre l'adaptation et l'équivalence est: *Mi-era dor de tine ... (Maitreyi 109) = Je désirais beaucoup te voir... (La Nuit bengali 168)*. À première vue, le traducteur a seulement trouvé un équivalent en français pour la phrase «*Mi-era dor de tine*», mais nous considérons bien que la technique utilisée pour la traduire est l'adaptation. Le mot roumain «*dor*» se caractérise par son caractère intraduisible. La couleur sentimentale du mot roumain «*dor*» est difficile à transmettre d'une langue vers une autre. On ne parle pas seulement d'un sentiment de nostalgie, on pense

à quelque chose de profond, de romantique, de particulier pour le peuple roumain. La traduction réalisée dans *La Nuit bengali* ne réussit pas à sauvegarder la spécificité du mot «*dor*», parce que «*Je désirais beaucoup te voir*» neutralise le message. Cet exemple est une preuve incontournable du fait que l'adaptation dans la traduction aide à établir des corrélations entre les sociétés, mais cependant, une partie de la couleur et de l'originalité socioculturelles de toute réalité, reste neutre.

L'adaptation est utilisée aussi pour la transmission des souhaits d'une langue vers une autre: [...] *mi-a strigat el încă o dată, urându-mi **drum bun*** (Maitreyi 28). = [...] *me cria-t-il encore une fois en me souhaitant un **bon voyage*** (*La Nuit bengali* 31). Généralement, on peut considérer le syntagme «*bon voyage*» comme une traduction littérale de l'expression «*drum bun*». Pour éviter toute ambiguïté, on a essayé de trouver un équivalent de cette expression en anglais, où ce souhait est fait en disant «*have a nice trip*». Cette petite expérience nous permet de soutenir fermement qu'on opère ici avec une adaptation.

L'exemple suivant nous prouvera que la réalisation d'une adaptation impropre peut effacer l'effet stylistique et la valeur du texte qu'on traduit: *Dar ne iubim fără știrea mamei și a lui **babă**, se cutremură ea* (Maitreyi 94). = *Nous nous aimons sans que maman le sache, ni **père*** (*La Nuit bengali* 145). La présence du mot-réalité **babă**, qui est utilisée dans la vie quotidienne de l'Inde, rapproche le lecteur de la société dans laquelle le personnage a encadré l'action du roman et dont la compréhension est nécessaire pour la perception du message du roman. Le remplacement de ce mot par son équivalent français – **père** – a diminué la couleur locale de l'œuvre. De même, l'appartenance de ce mot au champ lexical de la famille, rend son utilisation dans le texte traduit, essentielle, parce que généralement, le sujet de la famille est proche de tout public et attire son attention. Compte tenant de la spécificité de cette œuvre – de laisser l'Occident connaître la vie quotidienne et privée de l'Inde, la sauvegarde de ces détails serait nécessaire. Un exemple pareil à ce dernier que nous avons analysé est: [...] *plângând, strigându-mă: «Allan **dadă**, Allan **dadă**!»* (Maitreyi 130) = *Elle [...] pleurait et criait: «Allan! Allan!»* (*La Nuit bengali* 204). L'omission du mot **dadă** diminue l'effet stylistique du texte, mais de même, prive le public français d'un détail important. L'emploi de ce mot par Mircea Eliade offre au texte une atmosphère plus familiale, plus chaude, tandis que son omission, exclue ce détail et met une distance entre le texte et le public récepteur.

L'adaptation est aussi une technique de traduction qu'on utilise pour augmenter le degré de compréhension par les lecteurs de la langue cible de certains aspects d'un texte, dont les associations avec la réalité qui les entoure sont inévitables. Par exemple dans:

**Ieșii în prag și îl văzui gata de plecare**, iar pe Maitreyi înveșmântată în cea mai frumoasă **sari** pe care o avea, **de culoarea cafelei crude**, cu șal moron și papuci de aur (*Maitreyi* 57) = **Il sortait en ville** avec sa fille. Maitreyi portait son plus beau **sari, couleur de café vert**, un châle marron et des babouches d'or. (*La Nuit bengali* 83)

la traduction de la couleur du **sari** de Maitreyi a été faite par l'emploi de l'adaptation. L'élément essentiel dans la traduction de ce détail est la capacité particulière de chaque culture de faire des associations avec des éléments de la réalité qui le représente et des concepts qui lui sont familiers. C'est pour ça que le public roumain percevra la couleur en tant que «*cafea crudă*», tandis que pour le public français, la couleur de «*café vert*» sera plus proche.

Le syntagme **sari albă/ sari blanc** dans l'exemple *Am găsit-o pe Maitreyi la birou, într-o sari albă [...]*. (*Maitreyi* 85) = *J'ai trouvé Maitreyi au bureau, vêtue d'un sari blanc [...]*. (*La Nuit bengali* 131), prouve le fait que l'adaptation des mots-réalités est faite conformément aux normes de la langue d'arrivée. Notre cas parle d'une adaptation réalisée premièrement dans la langue de départ – en roumain – compte tenant de l'emprunt du mot **sari** en roumain. Le genre du nom varie et on peut le considérer aussi comme une adaptation. Si en roumain le **sari** est un nom au genre neutre, en français, il est masculin et donc, l'accord de l'adjectif qui l'accompagne est réalisé selon cet aspect de la langue.

Pour mieux expliquer les problèmes qui peuvent apparaître à cause de la différence établie entre les sociétés, nous avons choisi quelques exemples:

N-am să pot ceti deloc, **babà**, vorbi Maitreyi. (*Maitreyi* 37) = Je ne peux pas lire du tout, **Père**, mon anglais est incompréhensible. (*La Nuit bengali* 48);

Pleca întotdeauna mai devreme, ca să mănânce **pan**, și cum trecea într-o odaie vecină începea să rădă și să vorbească bengali. (*Maitreyi* 40) = Elle partait toujours la première et s'en allait manger du **pan** dans la chambre voisine où je l'entendais éclater de rire et parler en bengali. (*La Nuit bengali* 53);

O auzeam cântând și certându-și sora cea mică, o simțeam vag când ieșea în balcon, și de acolo venea glasul scurt, de pasăre surprinsă, când răspundea la vreo chemare de jos: **giacè!** (*Maitreyi* 42) = Je la devinais quand elle sortait sur le balcon d'où elle lançait un cri bref d'oiseau surpris: «**Djatchè**» en réponse à quelque appel venu d'en bas. (*La Nuit bengali* 56)

Învățasem astfel că “**giacè**” înseamnă “vin acum”; iar “**Ki vishan**” – pe care îl auzeam în orice discuție – un fel de exclamație și mirare, ceva cam “ce extraordinar!” (*Maitreyi* 51); Je savais que «**Djatchè**» signifie «*J'arrive!*» et que les mots «**Ki vishan**» si souvent employés veulent dire «*C'est extraordinaire!*» (*La Nuit bengali* 72);

[...] soția inginerului, Srimati Devi Indira, îmbrăcată într-o **sari** albastră, cu șal albastru muiat în aur [...]. (*Maitreyi* 23) = [...] sa femme, Srimati Devi Indira fit son entrée dans le salon [...]. Elle portait un **sari** bleu, un châle bleu pailleté d'or. (*La Nuit bengali* 22).

Ces exemples nous permettent d'observer qu'on ne traduit pas les mots-réalités et que leur préservation dans le texte traduit est indispensable. A l'exception du mot **babà** qui a été traduit par **père** et du **giacè**, dont l'orthographe a été changée en français en **djatchè**, les autres mots ont gardé leur forme dans la langue d'origine (l'adaptation des mots-réalités par leur emprunt de la langue d'origine). De même, nous ne considérons pas appropriée la traduction du mot **babà**, parce que même si le mot **père** transmet le même message, on perd une information socioculturelle importante. La difficulté à surmonter lors de la traduction de ces mots est qu'on doit intégrer une réalité dans une autre et la rendre plus proche du public cible. Cependant, pour *La Nuit bengali*, l'affirmation que le texte en roumain est plus proche des lecteurs roumains grâce à sa spécificité socioculturelle, serait erronée, parce qu'il garde la même distance socioculturelle avec le public roumain qu'avec le public français.

Restul timpului învățam împreună, căci Maitreyi se pregătea în particular pentru **Bachelor of Arts**, și eu o ajutam. (*Maitreyi* 97) = Maitreyi préparait en leçons particulières son examen de **Bachelor of Arts** et je l'aidais. (*La Nuit bengali* 149)

Cet exemple nous présente un syntagme en anglais, dont l'emploi est facile à expliquer par le fait que l'Inde a été pendant longtemps une colonie de la Grande Bretagne et la tradition anglaise, y compris certaines

dénominations, sont entrées dans le langage courant de la population. Il est remarquable le fait qu'*Allan*, le personnage du roman qui est le prototype de Mircea Eliade, est présenté dans le roman comme un Anglais. De même, d'autres noms comme *Harold*, *Geurtie* nous permettent de nous rendre compte de l'origine anglaise des personnages. La domination des Anglais dans la société et le respect dont ils y jouissaient sont aussi mentionnés dans le roman: *Sur le chantier, j'étais le maître unique en ma qualité de seul blanc* (*La Nuit bengali* 15).

Un autre aspect qui prouve la nécessité de faire l'adaptation par l'emprunt des mots-réalités en anglais, est la présence des noms des rues où des locations qui désignent aussi la prédominance et le mélange indien et anglais qui caractérisent la société indienne:

Wellesley Street, Ripon Mansion, Rotary Club, «China Town»,  
Almayers' Folly (nom de livre), Out of the East (nom de livre), etc.

L'emploi des mots anglais pour désigner des couches de la société indienne est, donc, une chose indispensable, dont la division ou la présentation dans un contexte à part serait impropre.

## Conclusion

L'adaptation pragmatique des syntagmes implique la nécessité de prendre en compte les particularités linguistiques et sociolinguistiques de la langue d'arrivée. Même si on utilise la transcription d'un mot pour l'adapter, la nécessité de l'inclure dans le système de la langue ne lui donne pas la liberté de circuler librement lors de celle-ci, mais l'oblige à se soumettre à ses règles. Pour des mots considérés comme intraduisibles, il serait important de trouver l'expression appropriée dans la langue d'arrivée qui suggère le même phénomène, sentiment, concept pour éviter toute sorte d'ambiguïté.

L'élaboration d'une stratégie de traduction des *realia* est centrée sur deux aspects. On parle d'abord de la capacité de chaque langue d'intégrer des termes et des concepts étrangers et ensuite, de l'habilité du public cible de se familiariser avec des mots étrangers à une certaine spécificité socioculturelle. Il y a des langues qui se soumettent à ces changements, d'autres, le français y compris, mènent une politique linguistique protectionniste et ne sont pas disponibles à intégrer des mots étrangers dans leur vocabulaire. De ce point de vue, la traduction des *realia* dans le roman *La Nuit bengali* de



Mircea Eliade est intéressante à étudier pour observer les modalités et les techniques utilisées par le traducteur pour faire la traduction de ces mots.

Donc, même si la traduction du roman *Maitreyi* implique l'intégration de plusieurs cultures, y compris la culture indienne/bengali et la culture orientale, on doit tenir compte du fait que l'œuvre a été écrite en roumain et donc, la tâche de l'écrivain-traducteur était de les interconnecter et de trouver la solution la plus appropriée pour la traduction. Dans ce contexte, la connaissance de la culture roumaine est un avantage et les compétences traductionnelles, linguistiques et d'adaptation du traducteur au texte et au contexte sont essentielles. En parlant du contexte, il est évident que la traduction du roman *Maitreyi* ne peut pas être réalisée sans une connaissance approfondie des événements qui ont déterminé Mircea Eliade à l'écrire, du rapport «réalité – fiction» qui existe entre le roman et l'histoire réelle (dans la limite des possibilités et des informations disponibles). Par conséquent, la spécificité de la traduction du texte littéraire exige de tout traducteur des compétences particulières et des capacités de «jouer» avec les mots, de savoir s'adapter et d'adapter le texte et le contexte à la réalité socioculturelle du public récepteur.

## Bibliographie

- Bell, Roger Thomas, *Teoria și practica traducerii*, Iași, Polirom, 2000.
- Călinescu, George, *Istoria literaturii române de la origini până în prezent*, București, Minerva, 1988.
- Codleanu, Mioara, *Implications socioculturelles dans l'acte traductif: l'adaptation*, Constanța, Ovidius University Press, 2004.
- Cristea, Teodora, *Stratégies de la traduction*, București, Editura Fundației România de Mâine, 2007.
- Mounin, Georges, *Les problèmes théoriques de la traduction*, Paris, Gallimard, 1998.
- Pergnier, Maurice, *Les fondements sociolinguistiques de la traduction*, Lille, Presses Universitaires de Lille, 1993.
- Toury, Gideon, *Descriptive Translation Studies and Beyond*, Amsterdam, Benjamins, 1995.
- Vehmas-Lehto, Inkeri, *Copying or Communication? An Introduction to Translation Theory*, Helsinki, OyFinn Lectura Ab, 2002.
- Vinay, Jean-Pierre, Darbelnet, Jean, *Stylistique comparée du français et de l'anglais: Méthode de traduction*, Paris, Didier, 1967.



Влахов, Сергей, Флорин, Сидер, Непереводимое в переводе, Москва, Международные отношения, 1986.

Швейцер, Алберт, Перевод и лингвистика, Москва, Воениздат, 2003.

**Textes de référence**

Eliade, Mircea, *La Nuit bengali*, Paris, Gallimard, 2007.

Eliade, Mircea, *Maitreyi*, București, Ed. Tana, 2011.

Ana GHEORGHIȚA  
Lector, magistră în literatură  
Universitatea de Stat din Moldova  
Chișinău, Republica Moldova

## ***Roșu și Negru* de Stendhal. Analiza comparativă a câtorva traduceri în limba română**

**Rezumat:** Datorită caracterului universal al mesajului său, romanul *Roșu și Negru* este plasat de către istoricii literaturii printre cele mai frecvent traduse opere literare ale secolului al XIX-lea – peste 50 de limbi ale lumii, zeci de traducători, sute de ediții. În al treilea deceniu al secolului XX, când a putut fi atestată o primă traducere a romanului, *Cronica anului 1830* a lui Stendhal s-a instaurat relativ rapid, dar temeinic în contextul literar autohton. După versiunea lui George Dumitrescu (1927), au urmat cele ale lui Ion Marin Sadoveanu (1950) și Gellu Naum (1959), aceasta din urmă suportând multiple ediții revăzute și devenind, astfel, o traducere canonică. Din pleiada de traducători români, care și-au dedicat talentul romanului *Roșu și Negru*, se evidențiază în mod special doi, ale căror versiuni au cunoscut cele mai numeroase editări și reeditări în diverse contexte socio-culturale. Ne referim la Gellu Naum și Irina Mavrodin.

**Cuvinte-cheie:** traducere canonică, arivism, suprarealism, creație, practico-teorie

**Abstract:** Due to its universal message, the novel *Red and Black* is placed by literary historians among the most frequently translated literary works of the nineteenth century – more than 50 world languages, dozens of translators, hundreds of editions. In the third decade of the twentieth century, when the novel first translation could be proven, *A Chronic of 1830* by Stendhal has been established relatively quickly, but thoroughly in the local literary context. After George Dumitrescu version (1927), have followed

those of Ion Marin Sadoveanu (1950) and Gellu Naum (1959), the latter supporting multiple revised editions and thus becoming a canonical translation. From the pleiad of Romanian translators who have dedicated their talent to the novel *Red and Black*, two are particularly highlighted, whose versions have experienced the most numerous edits and reprints in various socio-cultural contexts. We refer to the translations by Gellu Naum and Irina Mavrodin.

**Keywords:** canonical translation, self-seeking, surrealism, creation, practical theory

*Roșu și Negru*, celebrul roman al lui Stendhal, fiind, după cum anunță și subtitlul – *Chronique de 1830*, o nuanțată frescă socială și istorică a secolului al XIX-lea francez, a devenit de-a lungul timpului una dintre cele mai cunoscute în lume și mai longevive, prin nemaipomenita sa popularitate, opere literare.

Prezentând povestea vieții unui arivist, Julien Sorel, a cărui ambiție de a le demonstra bogaților și stăpânilor lumii că și un tânăr dintr-o clasă inferioară poate pretinde și atinge o poziție socială superioară, în final autorul își pedepsește exemplar personajul, iar odată cu el, și ambițiile nemăsurate, considerate în epoca sa un păcat absolut tocmai pentru că presupun violarea unor principii fundamentale ale moralității, în unison cu machiavelicul “scopul scuză mijloacele”. Iată că la aproape două secole de la apariție, mesajul romanului mai rămâne valabil și valoros pentru noile generații, și nu doar pentru cele vorbitoare de limbă franceză, ci de pe întregul glob pământesc, iar aceasta datorită multitudinii de traduceri în aproape toate limbile mondiale.

Privit prin prisma caracterului universal al mesajului său, romanul *Roșu și Negru* este plasat de către istoricii literaturii printre cele mai frecvent traduse opere literare ale secolului al XIX-lea – peste 50 de limbi ale lumii, zeci de traducători, sute de ediții... Și conturile încă nu au fost încheiate, lista, judecând după modul cum evoluează lucrurile în societatea modernă, urmând cu siguranță să fie completată.

În arealul românesc, cuvintele profetice ale autorului privind dăinuirea în timp a operei sale și-au găsit materializarea perfectă. Apărută târziu în volum aparte – abia în al treilea deceniu al secolului al XX-lea, când a putut fi consemnată și o primă traducere a romanului, *Cronica anului 1830* a lui Stendhal, având în spate un veac de diverse interpretări lingvo-literare, s-a instaurat relativ rapid, dar temeinic în contextul literar autohton.

După versiunea lui George Dumitrescu (1927), au urmat cele ale lui Ion Marin Sadoveanu (1950) și Gellu Naum (1959), aceasta din urmă suportând multiple ediții revăzute și devenind, astfel, o traducere canonică.

Interesul pentru romanul lui Stendhal nu a diminuat nici după 1990, în acest context istoric și social meritând a fi menționate și eforturile marcantului om de cultură din Moldova, Argentina Cupcea-Josu. Traducerea sa vede lumina tiparului, în ediție aparte, în 2005, la Chișinău.

Din pleiada de traducători români, care și-au dedicat talentul romanului *Roșu și Negru*, se evidențiază în mod special doi, ale căror versiuni au cunoscut cele mai numeroase editări și reeditări în diverse contexte socio-culturale. Ne referim la Gellu Naum și Irina Mavrodin. Cunoscut ca un fervent promotor al literaturii franceze în spațiul românesc, Gellu Naum scoate de sub tipar prima sa versiune a romanului *Roșu și Negru* la 1959. A fost o lansare de bun augur, deoarece au urmat variantele revăzute și reeditate în 1968, 1977, 1981 etc., ultima fiind cea din 1994, editată la *Hyperion* din Chișinău.

Irina Mavrodin a continuat îndelungata tradiție a traducătorului Gellu Naum, intervenind în peisajul literar românesc cu o ediție remarcabilă deja în secolul XXI, urmată, consecutiv, de câteva versiuni adaptate și tipărite în 2006, 2007, 2013 și 2014.

Cine au fost, deci, cei mai mari promotori români ai operei lui Stendhal și cum a repercutat viața și viziunile lor în domeniul creației asupra alegerilor făcute în materie de traducere?

Eseist, poet, prozator și dramaturg de origine aromână, Gellu Naum este considerat cel mai important reprezentant român al curentului suprarealist și unul dintre ultimii mari reprezentanți ai acestuia pe plan european. S-a născut la 1 august 1915 în București, unde, în 1926, intră la liceul *Dimitrie Cantemir*. În anii de liceu, în urma unui pariu, începe să scrie versuri. Debutază cu două poezii publicate în revista *Cuvântul*. Între 1933 și 1937, urmează cursurile de filozofie din cadrul Universității din București, unde pare să aibă și alte ocupații decât studiul – în 1935, studentul Naum din anul III, este arestat pentru că a fost surprins scriind «parole cu caracter subversiv» pe zidurile caselor de pe anumite străzi din București. Episodul l-a marcat puternic, drept mărturie fiind și decizia sa de a părăsi, la 1938, Bucureștiul, stabilindu-se la Paris, unde își continuă studiile de filozofie la Sorbonna, pregătind o teză de doctorat despre Pierre Abélard, teolog și filozof scolastic francez. La Paris intră în contact cu grupul suprarealist francez condus de André Breton. Revine în țară

în 1939, iar în 1941, anul de constituire a grupului suprarealist român, îl regăsim în componența acestuia, alături de Gherasim Luca, Dolfi Trost, Virgil Teodorescu, Paul Păun și alți entuziaști ai curentului. Este interesant să menționăm că activitatea grupului, deosebit de intensă între anii 1945 și 1947, îl va face pe André Breton să constate: «Centrul lumii (suprrealiste) s-a mutat la București».

După ce în 1947, în condițiile impunerii Realismului socialist ca unică formă permisă de exprimare în literatură, grupul se destramă, în 1948 și 1949 Gellu Naum scrie poeme cu nuanță filozofică și ezoterică, publicând, la vedere, mai multe cărți de literatură pentru copii, dar și de literatură proletcultistă. Pe ascuns, însă, continuă să scrie poeme suprrealiste, care, bineînțeles, rămân să zacă prin sertare până la vremuri mai bune. În această perioadă trăiește mai mult din traduceri. Grație lui Gellu Naum, cititorul român capătă acces la operele lui René Char, Denis Diderot, Samuel Beckett, Stendhal, Franz Kafka, Julien Gracq și alții. Însă munca sa de traducător a fost recompensată nu doar prin recunoștința cititorului. În 1968 el obține Premiul Uniunii Scriitorilor din România pentru traduceri. Iar peste doar câțiva ani încep să apară numeroase ediții cu poemele lui Gellu Naum traduse în principalele limbi de circulație internațională. Activitatea sa literară este încununată cu premii importante, între care Premiul special al Uniunii Scriitorilor din România pentru întreaga activitate literară, 1986; Premiul european de poezie, Münster, 1999 ș.a. Asemeni mentorului său în materie de preferințe literare, André Breton, Gellu Naum a rămas până la sfârșitul vieții fidel modului suprarealist de a trăi și de a compune poezii, ceea ce demonstrează că pentru el alegerea suprarealismului nu a fost o opțiune întâmplătoare, ci expresia celei mai veritabile afirmări de sine.

Irina Mavrodin a fost o profesoară de literatură franceză, inițial la Universitatea din București, ulterior – la Universitatea din Craiova, poetă, eseistă și traducătoare, bineînțeles din limba pe care o considera a doua maternă. A tradus integral ciclul de romane În căutarea timpului pierdut al lui Marcel Proust, publicat de editura *Univers*. Este autoarea a numeroase volume de traduceri, poeme și eseuri, importante pentru contextul literar român.

S-a născut la 12 iunie 1929. Și-a făcut studiile la Liceul *Unirea* din Focșani (1940-1950), apoi la Universitatea din București, Facultatea de Limbi Străine, secția Limba Franceză, devenind licențiată în 1954. A obținut titlul de doctor în domeniul literaturii franceze cu teza *Nathalie Sarraute et le Nouveau Roman* (1971).

Deși toată viața a predat studenților literatura franceză, Irina Mavrodin a reușit să se impună și ca o personalitate culturală de excepție atât în spațiul românesc, cât și în cel european. Eserurile și studiile sale teoretice, de o mare profunzime și claritate, au devenit repere academic incontestabile. Ca profesor universitar și traducător cu o activitate de peste o jumătate de secol, Irina Mavrodin a adus literaturii române și celei franceze un elogiu direct, care a impus-o ca pe un mediator cultural între spațiul românesc și cel francofon. Munca sa a fost recompensată cu Ordinul *Chevalier des Arts et des Lettres*, cu Premiul Academiei Române, cu Premiul Uniunii Scriitorilor din România și cu multe alte distincții de excelență, la care se adaugă, firesc, aprecierile discipolilor și ale numeroșilor săi cititori. O selecție din palmaresul său de traducător ar include: Doamna de Staël, *Scrieri alese*, Flaubert, *Bouvard și Pécuchet*, Proust - *În căutarea timpului pierdut* (toate volumele), Flaubert, *Salammbô*. În ce privește opera lui Stendhal, lucrarea *Stendhal. Scriitură și cunoaștere* (1985) manifestă, o dată în plus, atitudinea deosebită a Irinei Mavrodin pentru acest autor. Merită să menționăm, în acest sens, una dintre convingerile sale de creație: “De obicei, am scris despre autorii pe care i-am tradus. Traducerea este o hermeneutică în sensul că actul însuși al traducerii este un act hermeneutic. O foarte bună traducere presupune o opțiune între niște versiuni posibile. Această opțiune ține de un univers hermeneutic...” (Mavrodin 63).

Raportul dintre traducere și creație nu este singurul care o preocupă pe Irina Mavrodin; cu aceeași intensitate meditează și asupra legăturii dintre teorie și practică, ajungând la concluzia că aceste două arii se susțin și se alimentează reciproc, tinzând chiar să devină un întreg, o “practico-teorie”, cum îl numește Irina Mavrodin. Și, ca să întărim viziunea sa asupra fenomenului traducerii, vom cita din nou: “Termenul însuși de *traducere* comportă o ambiguitate, care permite utilizarea lui cu sensuri și în contexte teoretic infinit multiplicat. Utilizat și utilizabil în cele mai variate domenii – aceste multiple extrapolări fiind favorizate și de etimologia termenului, termenul de *traducere* (și familia lui) poate aluneca spre statutul de termen “*passé partout*”, care acoperă, deci, o zonă indistinctă, cu frontiere indistincte, ceea ce ne duce la ideea că ne aflăm în fața unui concept, care este ceea ce este – mai mult decât celelalte concepte din zona literaturii – în funcție de cine îl propune, definește, interpretează. Să spunem, deci, că o carte despre traducere ar putea fi gândită – dacă pornim de la evidența mai sus arătată – și ca o carte despre ceea ce s-ar putea numi “traducerea fără frontiere”, traducerea ca “nesfârșită urcare a muntelui” (Mavrodin 87).

Revenind la romanul lui Stendhal, vom menționa că aici Irina Mavrodin, spre deosebire de Gellu Naum, insistă pe neologism, pe o actualizare a textului. De exemplu: *la pente* pe care se află casele din Verrières se transformă la Irina Mavrodin în *sinuozități*, în timp ce la Gellu Naum găsim doar termenul exact și univoc de *povârniș* (Stendhal (Mavrodin) 2014), (Stendhal (Naum) 1968). Și astfel de contrapuneri pot fi identificate la tot pasul, concluzia fiind evidentă: în timp ce Gellu Naum este preocupat mai mult de precizia exprimării, Irina Mavrodin apelează la dedesubturi și la sensuri ascunse. În calitate de exemple, ne-am axat pe unele fraze cu valoare de citat din versiunea originală, în limba franceză, a romanului *Roșu și Negru*, traduse ulterior în două versiuni, a lui Gellu Naum și, respectiv, a Irinei Mavrodin:

Chacun pour soi dans ce désert d'égoïsme qu'on appelle la vie!  
(original)

Fiecare pentru el în acest deșert al egoismului, care se numește viață!  
(traducere Naum)

În acest deșert de egoism care se numește viață, fiecare se gândește la sine. (traducere Mavrodin)

Toute vraie passion ne songe qu'à elle. (original)

Orice pasiune adevărată nu se gândește decât la sine. (traducere Naum)

Dar adevăratele pasiuni sunt egoiste. (traducere Mavrodin)

Le pire des malheurs en prison, c'est de ne pouvoir fermer sa porte.  
(original)

Cea mai mare nenorocire în închisoare e că nu poți să-ți încui ușa.  
(traducere Naum)

Captivul suferă în închisoare deoarece nu are niciun drept asupra ușii sale. (traducere Mavrodin)

Un roman est un miroir qui se promène sur une grande route.  
(original)

Un roman este o oglindă care se plimbă pe un mare drum.  
(traducere Naum)

Un roman e ca o oglindă purtată de-a lungul unui drum bătut de multă lume (traducere Mavrodin)

Juger la vie à l'aide de l'imagination, c'est une faute de l'homme supérieur. (original)

Să judeci viața cu ajutorul imaginației este o greșeală a omului superior. (traducere Naum)

Doar un om superior poate comite eroarea de a analiza viața prin prisma imaginației. (traducere Mavrodin)

În aceeași ordine de idei, cercetătorii descoperă și alte deosebiri între traduceriile celor doi maeștri: la Irina Mavrodin întâlnim frecvent frazarea textului, transformarea unui enunț în alte două, separate, sau nivelul paraverbal, al pauzelor cerute de original sau de anumite semne de punctuație, ceea ce nu are loc în traducerea lui Gellu Naum:

Un des traits de la vraie intelligence est de ne pas laisser ses pensées s'abattre du chemin des hommes communs. (original)

Una din trăsăturile adevăratei inteligențe este să nu îți lași gândurile să se abată de pe făgașul umblat de oamenii comuni. (traducere Naum)

Iată în ce constă ceea ce numim adevărata inteligență: dacă vrei să fii primit și respectat, ideile tale trebuie să corespundă cu cele ale oamenilor ordinari. (traducere Mavrodin)

Chez les caractères hardis et fiers, il n'y a qu'un pas entre la haine contre eux et l'acharnement contre les autres. (original)

La caracterele îndrăznețe și mândre nu este decât un pas între mânia împotriva lor și înverșunarea împotriva celorlalți. (traducere Naum)

Caracterele brave și orgolioase pot provoca ura celor din jur, fiind la un pas de răscularea contra întregii lumi. (traducere Mavrodin)

Dans le siècle où l'on vit, il faut faire exactement le contraire que les autres attendent de toi. (original)

În veacul în care trăiești, trebuie mereu să faci exact invers decât așteaptă ceilalți să faci. (traducere Naum)

În ce secol trăim! Pentru a te menține la suprafață, trebuie să inversezi absolut așteptările celorlalți de la tine! (traducere Mavrodin)

Deosebirile menționate în exemplele de mai sus rezultă, în definitiv, din unghiurile de vedere diferite ale celor doi asupra misiunii traducătorului. În timp ce Irina Mavrodin este nu doar un traducător, ci și un teoretician al traducerii, Gellu Naum se concentrează doar asupra activității de traducător, considerând că astfel își exprimă marele respect pentru "prima sursă". Probabil, au dreptul la existență ambele abordări, pentru cititorul beneficiar al operelor traduse contând mai mult trăirile interioare propriu-zise în urma



lecturării, și mai puțin teoretizările pe marginea modalităților de asigurare a acestor trăiri.

Apariția unor istorii clasice ale societății umane într-o nouă traducere marchează, fără îndoială, o epocă inedită în percepția literaturii.

Traducerea este cea care face punți nu numai între popoare, ci și între epoci, transplantând idei, mesaje, sentimente, aspirații din trecutul mai mult sau mai puțin îndepărtat în solul modernității, străin în esență. De măiestria traducătorului depinde dacă planta rară a inspirației va prinde rădăcini și va da rod în acest sol. (Mavrodin 135)

Riscurile eșecului sunt reale, însă ceea ce face să merite încercarea este actualitatea operei clasice. Or, în cazul romanului *Roșu și Negru*, actualitatea este la suprafața înțelegerii.

Deși în activitatea sa literară, dar și dincolo de aceasta, a demonstrat clar că este un iscusit analist social, ceea ce, de multe ori, i-a permis să anticipeze, în cele mai bune tradiții ale clarviziunii, evenimente, procese și fenomene, se pare că Stendhal, totuși, nu a conștientizat până la capăt amploarea și impactul pânzei sale epice. În caz contrar, nu ar fi afirmat, mai în glumă, mai în serios, că va fi prețuit la adevărata sa valoare abia în 1935, adică la mai bine de o sută de ani de la apariția romanului său. Iată, însă, că și la început de secol XXI fenomenul arivismului nu numai că este prezent în viața societăților umane, dar mai și evoluează vertiginos, luând forme dintre cele mai exacerbate, la care sârmanul Julien Sorel poate că nici nu a visat. Cu regret, profețiile literare ale lui Stendhal, devenite accesibile tuturor datorită numeroaselor traduceri, se adevăresc întru totul în epoca pe care o parcurgem, fiind astăzi mai actuale și mai pline de învățăminte ca niciodată. Omenirea rămâne doar să ia aminte și să tragă concluziile de rigoare, dacă, bineînțeles, nu și-a pierdut definitiv capacitatea de a-și înțelege și aprecia clasicii după merite.

## Bibliografie

Mavrodin, Irina, *Poietica și poetica*, București, Univers, 1982; ed. 2, Scrisul Românesc, 1998.

Mavrodin, Irina, *Stendhal. Scriitură și cunoaștere*, București, Albatros, 1985.

Problèmes traductologiques

### **Texte de referință**

Stendhal, *Le Rouge et le Noir*, Paris, LGF – Livre de Poche, 1997.

Stendhal, *Roșu și Negru (Cronica anului 1830)*, București, Ed. Pentru Literatura Universală: colecția *Clasicii Literaturii Universale*, 1968 (traducere de Gellu Naum).

Stendhal, *Roșu și Negru*, București, Ed. Corint: colecția *Clasici ai literaturii universale*, 2014 (traducere de Irina Mavrodin).

Gabriela SAGANEAN  
Profesor  
Universitatea de Stat din Moldova  
Chișinău, Republica Moldova

## Aspectul emotiv în literatură și traducerea din limba engleză în limba română

**Rezumat:** Aspectul emotiv prezintă un interes sporit în activitatea de traducere, deoarece acesta conține un amalgam de sentimente, trăiri, caracteristice societății. Anume acest lucru determină interesul față de tema cercetată. Redarea expresivității limbajului afectiv în traducere prezintă o dificultate deosebită pentru traducător, deoarece considerăm că oamenii din diferite colțuri ale lumii trăiesc aceleași emoții, însă redarea lor lingvistică diferă în traducere. Ne-am propus să identificăm unele modalități lingvistice de exprimare ale emoțiilor care stau la baza deciziilor, acțiunilor și discursurilor personajelor unei opere literare, determinând evoluția unei narațiuni și să le analizăm din perspectiva traducerii din limba engleză în limba română. Ne vom axa pe cele mai frecvent întâlnite tehnici și transformări de traducere în procesul de interpretare a limbajului afectiv care reușesc să păstreze acea trăire sau stare sentimentală exprimată de textul sursă.

**Cuvinte-cheie:** emoții, expresivitate, expresii idiomatice, traducere, transformări lexicale și gramaticale

**Abstract:** The emotive aspect presents an increased interest in the translation because it contains a mixture of feelings, emotions, characteristic of the society. This is what determines the interest in the researched topic. Rendering the expressiveness of the affective language in translation presents particular difficulty for the translator, because we believe that people in different parts of the world experience the same emotions, but the linguistic means of expressing them differ in translation. We aimed at identifying

some linguistic means of expressing emotions underlying the decisions, actions and speeches of the literary characters, prompting the development of narration and to analyze them in terms of translation from English into Romanian. We will focus on the most common translation techniques and transformations met in the interpretation of the affective language that manage to keep the emotional feeling or emotional state expressed in the source text.

**Keywords:** emotions, expressiveness, idioms, translation, lexical and grammatical transformations

## Introducere

Emoțiile reprezintă reacții afective de o intensitate mijlocie sau scurtă, care sunt însoțite de modificări în activitățile organismului, arătând astfel atitudinea individului față de realitate. Ele sunt de asemenea niște răspunsuri psihice de o intensitate mare ce este caracterizată prin manifestări expresive, fiziologice și subiective tipice. Emoția poate fi considerată drept un sistem de apărare, dat fiind faptul că aceasta afectează atenția, capacitatea și viteza de reacție a unei persoane și desigur că modul lui de a acționa și de a se comporta într-o societate.

Acest termen provine de la latinescul *emotionis*, ceea ce s-ar traduce ca impulsul ce aduce reacții. În domeniul psihologiei, acest termen este definit drept o modalitate de percepție a elementelor și relațiilor dintre realitate și imaginație, care poate fi exprimată fizic prin intermediul unor funcții fiziologice ale omului, spre exemplu expresiile faciale sau ritmul cardiac și care se pot solda cu reacții ca plânsul sau râsul în exces.

## Caracteristici generale ale emoțiilor

Emoțiile au servit drept obiect de studiu și de cercetare mai multor scriitori, poeți, filozofi. Unul dintre filozofii de seamă ai lumii și învățătorii spirituali ai Indiei care a abordat acest subiect în lucrările sale este Osho, care în lucrarea sa *Emoțiile* susține că “emoțiile se nasc în mintea noastră. Conștiința nu își are însă sediul în minte. Mai mult, mintea se află în interiorul conștiinței! Nu noi conținem conștiința, ci ea ne conține pe noi. Conștiința este mai mare decât noi” (2). Osho prezintă ideea că sentimentele, emoțiile sau oricare gânduri pe care le avem noi, nu sunt altceva decât o proiecție a lumii exterioare și a modului în care aceasta ne manipulează.

De-a lungul anilor experții în domeniul psihologiei au fost preocupați de studiul emoțiilor, prezentând diferite clasificări ale acestora. La mijlocul anilor '60, secolul trecut, psihologul și cercetătorul american, Paul Ekman, de la Universitatea California, expert în studiul emoțiilor, manifestărilor acestora și în studiul mecanismului minciunii, a întreprins un ambițios studiu intercultural, colaborând cu alți cercetători din 21 de țări, pentru a afla dacă emoțiile sunt într-adevăr universale. Rezultatele studiului arată că expresiile faciale a șase emoții – *surpriza, frica, furia, tristețea, dezgustul și fericirea* erau aceleași în fiecare țară în care s-a desfășurat studiul. Mai târziu, el a adăugat la această listă încă o emoție – *disprețul*.

Clasificarea de bază ce cuprinde emoțiile pozitive și negative a fost realizată de Human-Machine Interaction Network of Emotion sau HUMAINE, care a identificat și clasificat emoțiile în felul următor: *emoțiile pozitive*: amuzament, încântare, euforie, excitare, fericire, bucurie, plăcere, calm, mulțumire, relaxare, ușurare, seninătate; *gânduri pozitive*: curaj, speranță, mândrie, satisfacție, încredere și *emoții negative*: îndoială, invidie, frustrare, vinovăție, rușine; *emoții negative și puternice*: furie, supărare, dispreț, dezgust, iritație; *emoții negative în afara zonei de control*: anxietate, jenă, frică, neputință; *emoții negative și pasive*: plictiseală, deznădejde, dezamăgire, suferință, tristețe; *agitație*: stres, șoc, tensiune.

Niciodată nu a fost exclus faptul că emoțiile au jucat un rol destul de important în literatură, fiind chiar unul din motivele de bază pentru care cititorii aleg să citească un roman, genul acestuia nefiind atât de important. Emoțiile stau la baza deciziilor, acțiunilor și discursurile tuturor personajelor, determinând evoluția unei povestiri. Dacă nu ar exista emoțiile, personajul ar fi lipsit total de farmec. Intriga nu mai există, iar evenimentele sunt lipsite de sens. Toate acestea pentru că cititorul alege o carte doar pentru a trăi o experiență emoțională, pentru ca să stabilească legături cu personajele, care devin modele și o carte deschisă de la care ai ce învăța. Iată de ce aspectul lexical al unui text artistic este semnificativ pentru succesul acestuia, iar orice verb, substantiv sau interjecție își va juca perfect rolul în acest spectacol al cuvintelor.

Putem considera emoția drept o constantă universală a semnificației, însă aceasta nu este întotdeauna și un sens comunicat. Christian Plantin propune următoarea clasificare a emoției: *emoție direct exprimată, emoție indirect exprimată sau emoție reconstituită* (218-219).

## Modalități de exprimare a emoțiilor

Enunțul cuprinde numeroase lexeme ce reprezintă diverse emoții. Verbul, ca partea cea mai importantă de vorbire în orice limbă, exprimând în general o acțiune, este un mod semnificativ de a exprima o emoție într-o operă literară sau o simplă comunicare. Această parte de vorbire are o importanță deosebită în comunicare, întrucât verbul este prezent absolut în toate limbile și o propoziție poate exista numai dacă are un verb. Verbul are la bază exprimarea atitudinii emițătorului față de acțiunea, procesul sau starea enunțată, iar împreună cu modurile acestuia, eul rostitor în discursul epic, liric sau dramatic este angajat în comunicare sau în operă. Resursele de expresivitate artistică ale acestei categorii gramaticale specifice verbului sunt actualizate prin marcarea modului în care emițătorul (naratorul, eul liric, personajul epic sau dramatic) se raportează la obiectul enunțării, felul în care le percepe și ipostaza lui - implicată, subiectivă sau nonparticipativă, obiectivă - față de evenimentele, situațiile, ori stările comunicate prin discurs. Emoția poate fi exprimată direct prin descrieri referențiale ale afectului sau prin verbe, și anume verbele care denotă anumite sentimente. Aceste tipuri de verbe noi le mai numim verbele afective: *Situația o înfurie pe Maria; Tremur de ciudă; Se înfioră la gândul*. De asemenea, unele verbe capătă sens figurat în cadrul propozițiilor, trezind în conștiința cititorilor imagini plastice, emoții, sentimente, exprimând un alt sens decât cel denotativ: *M-a cuprins o jale; Lacrimile îi sfâșiau inima*. Exprimarea explicită a emoției mai poate să apară la nivelul inserțiilor metadiscursive referitoare la starea sufletească a emițătorului. Altfel spus, afectul este identificabil și la nivelul atitudinii propoziționale a vorbitorului. Spicuim din discursurile politice ale lui Mihail Kogălniceanu: *din nenorocire, s-a întâmplat, domnilor, [...]; cu durere vă spun că; Când am auzit toate aceste pâri mari și grele asupra minsteriului nostru, am stat în desăvârșită uimire* (350), etc.

Pentru exprimarea îndoielii, a nehotărârii, a anxietății, utilizăm verbe ca: *a se îndoii, a crede, a-i fi frică*; de exemplu *Mă îndoiesc că anunțul pentru ocuparea postului de manager în afaceri la compania Eccosystem mai este valabil: au trecut deja două săptămâni de când s-a scos la concurs postul*.

De cele mai multe ori, propoziția dubitativă conține o negație. Pe lângă elementele nonmanuale specifice, nuanța de dubiu, bănuială, șovăire se realizează prin utilizarea unor semne al căror înțeles reflectă această nuanțare. Există modalizatori sau verbe echivalente cu: *mă îndoiesc/am îndoieli asupra..., nu sunt hotărât ce/cum/cine/une..., nu știu, nu cred, poate, probabil, cine știe?*

Adjectivul își realizează funcția expresiv-estetică în dependență cu termenul determinat sau cu relațiile contextuale, remarcându-și prezența în descrieri literare, dar și în descrieri obiective, tocmai datorită faptului că sensul său poate reda diferite trăsături, însușiri, particularități ale obiectelor ce ne înconjoară. Un efect expresiv este redat în special de superlativul construit cu alte adverbe decât *foarte*; superlativul obținut prin repetare sau prin reluare; superlativul construit prin schimbarea topicii.

Este foarte importantă în limba română folosirea unor forme semantice ilogice pentru superlativ (hipercharacterizarea unor personaje): *grozav de frumoasă* (“care te îngrozește”), *frumoasă foc* (“care te arde”), *scump de mama focului* (“în măsură să ardă în întregime”). (*Curs de stilistică a limbii române* 185)

Interjecția constituie o categorie lexical-morfologică a limbajului oral și reprezintă expresia verbală a unor stări afective sau intelectuale. Acestea exprimă atitudinea vorbitorului față de acțiunile interlocutorului: *bravo!*, *ura!* (entuziasm și admirație), *halall!*, *ptiu!* (dispreț) (*Ibid.*) sau chiar putem distinge care este starea afectivă a vorbitorului: *oh!*, *ah!*, aceste interjecții putând fi utilizate atât cu admirație, dragoste sau afecțiune, cât și cu mâhnire.

Clasele morfologice de cuvinte posedă valențe expresive tipice, reliefate mai ales de stilul beletristic: substantivul desemnează, în general, o lume statică, perceptibilă; verbul sugerează dinamism, vitalitate, dar și dramatism; adjectivul califică sau descalifică obiectele lumii înconjurătoare, fiind veșmântul ce dă pregnanță substantivului; interjecția devine relevantă prin caracterul ei spontan și prin funcția onomatopeică etc.

O sursă de expresivitate cu un potențial stilistic enorm este limba vorbită, limbajul popular, cu toate articulațiile lui primare. Limba vorbită oferă artistului nu numai un material brut, ci și o serie de combinații ale elementelor lingvistice cu valori stilistice. Expresia cerută de o anumită emoție e bogată în astfel de valori stilistice, deoarece emoția îi impune vorbitorului evitarea clișeelelor banale.

Elementul emotiv este procesorul expresivității în limbajul popular, este un element ce conține, în orice manifestare, o doză de subiectivism. Dumitru Irimia observă că “expresivitatea stilistică a limbajului popular reprezintă capacitatea structurii verbale a textului de a construi și a revela în același timp, în mod sugestiv, mesajul pe care îl transmite și mai ales o componentă a mesajului, cea subiectivă” (29).

Limbajul popular include toată gama de construcții și entități lingvistice: de la cuvinte uniforme, neexpresive, până la unități, configurații pline de poezie. Printre acestea, un loc aparte îl au locuțiunile, expresiile și structurile unitare cu un conținut metaforic, într-un cuvânt – frazeologia, în sensul cel mai larg.

Frazeologismele, ca tipare expresive formate, sunt căutate și utilizate cu succes de scriitori. Frazeologismele nu sunt valorificate doar pentru “forța lor expresivă”, dar și pentru fondul spiritual și de conținut, pentru demersul lor generator și reflectant. Literatura artistică abundă în frazeologisme cu rol expresiv care redau anumite stări, sentimente ale personajelor, de exemplu *As happy as a clam – a fi în culma fericirii; go bananas – a înnebuni/a avea accese de furie; to pipe one’s eye – a plânge etc.*

Limbajul non-verbal este mijlocul de comunicare original pentru toți oamenii. Acest mijloc de comunicare a apărut cu mult timp înaintea vorbirii, fiind specific nu doar pentru oameni, ci și pentru animale. Limbajul non-verbal este alcătuit din expresii faciale, gesturi ale mâinilor, postura corpului și maniere, atitudini și putem spune chiar tonalitatea vocii. Acest tip de limbaj este “cea ce puteți face cu organismul dumneavoastră pentru a exprima ceva, însă fără cuvinte” (Reiman 28).

Atât limbajul non-verbal, cât și aspectul lexical sau stilistic al emoțiilor ajută la conturarea unei clare imagini a sugestiei fiecărei emoții în parte, fiindu-ne ușor să atribuim personajului diverse caracteristici și putând în acest fel să justificăm orice acțiune pe care acesta o întreprinde.

### **Adaptarea pragmatică în traducerea emoțiilor**

Vom analiza modalitățile de interpretare ale emoțiilor în romanul *Pe aripile vântului* de M. Mitchell apărut în 2010 și tradus de Mary Polihroniade-Lăzărescu. Această operă devine un roman îndrăgit de mai multe generații pe parcursul anilor. Traducerea unei opere este la fel de importantă ca și scrierea acesteia, întrucât presupune atenție la detalii, cunoașterea diferitor procedee și aplicarea lor în practică. Este la fel de important să traduci o operă corect, pentru ca traducătorul să nu fie învinuit de nepăstrarea sensului de bază.

În cadrul procesului de traducere a acestui roman, sunt folosite diverse procedee și tehnici de traducere care au drept scop păstrarea sensului de bază. Substituțiile sau transformările lexicale și gramaticale sunt unele dintre cele mai des folosite procedee de adaptare pragmatică în traducerea



unei opere literare. Atunci când traducem un text literar cu efecte stilistice, expresive, traducătorul trebuie să fie conștient de faptul că atât adaptarea la nivelul lexicului, în general, cât și procedeele concrete de adaptare alese de către acesta, în particular, vor avea un impact direct asupra stilisticii textului.

Procedeele *specificării* sau *concretizării* constă în înlocuirea unui cuvânt cu sens mai larg în limba sursă cu un cuvânt cu sens mai specific sau putem spune înlocuirea cuvântului sau îmbinării de cuvinte cu un conținut logico-semantic mai larg din limba sursă cu un cuvânt sau îmbinare de cuvinte cu un conținut logico-semantic mai restrâns din limba țintă. *Her heart swelled up with misery, until it felt too large for her bosom. It beat with odd little jerks; her hands were cold, and a feeling of disaster oppressed her. / inima îi era plină de atâta suferință, încât avu impresia că se va sparge, bătea cu lovituri mici, neregulate. Măinile îi erau reci și avea senzația iminenței unei mari nenorociri.* Momentul în care Scarlett aude pentru prima dată noutatea că Ashley se căsătorește este dezastruos pentru ea. Inima ei este cea care produce bătăi suplimentare ritmice: *too large for her bosom*, iar în română se specifică că mărimea inimii de la bătăile rapide a ajuns în punctul în care sparge pieptul, utilizând o metaforă, astfel obținând o transformare metaforică. Este important de concretizat impactul unei noutăți asupra stării emoționale. Această situație exprimă suferința sau tristețea pe care o trăiește Scarlett în acel moment, fiind chiar unul din momentele de bază din viața ei în care se confruntă cu neplăceri. Caracterul acestui personaj este obișnuit cu posesia absolută a tot ce îi pofteste inima: bărbați, atenție, grijă, iar momentul în care află că Ashley se va căsători se egalează cu prăbușirea lumii pentru ea, întrucât unicul bărbat de care ea ar avea nevoie, este Ashley.

*Generalizarea* este exact opusul specificării și se folosește frecvent în procesul de traducere din limba engleză în limba română. Acest procedeu constă în înlocuirea unității originale, care are un conținut mai restrâns cu o unitate din limba țintă cu un conținut mai larg. Iată un exemplu din romanul *Pe aripile vântului* de M. Mitchell unde s-a folosit acest procedeu: *Even in her sorrow at Gerald's death, she did not forget the appearance she was making and she looked down at her body with distaste. Her figure was completely gone and her face and ankles were puffy. / Cu toată durerea pe care i-o pricinuia moartea lui Gerald, Scarlett era conștientă de felul cum arăta și se cerceta cu dezgust. Își pierduse complet silueta, și fața și gleznele îi erau umflate.* Generalizarea acțiunii de a se uita în jos la corpul ei este

una necesară, întrucât nu există nici un efect stilistic dacă traducem iarăși literalmente. Acțiunea de *cercetare* este una ce prezintă interesul sporit al lui Scarlet pentru fizicul ei și anume corpul, examinând orice detaliu, care este important pentru ea. Este specificat modul în care Scarlett se cercetează, acesta fiind plin de dezgust, deci aceasta este ceea ce simte Scarlett pentru ea în momentul în care este însărcinată și știe că-l va întâlni pe Ashley. Verbul reflexiv *a se cerceta* impune autocritică, detaliu, minuțiozitate în cadrul celor mai mici lucruri observate de Scarlett la ea. Este o emoție negativă ce o cuprinde total, dar și o caracterizează ca fiind persoana idealistă.

*Modularea* este procedeul de traducere ce prezintă o dezvoltare semantică, înlocuind un cuvânt sau o îmbinare de cuvinte prin corespundere traductologică, conținutul căreia reiese din conținutul unității originale, prin a menține relațiile logice. Este un procedeu ce se axează mai ales pe contextul stilistic. El mai este numit și procedeul dezvoltării logice, unitatea fiind logic legată de unitatea contextuală. Uneori, această tehnică de traducere este cea mai reușită pentru redarea sensului expresiei originale cititorului. Un exemplu elocvent utilizat în cadrul procedeeului de modulare este următorul: *Even in her heartbreak, she **shrank** from the thought of facing him when she was carrying another man's child./ Se înfioră la gândul că va trebui să apară în fața lui însărcinată cu copilul altuia.* Verbul *shrank* din engleză semnifică *a se retrage*, iar în română este tradus drept *a se înfiora*. Ilustrează întocmai persistența gândului revederii cu Ashley în timp ce era însărcinată. Verbul *a se înfiora* deja sugerează ceea ce simte Scarlett – fiori, deci putem astfel determina care este tipul emoției. Cuprinsă de fiorii dragostei, Scarlett este cuprinsă de rușine chiar, rușinea de a-l revedea ea fiind însărcinată, preocupată fiind mereu de fizicul și vestimentația ideală. Această emoție negativă face parte anume din gândurile negative, precum rușinea.

*Transformările gramaticale* reprezintă procedeul de traducere prin care unitățile gramaticale din textul original sunt schimbate în alte unități cu alte sensuri gramaticale. În cadrul acestui procedeu, sensul nu este schimbat. În roman, întâlnim numeroase exemple de substituiri gramaticale, precum: *With fingers that **shook**, she opened it and read: Beloved, I am coming home to you-- /Cu degete **tremurânde**, Scarlett desfăcu hârtia și citi: Iubita mea, revin **lângă** tine...* Verbul *shook* la timpul trecut din limba engleză este redat în limba română prin gerunziu. De fapt, există diferență dintre verbul care prezintă o acțiune încheiată, efectul persistând sau încetând în momentul enunțării și gerunziul care păstrează conținutul dinamic specific

verbului, acțiunea fiind în desfășurare, desemnând o stare durativă, în cazul nostru *tremurândul* degetelor. Tremuratul degetelor este determinat de emoționalitatea puternică a momentului, moment în care Scarlett realizează și aproape este sigură că Ashley este viu. Din cadrul celor șase emoții universale conform savantului Ekman, acest moment este unul al surprizei ce a cuprins-o total. Prepoziția din limba engleză – *to*, înseamnă *spre, la*; iar în limba română, traducerea este *lângă*, punându-se accent pe locul, momentul însuși devenind mai apropiat parcă.

*I said I didn't want to talk about it, she said **coldly** but Alex did not seem rebuffed.* / *Ți-am mai spus că nu vreau să vorbesc de asta, zise Scarlett pe un **ton rece**, dar Alex nu se arătă jignit, ba chiar păru că înțelege asprimea ei – ceea ce o cam enervă.* Substituirea gramaticală trece de la adverb la adjectiv: *coldly* (*adv.*) – *rece* (*adj.*), subliniind atitudinea lui Scarlett față de acest subiect de discuție, care este iritant pentru ea. Pentru a demonstra atitudinea ei față de acest subiect, este utilizată prezentarea elementului non-verbal, tonul, care reprezintă un aspect important în determinarea emoției. Dacă în exemplul dat, avem prezentat *tonul rece*, desprindem disprețul lui Scarlett pentru faptul cum arată ea (însărcinată), pentru faptul că este întrebată exact ceea ce nu vrea să discute. Adjectivul *rece* este utilizat cu scopul de a accentua ignoranța de care Scarlett dă dovadă pentru orice întrebare prea personală. Caracterul ei puternic nu-i permite mila, jalea sau compătimirea altora. Acest *ton rece* are drept scop de a îndepărta pe interlocutor, semnificând distanță. Observăm și un element al *omiterii*, pentru că nu a fost tradus în română următoarea secvență – *even in her heartbreak*, traducerea în română începând cu *se înfioră*, ceea ce poate duce la ideea că verbul puternic afectiv din română cuprinde în sine sensul de mâhnire adâncă. *I don't blame you one bit, Scarlett. / Ai dreptate, Scarlett.* Acest procedeu ține de contextul stilistic, întrucât este înlocuită sintagma *I don't blame you* cu *ai dreptate*, acest lucru reieșind din conținutul unității originale. În cadrul acestui exemplu, observăm că s-a recurs și la schimbarea categoriei gramaticale, pentru că în limba engleză ideea este comunicată de persoana I, iar în limba română, acțiunea deja se referă la persoana a II-a singular. Schimbarea persoanei are un efect stilistic remarcant, întrucât acțiunea este atribuită interlocutorului: dacă în engleză spunem că Alex este cel care nu o învinuiește și nu o judecă, în română spunem că Scarlett este cea care are dreptate.

Exemplul dat prezintă omiterea unei secvențe de frază, care de fapt, este destul de importantă, însă poate fi categorisit drept un simplu detaliu

care nu ar schimba foarte mult sensul acestui fragment, ci doar ar prezenta pentru cititor o imagine mai complexă din care ar desprinde caracterizarea personajului.

Următorul exemplu este, de asemenea, un caz de substituție gramaticală.

... *want to marry a complaining nagger like Suellen.* / ... să ia de nevastă o scorpie ca Suellen, **care-și petrecea vremea văitându-se și cicălind pe toți**. Grupul atributiv *complaining nagger* este tradus prin intermediul unei subordonate atributive, prezentând starea sufletească și atitudinea față de cei din jur a personajului.

În exemplul următor, metafora *the dark blood flooded* din engleză a fost tradusă prin expresia *fața i se înroși de mânie*, întrucât este exprimată furia, mânia – una din emoțiile de bază universale ce presupune intensitate, ceea ce este redat prin *dark blood*. În acest sens, avem elemente și de limbaj non-verbal: doar privind o persoană care ar fi mâniată, vom observa roșeața de pe fața ei. Efortul de a ascunde această emoție este unul mare, dar nu îi reușește lui Alex, care chiar dacă este de acord cu Scarlett, nu acceptă acest lucru, iar limbajul feței trădează tot ce simte acesta.

I don't blame you one bit, Scarlett, said Alex while **the dark blood of anger flooded his face.** / — Ai dreptate, Scarlett, declară Alex, și **fața i se înroși** de mânie.

Un procedeu des utilizat în cadrul traducerii este *traducere explicativă*, care poate fi considerată drept cea mai reușită atunci când întâlnim o secvență care ne este într-adevăr dificil să o traducem. Acest procedeu oferă detalii în așa fel, încât cititorului îi va fi ușor să înțeleagă orice mesaj al textului. Acest procedeu constă în transformarea lexico-gramaticală prin care unitatea lexicală este înlocuită prin îmbinare de cuvinte, care presupune o înțelegere mai amplă în altă limbă.

*She peered up and down the street for Will Benteen.* / *Cercetă cu privirea strada, în speranța că-l va vedea pe Will Benteen* Dacă ar fi să traducem din engleză prepoziția *for* – atunci ne-am putea referi la *pentru, de la, în scopul*. În română, această prepoziție este tradusă printr-o propoziție – *în speranța că-l va vedea*. Această propoziție cuprinde mai multe detalii, oferind cititorului posibilitatea de a determina și de a observa care este de fapt emoția ce o are Scarlett. Timpul viitor denotă o acțiune ce poate să se întâmple, iar în speranța, ne sugerează faptul că Scarlett asta își dorește.

Dacă speranța nu este în lista acelor emoții universale, atunci putem să o categorisim drept o emoție secundară.

În cazul expresiilor *idiomatice echivalența* este procedeul de traducere des întâlnit, în cazul dat expresia *what's eatin'* este tradusă printr-un analog frazeologic "No, it ain't their home. That's just *what's eatin'* on Ashley. It ain't his home and he don't feel like he's earnin' his keep."/ "— Nu, nu e căminul lor. Tocmai asta *il roade* pe Ashley. Nu se simte acasă și are impresia că nu face destulă treabă spre a plăti întreținerea lui și a familiei."

Lexemul *a roade* are drept scop ilustrarea perfectă a chinurilor și gândurilor lui Ashley asupra traiului lui nemeritat pe pământul de la Tara. El fiind un bărbat, nu-și putea permite acest lucru și era ros de acest gând. Acest sentiment îl putem atribui mistuirii interioare în cazul în care un gând nu te mai lasă și te frământă întruna.

Un alt procedeu care este folosit în cadrul traducerii unei opere literare este *unirea propozițiilor* sau *descompunerea unei fraze*. Descompunerea unei fraze este utilizată în scopul evidențierii intensității trăirilor emoțiilor în cadrul textului, pentru că în acest mod trăirea acestor emoții devine o înșiruire largă și vastă care acceantuează în acest fel cum simte de fapt personajul. În exemplul de mai jos, am prezentat un exemplu în care fraza este descompusă, iar efectuarea pauzei după terminarea fiecărui enunț, impune seriozitatea și gravitatea emoției lui Scarlett, care era pătrunsă de acea frază a lui Ashley pentru Melanie, dar receptată personal. Bucuria nebună de a ști că Ashley era viu a cuprins-o în totalitate, inundându-i sufletul cu lacrimile de fericire: *Tears began to stream down her face so that she could not read and her heart swelled up until she felt she could not bear the joy of it./ Lacrimile începură să-i curgă pe față. Nu putea să citească mai departe. Inima sta gata să-i plesnească și crezu că nu va putea să îndure această fericire*. Dacă în limba engleză, această frază o citim fără să facem însemnate pauzele, atunci în limba română, pauza efectuată după fiecare punct, de la sfârșitul propoziției cuprinde în totalitate efectul urmărit de către autor, acela de a accentua cum a acționat acea scrisoare asupra lui Scarlett. Distingem o emoție pozitivă în cadrul acestui pasaj: "*nu va mai putea să îndure această fericire*", ea fiind prea multă, încât este exprimată prin cadrul lacrimilor, chiar dacă lacrimile ar fi o caracteristică distinctivă a exprimării tristeții. Verbul "*crezu*", fiind la prezentul simplu, reliefează valoarea momentană a fericirii lui Scarlett.

Opusul descompunerii unei fraze este *unirea propozițiilor*, care are drept scop exprimarea și ilustrarea emoțiilor în cadrul unei fraze, aceasta

fiind citită dintr-o singură răsuflare, comprimând totalitatea sentimentelor unui personaj. Următorul exemplu ilustrează *unirea propozițiilor*:

In the first rush of joy when her eyes met those words, they had meant only that Ashley was coming home to her. Now, in the light of cooler reason, it was Melanie to whom he was returning, Melanie who went about the house these days singing with joy./ În primul moment, bucuria îi fusese atât de mare, încât își închipuise că Ashley revenea lângă ea, iar când mintea nu-i mai fu atât de înfierbântată, își dădu seama că revenea lângă Melanie, ale cărei cântece umpleau acum casa.

Aceste două propoziții unite de conjucția *iar*, redau opoziția dintre realitatea și imaginația lui Scarlett: Ashley venea acasă lângă soția lui, ea fiind numită “iubita” lui, iar Scarlett trăiește iubirea lor doi pentru ea singură. Toate aceste detalii într-un singur enunț impun enunțurile și emoții pentru personajul principal.

## Concluzii

Toate aceste modele ale transformărilor și tehnicilor de traducere ale emoțiilor din limba engleză în română au avut drept scop sublinierea dificultății de traducere a afectivității unei opere literare, pentru că traducătorul devine noul scriitor al operei în care acesta valorifică nu doar limbajul, ci și emoțiile personajelor sale. Este importantă tehnica utilizată în momentul traducerii și dacă ometem sau adăugăm ceva, trebuie să urmărim neapărat cursul logic al textului sursă. În momentul analizei traducerii emoțiilor, trebuie să fim atenți la clasificarea emoțiilor, pentru a observa aspectele lexicale și stilistice folosite în cadrul traducerii. Traducerea acestui text întrunește diverse procedee de traducere, ceea ce determină minuțiozitatea traducerii acestei opere, traducătorul reușind să cuprindă sensul de bază transmis cititorului din textul sursă.

## Bibliografie

*Curs de stilistică a limbii române*, Chișinău, AȘM, 2010.  
Ekman, Paul, Rosenberg, Erika, *Hat the Face Reveals*, Oxford University Press, 1997.

- Irimia, Dumitru, *Structura stilistică a limbii române contemporane*, București, Ed. Științifică și Enciclopedică, 1986.
- Kogălniceanu, Mihail, *Opere*, V. Oratorie III, 1878-1891, Partea I, 1878-1880, Text stabilit, studiu introductiv, note și comentarii de Georgeta Penelea, București, Academiei Republicii Socialiste România, 1984.
- Osho, *Emoțiile*, Editura Mix, 2003.
- Plantin, Christian, «La construction rhétorique des émotions », Proceedings of the International Conference, Lugano, April 22-23, editors Eddo Rigotti, Sara Cigada, Books, 1997.
- Proshina, Zoia, *Textbook on Translation Vladivostok*, Far Eastern University Press, 2008.
- Reiman, Tonya, *Limbajul trupului*, București, Curtea Veche, 2010.

### **Cărți de referință**

- Mitchell, Margaret, *Gone With The Wind*, London, Pan Macmillan, 1974.
- Mitchell, Margaret, *Pe aripile vântului*, Traducere Polihroniade-Lăzărescu Mary, București, Adevărul, 2010.

Ivan PILCHIN  
Magistru în filologie, lector  
Universitatea de Stat din Moldova  
Chișinău, Republica Moldova

## Literatura tradusă ca obiect al reprezentărilor sociale

**Rezumat:** În acest articol suntem preocupați de traducere ca instituție importantă pentru procesul literar care presupune inclusiv politici, strategii de susținere, promovare, difuzare a textelor traduse. Acest tip de activitate presupune existența mai multor politici naționale de promovare a literaturilor în limbile și în țările străine. Cum funcționează această instituție în plan global? Care sunt efectele acesteia? Cine sunt cititorii, publicul, societatea consumatoare de literatură tradusă? Care sunt proiecțiile și reprezentările pe care le producem traducând din alte literaturi și fiind traduși de alte literaturi – acestea sunt întrebările-obiective are cercetării.

**Cuvinte-cheie:** traducerea literară, reprezentări sociale, imaginea autorului, imaginarul operei, imaginarul unei literaturi

**Abstract:** In the following article we deal with translation as an important institution for the literary process which involves policies, strategies for support, promotion, dissemination of translated texts. This activity involves several national policies to promote literatures in foreign languages and countries. How does this institution functions in the global perspective? What are its effects? Who are the readers, the public, consumers of the translated literature? These are the questions and objectives of this research.

**Keywords:** literary translation, social representations, image of the author in the imaginary literary work, imaginary literature



## Preliminarii despre traducere

În mod obișnuit, prin traducere înțelegem o activitate sau un proces intelectual care are drept scop reproducerea unui text exprimat într-o limbă cu mijlocele altei limbi. Totodată, traducerea este și rezultatul material al acestui proces – un text scris sau oral. Pentru a evita orice neclaritate, în continuare ar fi bine să ne limităm doar la traducerea literară, adică, la traducerea textelor care fac parte din ceea ce am convenit să numim drept literatură artistică. Dar și aici va fi nevoie de o precizare, deoarece în domeniul traducerii literare există o anumită confuzie terminologică. De exemplu, sintagma «traducere literară» presupune nu doar transpunerea unor texte literare, dar și calitatea gramaticală, lexicală, morfologică și estetică a traducerii unui text literar (ne raportăm aici la termenul de limbă literară, adică limbă normată). Totodată, traducerea unui text literar poate să nu fie una cu adevărat artistică, fiindcă poate să nu corespundă valorilor estetice ale textului original. Astfel, traducerea textelor literare (ca proces) nu este egală cu traducerea literară (ca rezultat) în sens literar, cultural și chiar social. Iar cel mai important lucru este anume realizarea unei traduceri literare a unui text literar ca impact multiplu.

Aproape toți cei care practică traducerea neagă posibilitatea elaborării vreunui algoritm universal, general valabil al traducerii artistice. Se consideră că traducerea este un proces euristic, este o variantă a creației literare. Aceasta, la rândul său, presupune că și talentul traducătorului este oarecum înnăscut și nu poate fi însușit. Uneori se spune că traducerea literară are drept scop să recreeze într-un aspect lingvistic nou doar acea impresie pe care traducătorul o are în urma lecturii textului original. Această impresie este absolut subiectivă, ea se bazează pe intuiție și nu pe o cunoaștere logică și, astfel, nu poate fi nici demonstrată, nici argumentată. Unui observator curios îi rămâne doar să compare textul original cu cel tradus. Procesul traducerii, însă, nu se lasă observat. Dar el este un rezultat care poate fi observat, contextualizat și analizat.

Știm că încă nu a fost formulată o concepție teoretică concludentă cu privire la procesul traducerii care rămâne o activitate umană extrem de complexă. Pentru că traducerea nu este doar o meserie, ci mai este și artă. În ultimele decenii s-au purtat numeroase discuții în legătură cu predarea și învățarea traducerii. La un moment dat, s-a considerat că poate fi elaborat și un mecanism al traducerii care ar exclude orice inexactitate sau eroare. Au fost create diverse proiecte de construire a unor mașini de traducere care ar veni să înlocuiască omul viu. Însă în acest domeniu au existat

atât succese cât și eșecuri indiscutabile. De atunci, formularea vreunui algoritm de traducere se asociază cu ceva mecanic, literal, prost inspirat. Ceea ce rămâne în urma acestor eforturi este să analizezi, în continuare, intermediari lingvistice făcute de alți traducători, să explorezi posibilitățile și limitele limbilor de lucru, să te ajustezi la esența și chiar la cerințele textelor pe care le transpui. Chiar dacă este greu de «învățat» (nu doar «a însuși», dar și «a preda») arta traducerii literare, aș evidenția câteva reguli importante pentru traducătorii textelor artistice. În primul rând, este vorba despre conștientizarea responsabilității traducătorului față de textul-sursă, față de autorul și cititorul său (publicul, societatea). În al doilea rând, textul tradus trebuie să reproducă conținutul textului-sursă în maniera sau în stilul autorului tradus. De asemenea, traducătorul trebuie să redea cât mai adecvat atmosfera dominantă din text, să ofere cititorului o lectură plăcută, să nu facă greșeli de ordin lingvistic, istoric, geografic etc. Cu alte cuvinte, să nu «trădeze» textul pe care îl traduce, să-i rămână «fidel». Oricum, drept rezultat al unui efort traductologic, trebuie să apară un text calitativ, viabil și valoros. Nu trebuie, iarăși, să ignorăm faptul că traducerea reprezintă un proces creativ, că este o creație, e artă în plin sens al cuvântului care poate uneori chiar să concureze cu originalul (depășindu-l, în unele cazuri, fapt nerecomandabil).

### **Literatură, societate și traduceri: reprezentări**

Theodor Adorno în studiul său *Teoria estetică* menționa faptul că «Arta este antiteza socială a societății, dar nedeductibilă nemijlocit din aceasta. Constituția domeniului ei corespunde constituției sferei interioare a oamenilor, ca spațiu al reprezentării lor: ea participă cu prioritate la procesul sublimării» (Adorno 16). Un fapt pe care îl ignoră însă Adorno este însă acela că sfera interioară se proiectează și în exterior și aceasta nu este doar o sublimare aproape inconștientă. Acest *sumum* ne preocupă uneori mai mult decât elementele care îl constituie, căci el presupune o anumită sinergie greu de identificat, clasificat și înțeles.

Thomas A. Sebeok în cartea sa *Semnele: o introducere în semiotică* propune o definiție semiotică a reprezentării, una aproape exhaustivă:

Obiectivul primordial al semioticii e de a înțelege atât capacitatea unei specii de a produce și înțelege semne, cât și, în cazul speciei umane, *activitatea* generatoare de cunoaștere pe care capacitatea respectivă le permite oamenilor să o înfăptuiască. Cea dintâi este

cunoscută, după cum s-a arătat mai sus, sub numele de *semioză*, în timp ce a doua activitate e cunoscută sub numele de *reprezentare*. Reprezentarea este o utilizare deliberată a semnelor pentru a cerceta, clasifica și, în consecință, a *cunoaște* universul. Semioza este capacitatea biologică propriu-zisă care stă la baza producției și înțelegerii semnelor, de la semnalele psihologice simple până la acelea ce revelează un simbolism de o înaltă complexitate. Viața intelectuală și socială a oamenilor se bazează pe producția, utilizarea și schimbul de semne și reprezentări. Când gesticulăm, scriem, citim, urmărim un program de televiziune, ascultăm muzică, privim o pictură etc, suntem angajați într-un comportament reprezentational bazat pe semne. Reprezentarea a înzestrat specia umană cu posibilitatea de a face față efectiv aspectelor cruciale ale existenței — cunoașterea, comportamentul intențional, planificarea, socializarea și comunicarea. (Sebeok 26)

Or, orice manevră în cadrul instituției literaturii este și una efectuată în cadranul reprezentărilor proiectate de ea. Și aici ne referim la istoria și critica literară, la felul în care operele au fost antalogate, inserate fragmentar în manuale școlare și universitare. În mod special facem referință la felul în care acestea au fost traduse, selectate pentru traducere și receptate în spațiul-tintă al traducerii. Totodată nu putem ignora influența mediului social, în special, cea a mediului socio-cultural asupra literaturii, dar nu putem ignora și rolul decisiv al individului creator. De aici reiese că este vorba despre două reprezentări, una socială, cumulativă și alta individuală, atomistă, autonomă. Ultima producând un sistem propriu de imagini și simboluri. Aurel Codoban în studiul său *Semn și interpretare* constata:

Simbolul poate fi o formă a semnului numai într-o semiologie caracterizată de «atomism» – potrivit căruia fiecare semn semnifică individual, pe contul său, ceva anume -, de substanțialism – potrivit căruia această semnificație are ca substanță conținutul său, conceptul, reprezentarea – și de istorism – potrivit căruia semnul funcționează ca un acumulator istoric de semnificații și eliberarea sensului său este operă de interpretare. (Codoban 39)

Observăm accentul pus pe istorism, adică pe o temporalitate a reprezentării, și pe atomism, substanțialitate, dimensiuni care țin de un spațiu (ne referim la mișcarea atomilor în cadrul unei substanțe și la

spațiul pe care îl ocupă materialitatea celei din urmă, dacă e să propunem o abordare fizică).

Totuși, acest atomism literar face ca «atomii» să migreze unii spre alții (astfel se constituie corpul alcătuit din atomi și molecule), așa încât să fie constituită o dimensiune colectivă. Mai nou însă este pus în discuție și un alt aspect al problemei. Din perspectivă instituțională, literatura tradusă poate să aibă un caracter comercial și noncomercial. Astfel, instituția traducerii, ca o parte componentă a industriei cărții, este strâns legată de instituția premiilor literare, cea a industriei filmului, de industria publicitară și de mass-media în general. În societatea contemporană, mai cunoscut și respectiv, mai tradus, devine un autor care este prezent din plin în spațiul mediatic. Cel din urmă contribuind la crearea unei reprezentări a autorului, a operei și a receptării ei sociale. Astfel, *aventura imaginii* unui autor nu mai poate să țină doar de relația lui cu cititorul *stricto sensu*. Autorul imaginează o lume, iar lumea și-l imaginează la rândul ei. Traducerile literare trebuie însă să știe să prindă aceste reprezentări într-un singur întreg, să producă performanța sinteză a imaginarului social din care provine textul, pentru a-l adapta la imaginarul social al comunității-țintă. Poate aici este marea diferență dintre textul original și cel tradus. Cel din urmă este un post-text, așa încât el presupune cuprinderea unei arii mai vaste de semnificații care populează spațiul proxim al operei originale: biografia de creație a autorului, geneza, receptarea în literatura națională, relaționarea cu alte opere contemporane, premiile literare etc.

Proiectele necomerciale ale traducerii se bazează de mai multe ori pe un oarecare entuziasm literar, pe relații interpersonale sau pe programe subvenționate de stat. Tirajele în acest caz sunt incomparabil mai mici. De cele mai multe ori acest tip de traducere apare în ediții periodice specializate: reviste, ziare și publicații electronice. Ele sunt asemeni titlurilor nobiliare din secolul XIX-lea, nobile, dar sărace, noncomerciale, am spune astăzi, spre deosebire de burghezia epocii. Cam acesta este statutul artei nevandabile astăzi, în mod special al literaturii.

Traducerea ca un răspuns la o cerere care este prezentă pe piață nu poate fi totuși ignorată. Masa consumatorilor acestui produs este pestriță și cuprinde cele mai diverse categorii de cititori: de la tagma destul de îngustă a cititorilor profesioniști până la amatori. În acest sens putem vorbi despre un anumit orizont de așteptare sau de reprezentare care adesea precede contactul cu un anumit text sau o anumită literatură națională. Sursele acestor așteptări pot fi multiple: de la cele personale până la cele

care au apărut în urma studiilor, a intereselor profesionale, sub influența informației din mass-media. Istoria, în general, trecutul, dar în mare parte și prezentul, ne sunt accesibile adesea doar în formele lor textuale. Astfel, ceea ce percepem drept realitate nu este adesea decât un text, iar ceea ce percepem drept text nu este decât o sumă de interpretări. Prin urmare, atât realitatea, cât și textele sunt doar ceea ce noi ne imaginăm despre ele, sunt niște reprezentări.

Reprezentările sociale ale cititorilor în legătură cu o anumită realitate se suprapun astfel cu reprezentările acestei realități așa cum s-au regăsit ele într-un anumit text creat în contextul acesteia. Deschiderea spre un produs sau spre autor care deja are o anumită imagine este mult mai mare decât spre un produs total necunoscut. De altfel, specularea pe un anumit număr de teme sau imagini este strâns legată de acest fenomen. Reprezentările unei cărți sunt un fel de acțiune care își are ținta, miza, autorul fiind conștient de aceasta. Benedetto Croce afirma în acest sens: «Orice intuiție adevărată sau reprezentare este totodată *expresie*. Ceea ce nu se obiectivează într-o expresie nu e intuiție sau reprezentare, ci senzație și natură. Spiritul nu intuiește decât făcând, formând, exprimând» (Croce 83).

Procesul are o dublă direcție. Pe de o parte, auditoriul-țintă își face alegerea de la sine. Pe de altă parte, literatura-sursă își alege și ea miza și pune un accent mai mare pe un anumit tip de scriitură și de imaginar literar care ar putea interesa, prinde pe cititorul-țintă cu anumite reprezentări formate. Desigur, instrumentul principal al literaturii este imposibilitatea unei interpretări monosemantice a textului literar. Este ceea ce explică Gérard Genette în cartea sa *Figuri*:

Dar limbajul, și în special limbajul literar, funcționează arareori în chip atât de simplu: expresia nu e întotdeauna univocă, dimpotrivă, ea se dedublează într-una, adică un cuvânt, de exemplu, poate să aibă două semnificații în același timp, semnificații pe care retorica le numea literală și figurată, spațiul semantic ce se creează între semnificatul aparent și semnificatul real abolind astfel linearitatea discursului. Tocmai acest spațiu este denumit printr-un cuvânt de o fericită ambiguitate, o *figură*: figura este atât forma pe care o ia spațiul cât și cea pe care și-o dă limbajul, fiind simbolul însuși al spațialității limbajului literar în raportul său cu sensul. (Genette 146)

Spre exemplu, literatura din Basarabia este în continuare percepută în Occident ca o literatură dintr-un spațiu postcomunist. Interesul pentru acest spațiu și formarea anumitor reprezentări despre el sunt menținute de către

fenomenul migrației, al pauperizării sociale și al eternei tranziții, mai nou integrării europene. Deci, deschiderea se observă nu atât către o literatură, și nici măcar către un autor, ci spre o anumită tematică și problematică, adică spre anumite reprezentări. Dar acest fapt nu trebuie să ne scandalizeze. Bogdan Ghiu în cartea sa *Totul trebuie tradus: noua paradigmă* vine cu o soluție în acest sens, soluția melanjului mondial al reprezentărilor locale:

În globalizare, în literatura globală, ni se atribuie și ni se cere o *localizare precisă*, care tocmai de aceea devine *indiferentă*, simplă poziționare în «câmp». Or, tocmai acum ar trebui nu (doar) să stăm cuminiți, la gura sobei-ecran, să ne povestim unii altora în mod localizat, ci să delirăm mondial, să *delirăm lumea, mondialul: alter-mondialul*. (Ghiu 171)

Am adăuga că această narare (tradusă) este un exercițiu de expresie exterioară, așa de parcă Șeherezada, pe lângă faptul că îi povestește sultanului, mai narează și în afară cu ajutorul unui transmițător, așa încât toată lumea știe ce se întâmplă în intimitatea baldachinelor de la curte. Este imaginea intimității unei culturi și literaturi transmise afară prin convertire în alte unități digitale, culturale etc. Este momentul oportun al poveștilor care vor înlocui vechile povești, pe care le invocă Jean-François Lyotard. Noile povești sunt fragmentare, un mozaic de teme minore, dar ele interesează, ele preocupă, așa încât ele sunt miza.

Putem afirma cu siguranță că literatura tradusă este un element activ în interiorul unei literaturi care este conștientă de mondializare și care tinde să fie globalizată. Literatura tradusă (mai ales din literaturile mari) este complementară celei originale, ea o influențează, îi acoperă breșele motivând-o să creeze și să dialogheze cu restul lumii literare. Traducerea literară este cu siguranță un indiciu al unor realități și raporturi sociale. Importul de cărți prin traducere este un indicator al cererii unei societăți, al unei comunități pentru un anumit tip de literatură, estetică și tematică (reprezentări). Este și un indice al unor absențe. Traducem de multe ori ceea ce nu avem, importăm din ceea ce ne lipsește. Astfel, tabloul importului literar prin traducere este și o formă de diagnosticare a literaturii naționale.

Să ne gândim, spre exemplu, la latinitatea și romanitatea preocupărilor literare din spațiul nostru în ultimele două secole. Conștiința noastră romanică a favorizat traducerea masivă din literatura franceză în detrimentul altor literaturi (nordice sau sud-americe etc.), dar nu invocăm vreo eroare în acest sens, ci tocmai faptul că traducerile literare radiografiază o anumită identitate a spațiului care traduce și a noastră este una romanică prin tradiție

și prin esență. Desigur, globalizarea a diluat-o, nu știm dacă e bine sau e rău. Avem nevoie de detașare, adică de timp, pentru a veni cu un verdict. Spre exemplu, am tradus puțin din literaturile musulmane. Chiar cea turcă este reprezentată de traduceri aproape întâmplătoare. Clare Gibson în cartea sa *Semne & Simboluri* constată că «Islamul interzice reprezentarea ființelor vii în artă, moscheile sunt decorate cu grațioasa caligrafie a textelor din Coran și cu mozaicuri reprezentând forme geometrice sau vegetale, covoare sau încrustații» (Gibson 42). Ne întrebăm cum e cu reprezentările literare ale umanului în aceste literaturi, cum e să le traduci, să le convertești la imaginile limbilor europene în general și a celei române în particular?

La finele cărții lui Luc Benoiste *Semne, simboluri și mituri*, autorul propune un *Mic glosar al simbolisticii*. Am încercat să trecem traducerea literară printr-o sită parțială a acestuia. Traducerea unui text este un acord, «raport de conveniență între două persoane sau două concepte», o amprentă în altă limbă, «urmă lăsată de un corp sau de o parte a sa pe o suprafață pe care s-a aflat mai înainte», conformitate, «identitate de calitate aplicabilă în cazul a două lucruri sau a două concepte», corespondență, «raport de legătură sau de reciprocitate între doi termeni ai unuia sau ai mai multor ansambluri», dar și identitate, «calitate a unor obiecte sau a unor persoane perfect asemănătoare, care nu pot fi însă confundate. Se spune mai ales despre ceea ce este unic, deși perceput în moduri distincte, sub diferite aspecte» (Benoist 142-148.) Or, traducerea este, pe de o parte, fidelitatea unei reprezentări și totodată o amprentă secundă, care își are propria identitate, imagine, care reflectă și totodată este alta. Literatura este un rol pe care și-l atribuie scriitorii unei generații, a unei epoci literare, rolul traducerii este cel a unei psihodrame, a unui fel empatic de a intra în pielea alterității și a o juca.

Traducerea este o activitate care necesită un simț al responsabilității (atât în fața textului și autorului-sursă, cât și în fața cititorului-țintă), dar și un simț al smereniei, al modestiei, al moderației și al echilibrului. De fapt, este vorba de un fel de slujire de gradul doi în fața textului, o auctorialitate de grad secund, căci, în creația sa, traducătorul este autorul din umbră. E și un exercițiu de smerenie și modestie care îl susține pe traducător în intenția sa de a reda un text cât mai fidel și artistic posibil, să nu-l «trădeze», ci să-l treacă dintr-o dimensiune a limbii în alta. Ceea ce este important pentru un traducător este să-și găsească autorul sau textul apropiat lui, compatibil cu el prin manieră sau stil. Totodată, în practică, traducătorii sunt nevoiți să se plieze la tot felul de stiluri și structuri literare. Acest lucru necesită de la ei

o bună formare lingvistică și literară, precum și capacitatea de a se adapta la diferite texte și contexte, de a-și (im)pune diferite măști psihodramatice (din păcate am citit traduceri care sunau la fel, fiind făcute de același traducător, deși autorii erau diferiți, traducătorul le unifica stilul în unul – al său, iată încă un risc al traducerii și al reprezentărilor acestora).

Sorin Antohi în cartea sa *Utopica. Studii asupra imaginarului social* definește astfel această situație:

în cadrul teoriei interacțiunii simbolice elaborate de George Herbert Mead, conceptul de rol a început să devină ceea ce este astăzi, prin introducerea ideii că rolul social se învață în relațiile interpersonale (prin raportarea la «the generalized other»). Importanța alterității pentru intrarea individului în rol a fost folosită de Jacob Levy Moreno în inițierea unei tehnici psihoterapeutice, *psihodrama*, în cursul căreia pacientul are de jucat un rol în înscenarea dramatică a unor situații date, ajungând astfel la *self-realization*. (Antohi, 24)

Rolurile jucate nu sunt reprezentări adevărate, dar ele iau pulsul imaginarului social, traducătorul trebuie să poată, să știe să ia acest puls, să transleze imaginile dintr-un spațiu literar în altul, să știe să transforme un text în altul cu instrumentele unei limbi, fără a disimula, fără a preface textul-sursă. Iată care este marea artă a traducerii, căci ea e o punte între două limbi, între două societăți și între două tabere de cititori.

### **Deducții sau fuga de gradul zero al scriiturii**

Un fapt este însă sigur că literatura, cea originală sau tradusă, prin reprezentările și imaginarul pe care îl produc, sunt niște instituții constructive, productive. În *Spațiul literar*, Maurice Blanchot definește acțiunea opozantă, deconstrucția și tăcerea, noi am spune nereprezentarea: «A scrie fără ‘scriitură’, a duce literatura către acel punct de absență unde dispăre, unde nu mai avem a ne teme de secretele ei care sunt minciuni, iată ce înseamnă ‘gradul zero al scriiturii’, neutralitatea pe care orice scriitor o caută deliberat sau fără să-și dea seama, și care pe unii îi duce către tăcere» (Blanchot 284). Iată marele risc al literaturii de mâine, marea neutralitate, corectitudine, marele compromis cu tendințele și exigențele sociale poate fi marea șansă, dar și marele risc.

Între capodoperă și bestseller, autorul are totuși marea misiune să nu alunece spre acest grad nul al scriiturii, spre tăcerea mortală a literaturii,



spre nereprezentare. Iată marea dilemă a autorului și traducătorului lui. În rest sunt interpretări și metatextualizări, necesare și ele, dar secundare.

## **Bibliografie**

- Adorno, Theodor W., *Teoria estetică*, Pitești, Paralela 45, 2005.
- Antoși, Sorin, *Utopica. Studii asupra imaginarului social*, București, Editura Științifică, 1991.
- Benoist, Luc, *Semne, simboluri și mituri*, București, Humanitas, 1995.
- Blanchot, Maurice, *Spațiul literar*, București, Univers, 1980.
- Codoban, Aurel, *Semn și interpretare*, Cluj-Napoca, Dacia, 2001.
- Croce, Benedetto, *Estetica privită ca știință a expresiei și lingvistică generală*, București, Univers, 1971.
- Genette, Gérard, *Figuri*, București, Univers, 1978.
- Ghiu, Bogdan, *Totul trebuie tradus: noua paradigmă*, București, Cartea Românească, 2015.
- Gibson, Clare, *Semne & Simboluri*, Oradea, Aquila '93, 1998.
- Sebeok, Thomas A., *Semnele: o introducere în semiotică*, București, Humanitas, 2002.

Irina BREAHA  
Professeur  
Université d'État de Moldova  
Chisinau, République de Moldova

## La préface comme moyen de subversion: *Madame Bovary*

**Résumé:** Les préfaces des traductions éditées durant la période communiste sont analysées en tant que «pré-textes» afin de souligner l'ambivalence de ce mécanisme péritextuel. La préface est un «prétexte», dans la mesure où, dans l'économie globale du texte, elle précède l'ouvrage proprement dit. La préface peut être qualifiée de pré-texte dans le sens où elle met en avant une étape antérieure au devenir du texte. La préface est une clé pour comprendre le texte, une synthèse des idées qui vont germer.

Cette fonction péritextuelle, parfaitement légitime, a quand même un important potentiel de détournement du texte et de ses sens. C'est pourquoi la préface peut devenir un instrument de subversion et de résistance face au régime totalitaire. Ainsi, la préface est aussi un «pré-texte» dans sa fonction de façade trompeuse qui protège le texte des regards des censeurs. Une préface qui se fait l'écho de son temps peut ainsi être utilisée en tant que prétexte pour faire accepter une œuvre.

L'auteur propose une étude de cas sur l'exemple de l'œuvre *Madame Bovary* afin de mettre en évidence le caractère subversif des préfaces confrontées à l'idéologie communiste.

**Mots-clés:** idéologie communiste, préface, prétexte, subversion, traduction

**Abstract:** The translations, produced in the communist period, approach the preface under the concept of «pre-text» which was used by authors to mirror the ambivalence of this peritextual instrument. The preface is a pre-text provided that the global

economy and logistics of the published text precedes the work proper. It may be qualified as pre-text if it creates a preceding stage of making of the text. Thus, the preface became a key for reading a text, a synthesis of ideas that shall be germinated.

This peritextual function, which is perfectly legitimate in the publishing traditions, has however a strong potential for text and meaning misappropriation. In this way, the preface may become a subversive tool against the totalitarian regime. Moreover, the preface is also a pretext with its function of a delusive front wall which protects the text from censors' watch.

The author will present a case study on *Madame Bovary* trying to identify and outline the subversive nature of the prefaces confronted with the communist ideology.

**Keywords:** communist ideology, preface, pretext, subversion, translation

En nous penchant sur les préfaces des traductions du roman *Madame Bovary* durant l'ère communiste, nous plaçons le discours préficiel dans le cadre théorique élaborée par Gérard Genette pour l'ensemble de la périphérie textuelle. Nous reprenons le terme «péritexte», proposé par Genette dans *Seuils* en 1987, pour désigner les discours paratextuels par rapport au texte qu'ils «entourent et [...] prolongent précisément pour le présenter, au sens habituel de ce verbe, mais aussi en son sens le plus fort: pour le rendre présent, pour assurer sa présence au monde, sa 'réception' et sa consommation» (7).

Genette définit la préface comme «toute espèce de texte liminaire (préliminaire et postliminaire), auctorial ou allographe, consistant en un discours produit à propos du texte qui suit ou qui précède» (*Ibid.* 150).

Le discours préficiel peut prendre différents titres, soit génériques, «introduction, avant-propos, prologue, note, notice, avis, présentation, examen, préambule, avertissement, prélude, discours préliminaire, exorde, avant-dire, proème» (*Ibid.* 151), soit thématiques.

Bien que Genette considère peu pertinente la différence entre «introduction» et «préface», il cite quand même Jacques Derrida sur ce point. Selon ce dernier, l'introduction entretient un lien plus systématique, moins circonstanciel avec le texte. Elle présente son concept général. En ce qui concerne les préfaces, celles-ci «se multiplient d'édition en édition

et tiennent compte d'une historicité plus empirique; elles répondent à une nécessité de circonstance» (*Ibid* 150-151).

Dans le cas d'une traduction, ce besoin de circonstance pourrait correspondre à une composante relevant de la pratique de traduction. La préface, dans ce cas allographe (rédigée par le traducteur ou toute autre personne), s'inscrirait dans ce que Berman appelait le «projet de traduction». Dans son livre *Pour une critique des traductions: John Donne*, il écrit notamment: «Le projet définit la manière dont, d'une part, le traducteur va accomplir la translation littéraire, d'autre part, assumer la traduction même, choisir un 'mode' de traduction, une 'manière de traduire'» (76).

Pourtant, tel n'est pas le cas des discours préfaciels retenus pour cette analyse. Car si le projet de traduction étayé dans les préfaces remplit habituellement une fonction informative, les préfaces qui font l'objet de notre étude, concernent principalement les fonctions de commentaire critique et de recommandation.

Ce sont les fonctions de recommandation et de commentaire critique, conjuguées avec les efforts de répondre à un besoin précis, défini par une époque et une idéologie, qui nous permettent d'explorer la dimension «prétextuelle» de la préface.

Les préfaces des traductions éditées durant la période communiste sont analysées en tant que «pré-textes», dans le but de montrer l'ambivalence du discours préfaciel. La préface est un «pré-texte», dans la mesure où, traditionnellement, elle précède le texte proprement dit, soit dans l'ordre matériel du support, soit dans l'ordre habituel de lecture. La préface peut être également un «pré-texte» dans le sens où elle met en avant une étape antérieure au devenir du texte, du point de vue de la lecture. La préface est une porte d'entrée privilégiée pour comprendre le texte, une synthèse des idées qui vont germer.

Cette fonction pérétextuelle, parfaitement légitime et en accord avec les traditions éditoriales, a toutefois un important potentiel de détournement du texte et de ses sens. C'est pourquoi la préface peut devenir un instrument de subversion et de résistance face au régime totalitaire. Ainsi, la préface est aussi un «pré-texte» dans sa fonction de façade trompeuse qui protège le texte des regards des censeurs. Une préface qui se fait l'écho de son temps peut ainsi être utilisée en tant que prétexte pour faire accepter une œuvre.

Cette ruse éditoriale est d'ailleurs un procédé attesté et documenté par les travaux qui retracent l'histoire de la traduction. Dans son article *Foreign Literature in Fascist Italy: Circulation and Censorship*, Jane

Dunnett parle d'«interpolation idéologique» (112) lorsqu'elle analyse la circulation et la censure de la littérature étrangère dans l'Italie fasciste. En philologie, l'interpolation est un extrait de texte inséré dans une œuvre à laquelle il n'appartient pas. L'interpolation idéologique opérée dans les préfaces des traductions serait donc une interprétation volontairement (ou involontairement) inexacte mais conforme à l'idéologie en vigueur, le fascisme ou le communisme en l'occurrence. C'est ainsi que les travaux d'un John Steinbeck, par exemple, ont été publiés en Italie, échappant à la censure. *En un combat douteux*, le roman qui raconte l'histoire d'une grève aux États-Unis, est accompagné d'une note de l'éditeur où celui-ci, feignant la naïveté, doute que le lecteur italien trouve quelque chose de familier dans le sujet, compte tenu du fait que la lutte des classes n'existe plus en Italie.

L'anthologie de la littérature nord-américaine, *Americana*, dont la première édition a été saisie par le Ministère de la Culture Populaire, est rééditée en 1942, amputée des commentaires d'Elio Vittorini, jugés trop provocateurs, auxquels on avait substitué une introduction d'Emilio Cecchi. En commentant ces épisodes de traduction subversive, André Lefevere et al. observent:

Les traductions, elles, sont demeurées inchangées. Le Minculpop ne s'opposait pas tant aux traductions qu'à leur «emballage» idéologique. Quatre siècles plus tôt, Luther avait vécu une situation similaire en Allemagne. Sa traduction de la Bible était lue aussi bien dans les États protestants que dans les États catholiques, mais, dans ces derniers, l'introduction et les gloses de Luther avaient été remplacées par celles de théologiens catholiques. Fait significatif, la traduction elle-même n'avait subi aucun changement notable. (*Les traducteurs dans l'histoire* 151)

Nous avons illustré ce cas d'exploitation subversive de la préface afin de montrer que le procédé d'interpolation idéologique par le biais de l'appareil péritextuel avait déjà connu un certain succès à duper les censeurs d'un régime totalitaire, le fascisme en l'occurrence.

En nous penchant sur le totalitarisme de souche communiste, nous couvrons une aire géopolitique qui déborde les frontières d'un seul État et même les frontières d'un seul communisme. En effet, notre analyse concerne les éditions de *Madame Bovary* publiées à Chisinau, Bucarest et Moscou. Nous n'allons pas nous attarder sur les aspects idéologiques, structuraux ou sociohistoriques qui pourraient opposer le communisme roumain à celui soviétique, ou bien la «métropole» moscovite au provincial

Chisinau et au Bucarest satellitaire. Le point commun que partagent les éditions identifiées dans le corpus d'analyse c'est leur ancrage historique et culturel dans l'idéologie communiste.

La traduction et l'idéologie ou la traduction et le pouvoir entretiennent des rapports qui remontent à la nuit des temps. Qu'il s'agisse du renforcement de l'institution pharaonique, de la propagation religieuse ou de la conquête du Nouveau Monde, la traduction précède le pouvoir, lui ouvre la voie, facilite l'imprégnation des esprits. Quant à la traduction littéraire au sein du système communiste, nous soulignons à la suite de Van Hoof l'idée qu'on «a traduit pour imposer ou combattre des doctrines philosophiques ou des systèmes politiques. [...] La traduction était tout à la fois arme et outil. Elle remplissait une mission» (*Histoire de la traduction en Occident* 366).

La traduction en tant qu'outil remplissant une mission devait répondre à l'impératif staliniste de la construction d'une culture «socialiste par le contenu, nationale par la forme!» (Van Hoof 356). C'est dans ce cadre programmatique que nous voudrions évoquer la théorie du poly-système développée dans les années 1970-1980 par Itamar Even-Zohar. Ce que nous retenons de ce cadre conceptuel, c'est l'idée que la littérature traduite «ne serait qu'un niveau parmi d'autres au sein du système littéraire» (Guidère 75). Appliquée aux traductions, la théorie du poly-système identifie une certaine tendance chez les traducteurs à se soumettre aux normes du système d'accueil, «tant au niveau de la sélection des œuvres que de leur reformulation/écriture» (*Ibid.*).

Concernant la composante de sélection, il faut souligner la place privilégiée de la littérature française dans les entreprises de traduction à l'ère communiste. Le français était «la langue de la patrie de la Révolution» (Van Hoof 357). Un tel passé révolutionnaire était le gage d'un contenu en accord avec les pulsions idéologiques du moment. D'ailleurs, il n'échappe guère aux préfaciers des versions traduites de *Madame Bovary* que la chronologie du roman côtoie deux grandes dates révolutionnaires: 1830 et 1848.

En parlant du caractère subordonné de la littérature traduite, Even-Zohar insiste sur le fait que «la traduction ne constitue plus un phénomène dont la nature et les frontières sont fixées une fois pour toutes, mais une activité tributaire des relations internes à un système culturel particulier» (*Polysystem Studies* 51). La traduction représente donc un sous-système dépendant du contexte culturel de la société d'accueil, soumis à ses normes

spécifiques, y compris à l'idéologie dominante et au contexte politique. C'est dans ce sens que l'on parle de la traduction outil.

L'idée que la sélection et la traduction des œuvres sont soumises aux «règles» du système d'accueil, est résumée par Van Hoof comme il suit: «L'ère soviétique pourrait s'appeler l'ère de la traduction organisée» (*Histoire de la traduction en Occident* 365).

En quoi le roman de Flaubert pourrait répondre aux besoins d'une industrie du livre hautement organisée et planifiée en U.R.S.S. ou en Roumanie socialiste? Selon le cadre conceptuel d'Even-Zohar, dans le cas des jeunes littératures (celle socialiste), la littérature traduite tend à jouer un rôle important comme repère de comparaison. Mais quels seraient les termes d'un pareil rapprochement?

Dans l'entrée encyclopédique «Gustave Flaubert», Pierre-Marc De Biasi observe que Flaubert n'est devenu une véritable star de la littérature mondiale que vers les années 1960-1980, lorsque l'on découvre sa poétique révolutionnaire et on procède à la dissection de ses méthodes de travail: l'impersonnalité, la relativité généralisée des points de vue narratifs, la structure non conclusive, l'élaboration du destinataire, la recherche et le rêve, le style et le roman comme œuvre d'art.

La structure non conclusive ou le «refus de conclure» représente, à notre avis, une clé d'entrée dans le mécanisme prétextuel, mais aussi prétextuel des 6 préfaces qui font l'objet de cette analyse. En effet, les discours préfaciels qui accompagnent les traductions en roumain et russe, de même que l'original français, publié à Moscou en 1974, doivent en quelque sorte plier l'œuvre au contexte socioculturel sous-tendu par l'idéologie communiste. Sinon, comment expliquer l'utilité d'un tel transfert? La qualité des traductions et le degré de soumission de celles-ci aux contraintes idéologiques spécifiques à l'époque communiste sont hors de la portée de cette analyse. Pourtant, comme le souligne Balatchi, «on peut observer que, par rapport aux deux premières retraductions, les versions de D. T. Sarafoff et de Florica Ciodaru-Courriol sont produites délibérément contre une/des traduction(s) antérieure(s)» (60).

En parlant de la politique littéraire soviétique dans son article «Évolution de la politique littéraire soviétique: XX<sup>ème</sup>-XXVII<sup>ème</sup> Congrès du Parti communiste de l'Union soviétique», Dauphine de Montlaur Sloan résume: «Forgeron ou ingénieur des âmes, le poète, le prosateur, figurent, aux yeux de l'autorité, au rang des divers instruments de son pouvoir» (124). Selon Lénine, cité par Sloan, la littérature ne peut être une affaire individuelle,

indépendante de la cause générale du prolétariat. C'est pourquoi «l'intérêt général vis-à-vis de l'art pour l'art disparaît donc tout naturellement, la place de l'esthétique parmi les valeurs intrinsèques de l'art littéraire se réduisant peu à peu au profit de la diffusion des idées du socialisme» (125). Le système de Flaubert, ses exercices de style, ne pourrait suffire aux yeux des idéologues communistes, c'est seulement «en harmonie avec le message politique» que «l'esthétique pourrait justement se révéler un excellent agent de transmission de la pensée socialiste: au plaisir de lire viendrait se greffer l'indispensable enrichissement idéologique du lecteur» (125).

Si nous évoquons cette dichotomie inhérente à la littérature sous les régimes communistes, c'est pour montrer en quoi consiste la fonction prétextuelle des préfaces. Flaubert devient un auteur enrichissant du point de vue idéologique lorsqu'on l'emballé dans du beau papier socialiste, lorsqu'on parvient à lui attribuer un regard critique, parfois malgré lui, sur la société bourgeoise et sa «poshlost».

En parlant du caractère apocryphe de la formule «Madame Bovary, c'est moi», Yvan Leclerc cite Flaubert dans ses prises de distances envers le roman et son sujet: «Ce livre, tout en calcul et en ruses de style, n'est pas de mon sang, je ne le porte point en mes entrailles, je sens que c'est de ma part une chose voulue, factice». Le refus «charnel» et «affectif» (Leclerc) de toute identification à son œuvre ou à son héroïne, est déjoué dans les préfaces analysées en présentant Flaubert comme un critique social malgré lui. Les auteurs n'hésitent pas à évoquer le pessimisme et l'inertie sociale de Flaubert, ils l'en accusent même, tout en soulignant le génie et la force de la critique anti-bourgeoise dont témoigne le roman.

Or, cet enclage historique, social et idéologique n'est point un objectif flaubertien. Kenneth Burke observe qu'«une œuvre comme Madame Bovary [...] consiste à donner un nom stratégique à une situation [...]. Elle fait ressortir un schéma d'expérience [...], qui revient suffisamment souvent, mutatis mutandis, pour que l'on ait 'besoin d'un nom pour le nommer' et adopter une attitude devant lui» (*The Philosophy of Literary Form* 300).

Emma Bovary devient un véritable «type» psychologique susceptible de généralisation — le pouvoir départi à l'homme de se concevoir autre qu'il n'est» (*Ibid*). En 1892, J. de Gaultier, cité par De Biasi, définit le «bovarysme» comme la complexion psychologique de la personne «qui se voit différente de ce qu'elle est en réalité, et qui se condamne, pour des illusions et des idées préétablies, à être toujours déçue par la banalité de l'existence» (De Biasi). Fait significatif, le texte flaubertien ne fige pas des



logiques proprement historiques. Il s'interdit radicalement d'interpréter et aboutit à une structure romanesque porteuse d'un récit aux déterminations instables et d'un «message hautement problématique» (De Biasi). Ce refus de conclure est lié à ce que Flaubert appelle «l'ironie dépassionné», une méthode qui permet de lutter contre la «bêtise» qui consiste notamment à figer le sens, à vouloir arrêter l'histoire. Cette ironie met en œuvre le jeu des «parallélismes antithétiques»: «elle opposera par exemple le catholicisme borné de Bournisien au scientisme idiot du pharmacien Homais dans *Madame Bovary*, le socialisme utopique des républicains et leur inflations verbale au conservatisme rétrograde des bourgeois et à leur vénalité dans l'Éducation sentimentale» (De Biasi).

La dérision universelle de Flaubert est en effet une critique des attitudes dogmatiques en faveur d'une liberté sans limites de la pensée. Voilà pourquoi c'est au lecteur de déduire le message de *Madame Bovary* sans que celui-ci lui soit infligé. Pourtant une littérature pareille ne profite pas à la cause générale du prolétariat. Elle n'éduque et ne propage pas les idées socialistes, du moins dans cette interprétation. Ce qu'offrent les préfaces des traductions roumaines et russes, en termes d'emballage idéologique, c'est précisément une interprétation historiquement figée du récit, un message détaillant la corruption spirituelle de la bourgeoisie, la supériorité des âmes simples, etc.

En effet, les préfaces des éditions analysées tendent à dissocier la personnalité de Flaubert et son œuvre. Lorsqu'ils évoquent la Révolution de 1830, celle de 1848 et inévitablement la Commune en 1871, les préfaciers soulignent que l'action du roman ne saurait s'expliquer que par rapport au développement antérieur de la société française et aux mouvements révolutionnaires qui la précèdent et qui lui succéderont. Toutefois ils insistent sur le fait que Flaubert n'avait pas «compris» la Commune et que les révolutions antérieures l'avaient désillusionné. La «révolution» est d'ailleurs la principale isotopie qui lie les six préfaces en question. Nous pensons que tout en poussant l'agenda d'un Flaubert anti-bourgeois et d'une *Madame Bovary* profondément bourgeoise, malgré les données biographiques de l'auteur et l'absence d'un pareil message dans le texte, les préfaciers roumains et russes, à la suite de Roland Barthes, pensaient remplir le rôle du préfacier allographe qui «consiste à énoncer ce que l'auteur ne peut dire, par pudeur, modestie, discrétion, etc.» (Genette 253). Du moins, tel était le prétexte à l'abri duquel *Madame Bovary* pouvait éclore dans l'esprit des lecteurs avisés.

En dépouillant l'appareil péritextuel, nous avons constaté que la fonction idéologique des préfaces est sous-tendue généralement par des isotopies facilement prédictibles: *la bourgeoisie, les classes, la lutte des classes, le capitalisme, мещанство/meshhanstvo* (la médiocrité), *пошлость/poshlost* (la vulgarité), *l'athéisme, la supériorité de la science, les principes dialectiques, les références aux travaux doctrinaux, le personnage positif (l'unique personnage positif)*.

Parmi ces isotopies nous aimerions nous attarder sur celle du *personnage positif*. A notre avis, elle illustre parfaitement l'idée de l'historicité empirique, mais aussi démontre en quelle mesure les préfaces sont des écrits de circonstance, des écrits volontairement ou involontairement subversifs, dont la destination est de protéger le texte des regards des censeurs, en leur offrant un prétexte pour qu'ils donnent leur agrément à la publication d'un ouvrage.

Dans les préfaces des traductions russes et roumaines, le seul personnage indéniablement positif est Catherine Leroux, «une petite vieille femme de maintien craintif, et qui paraissait se ratatiner dans ses pauvres vêtements. [...] Ainsi se tenait, devant ces bourgeois épanouis, ce demi-siècle de servitude» (*Madame Bovary* 250-251). Ce personnage épisodique enflamme les esprits des commentateurs puisqu'il renforce à leurs yeux le message social du roman. C'est d'ailleurs un passage largement repris par les manuels de français roumains et russes à l'époque communiste. Pourtant, cet épisode des Comices agricoles, un grand exercice de style de la part de Flaubert, met en scène un autre parallélisme antithétique. L'interpréter uniquement dans le sens de la critique sociale, du soutien au prolétariat, serait le plier à une lecture idéologique. Car les commentateurs des préfaces passent sous silence la phrase finale de l'épisode «Catherine Leroux». Lorsque la femme reçoit sa médaille pour cinquante-quatre ans de service, elle marmotte en s'en allant: «Je la donnerai au curé de chez nous, pour qu'il me dise des messes» (*Madame Bovary* 251).

De plus, il est curieux de constater que lorsque le roman a été publié en 1857, le critique Jules Habans écrit pour *Le Figaro* du 28 juin 1857:

Le drame est vigoureux, nourri, et les acteurs, d'un bout à l'autre, jouent admirablement bien leur rôle. Ils sont laids, je l'avoue...c'est-à-dire, non. Il y a une figure réellement aimable et sympathique; c'est celle de madame Bovary, la mère de Charles. Simple et héroïque, elle subit sans mot dire, un époux pervers, ivrogne et débraillé. Elle est assez forte pour se résigner et se dévouer uniquement au

bonheur de son fils. Lorsqu'elle s'en sépare, elle ne lui demande plus que confiance et amitié. Ce n'est guère pour ce cœur aimant, sevré de toute affection; car de temps à autre elle se montre encore jalouse de sa belle-fille; mais au moment du danger, elle est toujours là. Malheureusement, son fils est trop stupide pour savoir mettre à profit les conseils d'une longue expérience et d'une tendresse clairvoyante.

Elle est, pour qui sait la voir, l'antidote au poison et la moralité voilée du livre.

Le rôle de la contingence historique est primordial dans les dispositifs critiques surtout lorsque la composante idéologique s'avère un élément central du poly-système littéraire. *Madame Bovary* ne pouvait correspondre de bonne foi aux exigences d'une littérature engagée, c'est pourquoi les préfaces lui ont offert une clé de lecture qui asservissait roman à une contingence temporelle. L'esthétisme passif, non-conclusif de Flaubert a été érigé en critique sociale condamnant la société bourgeoise et la décadence morale qu'elle entraîne. Finalement, les préfaces tout en cernant les limites temporelles du drame bovarien, pour des raisons évoquées plus haut, parvenait à occulter Emma et le bovarysme en tant qu'expérience atemporelle qui aurait pu surgir en plein cadre idyllique de souche communiste.

En guise de conclusion, nous voulons souligner que le rôle subversif des préfaces dont il a été question ne doit pas être compris comme le résultat d'une volonté particulière à duper le système. Tel n'a pas été toujours le cas. Il serait même extrêmement difficile de prouver le contraire, faute de témoignages. Mais, à notre avis, en offrant un emballage idéologique aux œuvres étrangères (*Madame Bovary* n'est qu'un exemple parmi les autres), les préfaces leur frayaient la voie vers une diffusion généralisée. Et à partir de là, c'était déjà la tâche du lecteur d'en construire le sens «révolutionnaire». Dans les mots de Tsvetan Todorov:

Par un usage évocateur des mots, par un recours aux histoires, aux cas particuliers, l'œuvre littéraire produit un tremblement de sens, elle met en branle notre appareil d'interprétation symbolique, réveille nos capacités d'associations et provoque un mouvement dont les ondes de choc se poursuivent longtemps après le contact initial. (*La Littérature en péril* 74)

### **Bibliographie primaire**

- Flaubert, Gustave, *Doamna Bovary*, București, Biblioteca pentru toți, Editura pentru literatură, 1962.
- Flaubert, Gustave, *Doamna Bovary*, București, Editura pentru literatură universală, 1965.
- Flaubert, Gustave, *Madame Bovary*, Moscou, Editions du progrès, 1974.
- Флобер, Гюстав, *Госпожа Бовари*, Кишинёв, Литература Артистикэ, 1984.
- Флобер, Гюстав, *Госпожа Бовари*, Москва, Правда, 1988.
- Флобер, Гюстав, *Госпожа Бовари*, Москва, Художественная Литература, 1989.
- Flaubert, Gustave, *Madame Bovary*, Paris, Librairie Générale Française, 1999.

### **Bibliographie secondaire**

- Balațchi, Raluca-Nicoleta, «Madame Bovary en roumain ou un siècle de (re) traduction», in *Atelier de Traduction*, №17, Suceava, 2012, p. 53-67.
- Berman, Antoine, *Pour une critique des traductions: John Donne*, Paris, Éditions Gallimard, 1995.
- Bonniel, Marie-Aude, «Madame Bovary: découvrez la première critique du Figaro de 1857», *Le Figaro.fr*, [en ligne], <http://www.lefigaro.fr/histoire/archives/2015/11/03/26010-20151103ARTFIG00074--mme-bovary-lue-par-le-figaro-en-1857-le-talent-de-mflaubert-creve-les-yeux.php>, publié le 03 novembre 2015, (consulté le 03 décembre 2016).
- Burke, Kenneth, *The Philosophy of Literary Form*, University of California Press, 1973.
- Courriol, Florica, «Traduire Flaubert: Madame Bovary en version roumaine», *Flaubert* [en ligne], <http://flaubert.revues.org/1627>, mis en ligne le 22 février 2012, (consulté le 03 décembre 2016).
- De Biasi, Pierre-Marc, «Gustave Flaubert», in *Dictionnaire de la Littérature française du XIXe s*, Les Dictionnaires d'Encyclopaedia Universalis [en ligne], <http://www.universalis.fr/encyclopedie/gustave-flaubert/>, (consulté le 03 décembre 2016).
- De Montlaur Sloan, Dauphine, «Évolution de la politique littéraire soviétique: XX<sup>ème</sup>-XXVII<sup>ème</sup> Congrès du Parti communiste de l'Union soviétique», in *Revue d'études comparatives Est-Ouest*, vol. 18, № 3, 1987, p. 123-146.

- Diggins, John, *Mussolini and Fascism. The View from America*. Princeton, Princeton University Press, 1972.
- Dunnett, Jane, «Foreign Literature in Fascist Italy: Circulation and Censorship», in *TTR: traduction, terminologie, rédaction*, vol. 15, N° 2, 2002, p. 97-123.
- Even-Zohar, Itamar, *Polysystem Studies*, Durham, Duke University Press, 1990.
- Habans, Jules, «Madame Bovary, roman par M. Gustave Flaubert», *Le Figaro.fr*, <http://www.lefigaro.fr/histoire/archives/2015/11/03/26010-20151103ARTFIG00074--mme-bovary-lue-par-le-figaro-en-1857-le-talent-de-mflaubert-creve-les-yeux.php>, publié le 28 juin 1857, (consulté le 03 décembre 2016).
- Genette, Gérard, *Seuils*, Paris, Seuil, 1987.
- Guidère, Mathieu, *Introduction à la traductologie*, Louvain, Editions De Boeck, 2008.
- Leclerc, Yvan, «'Madame Bovary, c'est moi', formule apocryphe», *Centre Flaubert*, [http://flaubert.univ-rouen.fr/ressources/mb\\_cestmoi.php](http://flaubert.univ-rouen.fr/ressources/mb_cestmoi.php), (consulté le 03 décembre 2016).
- Lefevre, André et al., «Les traducteurs, acteurs sur la scène du pouvoir», in *Les traducteurs dans l'histoire*, Delisle, Jean, Woodsworth, Judith (dir.), Ottawa, Les Presses de l'Université d'Ottawa, 1995, p. 137-161.
- Rundle, Christopher, «The Censorship of Translation in Fascist Italy», in *The Translator*, vol. VI, N° 1, 2000, p. 67-86.
- Todorov, Tsvetan, *La Littérature en péril*, Paris, Flammarion, 2007.
- Van Hoof, Henri, *Histoire de la traduction en Occident*, Paris – Louvain-la-Neuve, Duculot, 1991.

Mzago DOKHTOURICHVILI  
Professeur  
Université d'État Ilia,  
Tbilissi, Géorgie

## **La traduction comme source de création. Le paratexte de traducteur**

**Résumé:** Du fait que la traduction se base avant tout sur la nature créative de la langue et qu'elle porte le caractère interdisciplinaire, elle peut être considérée comme une source de découverte, d'information, d'inspiration, de création, d'écriture ou de réécriture. En effet, la traduction est une réécriture qui accorde au texte traduit l'existence dans une autre langue et une valeur renouvelée dans une autre culture, puisque «La traduction est dans la culture. Elle *est* culture» (Cordonnier).

Une des conditions préalables de la traduction, c'est de comprendre le texte à traduire. Or, la question se pose, comme le fait Walter Benjamin, en quelle langue comprendre le texte, en langue de départ ou en langue d'arrivée ou «dans la différence, dans le retardement» (Derrida). Alors, la tâche du traducteur est de tenir compte des différences culturelles et de les mettre en valeurs à l'aide des commentaires, des annotations... De cette façon, il devient le co-auteur ou un auteur second, comme l'affirment les traductologues, et porte une responsabilité partagée avec l'auteur pour la qualité du texte.

Lors de l'interprétation du texte qui est une étape précédant la traduction, c'est le problème de l'intertextualité qui surgit. Ainsi, à part une double compétence linguistique, le traducteur doit avoir l'expérience d'intertextualité dans sa propre langue ce qui motive, souvent, de nombreux commentaires qu'il apporte à sa traduction. La paratextualité sert à révéler le rapport entre auteur-texte-lecteur-éditeur et la coopération entre l'auteur et l'éditeur en vue de susciter l'intérêt du lecteur pour le texte concret ou pour toute l'œuvre de

l'écrivain donné. Pour ce qui est des textes traduits, aux deux types de paratextualité – péritexte (paratexte d'auteur ou auctorial) et épitexte (paratexte d'éditeur), nous devons ajouter le paratexte de traducteur qui se présente le plus souvent sous formes de préface/postface, de commentaires ou de notes en bas de page.

Parmi les éléments paratextuels, nous allons étudier plus particulièrement les préfaces-postfaces, les commentaires des traducteurs et les notes de bas de page (éléments paratextuels co-auctoriaux), leur importance dans l'éclairage des éléments intertextuels et, plus particulièrement, des phénomènes culturels que contient le texte à traduire.

**Mots-clés:** traduction, paratextualité, paratexte de traducteur, paratexte auctorial/co-auctorial, éléments paratextuels, création

**Abstract:** Due to the character of translation, that it is primarily based on the creative nature of the language and is interdisciplinary, it can be seen as a source of discovery, information, inspiration, creativity of rewriting. Evidently, translation is a rewriting that gives the existence to a text in another language and consequently, contributes a renewed value to another culture, since «Translation is in culture. It *is* culture» (Cordonnier).

One of the prerequisites of translation is to understand the text as a subject of translation. The question arises, as Walter Benjamin notes, in what language to understand the text, in the language of origin, or in the language of translation, as a *linguo-cultural* product, or “in difference, in retardation” (Derrida). Thus, the translator's task is to take cultural differences into account and to put them into value using comments, annotations ... thus, a translator becomes the co-author or a second author,- a *translatologist*, that carries a shared responsibility with the author for the quality of the text.

When interpreting the text of origin, as a stage preceding the translation, there arises a problem of intertextuality. Thus, apart from a double linguistic competence, a translator is bound to have the experience of intertextuality and a relevant competence of literary interpretation in his own language, which contributes to a rich environment of the piece of translation and as a result, gives a rise to a variety of comments that he renders to the translation. Paratextuality serves to reveal an author-text-reader-publisher relationship and a cooperation between an author and a publisher

in order to attract a reader's interest for a particular text or for the whole body of the translation product that a writer publishes. In the case of translation, the two types of paratextuality – peritext (author's paratext) and epitext (paratext of a publisher) – are enriched by the translator's paratext which is most often presented in the form of a preface / postface and comments.

Among the paratextual elements, we will study in particular the prefaces / postfaces, the footnots and the comments of the translators (co-auctorial paratextual elements), their importance in illustrating a variety of the intertextual elements and, more particularly, the cultural phenomena rendered to the translation.

**Keywords:** translation, paratextuality, paratext of translator, paratext auctorial / co-auctorial, paratextual elements, creation

*Toute expérience cognitive peut être rendue  
et classée dans n'importe quelle langue existante*  
Jakobson

Avant de développer notre réflexion sur le paratexte de traducteur et sur celui d'éditeur, objets de notre étude, nous voudrions attirer l'attention du lecteur sur certains problèmes traductologiques, sur les défis auxquels le traducteur doit répondre sans nous perdre dans les méandres des discussions portant sur la possibilité ou l'impossibilité de la traduction. Nous soulignons d'ores et déjà que la discussion sur l'impossibilité ou la possibilité de la traduction nous paraît fortuite, vu le fait que même ceux qui parlent de l'impossibilité de cette entreprise, se réfèrent, dans la plupart des cas, pour appuyer leur affirmation, à des ouvrages de leurs confrères étrangers traduits dans leurs langues. Aussi, partageons-nous l'affirmation de Georges Mounin, selon lequel «même si les difficultés de la traduction laissent craindre ou soupçonner son impossibilité radicale au moins sur certains points, la pratique de la traduction prouve la possibilité de la traduction» (*Problèmes linguistiques de la traduction* 271). Dans cette optique, faudrait-il peut-être partager aussi la réflexion d'un philosophe marocain, Abdessalam Benabdelali, selon lequel «Le texte ne survit que parce qu'il est à la fois traduisible et intraduisible» (cité in Kilito *Je parle toutes les langues mais en arabe* 54).



Encore un point sur lequel nous insistons c'est que les meilleurs traductologues ou théoriciens de la traduction sont ceux qui sont en même temps traducteurs ou praticiens. De ce fait, nous allons nous référer, dans le présent article, dans la plupart des cas, aux théories développées, entre autres, par Umberto Eco dans différents ouvrages et, plus particulièrement, dans son livre *Dire presque la même chose* où il appuie ses réflexions sur le phénomène complexe de traduction par l'expérience qu'il a eue en effectuant la traduction dans cinq langues différentes.

Du fait que la traduction se base avant tout sur la nature créative de la langue et qu'elle porte le caractère interdisciplinaire, elle peut être considérée comme une source de découverte, d'information, d'inspiration, de création, d'écriture ou de réécriture. La réécriture, répétition et renouvellement, est à la base de la traduction: «Un déjà-dit exprimé dans une autre langue est voué à une naissance neuve», affirme l'écrivain marocain contemporain Kilito (*Je parle toutes les langues mais en arabe* 117). En effet, la traduction est une réécriture qui accorde au texte traduit l'existence dans une autre langue et une valeur renouvelée dans une autre culture, puisque, comme le souligne Jean-Louis Cordonnier, «La traduction est dans la culture. Elle est culture» (*Traduction et culture* 12). Ici aussi, je me réfère toujours au philosophe arabe cité par Kilito, selon lequel «la traduction insuffle la vie aux textes et les transmet d'une culture à l'autre» (54). Ainsi, lors de la traduction a lieu le dialogue entre deux ou plusieurs cultures. Par conséquent, grâce à la traduction, les œuvres littéraires peuvent acquérir l'importance interculturelle et dépasser leur époque.

Une des conditions préalables de la traduction, c'est de comprendre le texte à traduire. Le traducteur étant bilingue dans tous les cas (qu'il traduise le texte original ou d'une langue médiane), la question se pose, comme le fait Walter Benjamin (*La tâche du traducteur*), en quelle langue comprendre le texte, en langue de départ ou en langue d'arrivée ou «dans la différence, dans le retardement» (Derrida 173). Alors, la tâche du traducteur est de tenir compte des différences culturelles et de les mettre en valeur à l'aide des commentaires, des annotations... De cette façon, il devient le co-auteur ou un auteur second, comme l'affirment les traductologues, et porte une responsabilité partagée avec l'auteur pour la qualité du texte.

Il faut prendre également en considération le fait que «tout texte est toujours pris dans une intertextualité sans fin, tissé (comme l'indique son étymologie) de références, d'échos, de citations anonymes, irréparables et cependant *déjà lues*» (Barthes 73). Par conséquent, lors de l'interprétation

du texte qui est une autre étape précédant la traduction, c'est le problème de l'intertextualité qui surgit. Ainsi, à part une double compétence, le traducteur doit avoir l'expérience d'intertextualité dans sa propre langue ce qui motive, souvent, de nombreux commentaires qu'il apporte à sa traduction. La traduction se fait donc dans les conditions d'intertextualité qui «livre le sens caché». Comme le remarque Claude Hagège, «Dans le dialogue comme dans les œuvres littéraires, c'est l'intertextualité qui livre les sens cachés, renvoyant les phrases les unes aux autres, fournissant en un point de quoi 'lever' les ambiguïtés d'une ellipse située longtemps avant ou après» (cité in Cordonnier 182). Aussi, l'expérience intertextuelle du traducteur joue-t-elle une importance majeure. Il doit connaître, dans sa propre culture, la clé de l'intertextualité pour que les éléments paratextuels puissent contribuer à inscrire le lecteur dans l'œuvre littéraire et lui permettre d'entamer le processus de réception de l'œuvre en orientant en même temps son «horizon d'attente» (Jauss, *Pour une esthétique de la réception* 54).

Ainsi, la paratextualité sert à révéler le rapport entre auteur-texte-lecteur-éditeur et la coopération entre l'auteur et l'éditeur en vue de susciter l'intérêt du lecteur pour le texte concret ou pour toute l'œuvre de l'écrivain donné. Pour ce qui est des textes traduits, aux deux types de paratextualité – péritexte (paratexte d'auteur ou auctorial) et épitéxte (paratexte d'éditeur), nous devons ajouter le paratexte de traducteur qui se présente le plus souvent sous formes de préface/postface, introduction/avertissement, de commentaires et de notes en bas de page. Si nous acceptons l'idée de Goldschmidt que «l'insuffisance et l'incomplétude sont la raison d'être du langage» (cité in Cordonnier 179), et que la traduction, c'est «dire presque la même chose» (Eco), 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» (Petrilli cité in Eco, *Dire presque la même chose* 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 11), le paratexte possédant en même temps la force illocutoire. Malgré l'existence des universaux de culture (dont les universaux linguistiques sont des composants), ce qui rend possible la traduction, chaque peuple se caractérise par une culture spécifique. Cette culture spécifique, exprimée par la langue de ce peuple et qui est une des

composantes de cette même culture, représente un des obstacles de la traduction. 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. E. Nida, dans son énumération des problèmes de traduction qui naissent du passage d'un «monde ethnographique» à un autre, ne distingue pas les difficultés qui proviennent d'une façon différente de regarder et de nommer la même réalité d'avec les difficultés qui proviennent de la nécessité de décrire dans une langue un monde différent de celui qu'elle décrit ordinairement. (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» (*Introduction à...* XI).

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» (Cordonnier 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)

Parmi les éléments paratextuels, nous étudions plus particulièrement les préfaces/introductions et les commentaires des traducteurs, les notes en bas de page (que nous appelons éléments paratextuels co-autoriaux), leur importance dans l'éclairage des éléments intertextuels et, plus particulièrement, des phénomènes socioculturels que contient le texte à traduire (et qui rendent souvent certains passages abscons, difficiles à

comprendre), le traducteur ayant souvent recours, dans cette optique, à de différents procédés de désambiguïsation. Selon Umberto Eco,

Les préfaces ont une importante fonction de médiation linguistique et interculturelle entre l'œuvre et le lecteur, car elles visent à préparer le destinataire étranger à un univers éloigné du sien, thématissant le passage d'une culture à l'autre au niveau d'informations, commentaires linguistiques, littéraires et culturels qui fournissent des points de référence au lecteur. (Eco *Introduction à...* 16)

Il est significatif que la préface soit un type de paratexte qui, par son caractère littéraire, peut dépasser l'ouvrage qu'elle introduit et peut devenir l'objet d'une publication sous forme d'un texte indépendant, comme, par exemple, la célèbre préface rédigée par Marcel Proust pour sa traduction de *Sésame et les lys* de John Ruskin. En effet, comme le remarquent les éditeurs, qui ont publié la préface évoquée sous le titre *Sur la lecture*, «[...] ces pages dépassent de si loin l'ouvrage qu'elles introduisent, elles proposent un si bel éloge de la lecture et préparent avec tant de bonheur à la *Recherche* que nous avons voulu, les délivrant de leur condition de préface, les publier dans leur plénitude» (*La renaissance latine*). Ce qui prouve l'hypothèse que la traduction est une source de création.

Marcel Proust expliquera ainsi sa décision d'écrire une préface tellement volumineuse, qu'elle est devenue, comme je viens de le dire, l'objet d'une publication à part:

Je n'ai essayé, dans cette préface, que de réfléchir à mon tour sur le même sujet qu'avait traité Ruskin dans les *Trésors des Rois*: l'utilité de la Lecture. Par là ces quelques pages où il n'est guère question de Ruskin constituent cependant, si l'on veut, une sorte de critique indirecte de sa doctrine. En exposant mes idées, je me trouve involontairement les opposer d'avance aux siennes. Comme commentaire direct, les notes que j'ai mises au bas de presque chaque page du texte de Ruskin suffisaient. (*Sur la lecture* 30-31)

Comme le remarque Jean-Louis Cordonnier, le rôle de l'introduction/préface ou postface est double. «Elles servent naturellement à replacer le texte traduit dans l'intertextualité et à donner les informations clés pour entrer dans l'œuvre. Mais elles ont pour rôle aussi, dans le cadre de l'éthique, de montrer la position du traducteur face à sa traduction, donc en fait, face à l'épistémè de son époque» (183). C'est ce que fait précisément Umberto Eco en situant le texte à traduire dans l'intertextualité pour montrer ensuite

comment il a réussi à replacer le texte traduit dans l'intertextualité que lui permettent sa langue, ainsi que les références à d'autres textes, c'est-à-dire d'autres rapports intertextuels, le texte traduit n'étant pas, comme l'affirme Jean-Louis Cordonnier, «seulement en rapport dialogique avec les textes qui l'entourent directement, [...] mais avec les textes qui lui sont extérieurs» (184).

L'introduction rédigée par Umberto Eco à sa traduction en italien des *Exercices de style* de Raymond Queneau a été également publiée comme un article à part dans la revue annuelle *Formules* ayant pour thème *Traduire la contrainte*.

Ainsi, dans l'introduction, Umberto Eco considère *Exercices de style* comme

une encyclopédie de lexiques, de registres, de styles qui vont du concret à l'abstrait, du burlesque au sérieux, du vulgaire au précieux, du familier au formel, ils [*Exercices de style*] comprennent la réhabilitation de mots archaïques qui connotent historiquement les textes, la création de néologismes, les manipulations de lettres et de sons, l'exploitation des champs lexicaux, la grande quantité d'expressions métaphoriques, de jeux de mots, de proverbes, qui constitue sans doute un défi supplémentaire pour le traducteur, ainsi que les mots de l'argot et les expressions idiomatiques. Chacun de ces exercices est lié à l'intertextualité (ce sont les parodies d'autres discours) et sur la co-textualité. (26)

«Il s'agissait, conclut Umberto Eco, de décider ce que signifiait à l'égard d'un livre de ce genre, être fidèle. Une chose était claire, c'est que cela ne voulait pas dire être littéral» (*Ibid*). Selon lui, l'écrivain français «a inventé un jeu et il en a explicité les règles au cours d'une partie, splendidement jouée en 1947. Être fidèle, cela signifiait comprendre les règles du jeu, les respecter, et puis jouer une nouvelle partie avec le même nombre de coups» (*Ibid*). C'est ainsi qu'Umberto Eco, plutôt que de traduire, a recréé le texte dans une autre langue, et par références à d'autres textes, à une autre société, et à un autre temps historiques. Tout ce qui vient d'être dit, prouve la thèse selon laquelle «la traduction n'existe que dans le royaume de la différence» (Derrida 173).

On sait que, c'est le texte prosaïque qui se prête plus facilement à la traduction. Mais dans ce cas-là aussi, le traducteur a la responsabilité d'éclairer le lecteur sur des *choses* dites *intraduisibles* pour les raisons les plus diverses. Il utilise différents procédés, mais dans la plupart des cas, des

notes en bas de page. En même temps, en accord avec la maison d'éditions, le traducteur rédige également une préface qui peut être courte avec des éléments biographiques de l'auteur et l'énumération d'autres œuvres déjà traduites ou non, ou plus vaste, qui présente la biographie exhaustive de l'auteur et un aperçu de l'œuvre complète de l'écrivain.

C'est le cas de la préface du traducteur à la traduction en géorgien du roman d'André Gide *Les Faux-monnayeurs*, traduit par un ami récemment décédé, le regretté David Kakhabéri, ainsi que les notes et les commentaires qu'il a trouvé nécessaire de donner en bas de page.

Qu'en est-il de la traduction de la poésie? Est-ce que les traducteurs arrivent à rester fidèles à l'original? Si oui, en quoi consiste cette fidélité? Ne dépendrait-elle pas de la personnalité du traducteur? Que se passe-t-il lorsque le traducteur est un poète? Nous avons étudié, dans un article, deux traductions en géorgien du célèbre sonnet de Mallarmé connu sous le nom de *Cygne*, effectuées par deux poètes symbolistes, Kolaou Nadiradzé et Valérian Gaprindashvili. Notre objectif était de montrer comment la double expression symbolique de l'impuissance et de l'aspiration à un envol permet au poète d'illustrer la nature de la création poétique, et comment cette double expression symbolique a été reprise dans les deux traductions géorgiennes. L'analyse minutieuse de ces dernières a prouvé une fois de plus la conception selon laquelle la traduction c'est la recreation de la forme et du contenu de l'original à la base d'autres structures linguistiques. Nous avons constaté, malgré nos quelques remarques modestes, que les deux traducteurs ont pu transmettre toute la vérité de l'original, de sa fonction esthétique et établir une parfaite correspondance artistique et de contenu entre l'original et la traduction, ce en quoi consiste la fidélité de la traduction à l'original (Dokhtourichvili 85).

Gaston Bouachidzé - le traducteur en français des poèmes d'un poète symboliste géorgien Galaktion Tabidzé, communément appelé en Géorgie «roi des poètes» -, n'est pas un poète, c'est le Professeur de l'Université d'État Iv. Javakhishvili de Tbilissi et de l'Université de Nantes, l'un des traducteurs en français du poème épique de Chota Rustavéli *Chevalier à la peau de panthère* (XII<sup>ème</sup> siècle), un parfait trilingue, qui a rédigé une préface pour le recueil de poèmes traduits et a donné des notes à la fin de l'ouvrage. Nous n'allons pas parler de la qualité de la traduction, ceci n'étant pas l'objet de notre étude, tout en remarquant néanmoins une très grande fidélité, à de rares exceptions près, au sens propre du terme, de la traduction à l'original.

Les deux préfaces des traducteurs géorgiens parlent, bien évidemment, de la personnalité des écrivains en donnant des éléments de leur biographie, mais ce qui est intéressant du point de vue traductologique, c'est que les deux traducteurs font preuves de leur expérience, de leurs connaissances intertextuelles, dont nous avons souligné l'importance pour la compréhension et l'interprétation du sens du texte à traduire afin que le texte d'arrivé (texte cible) soit au maximum fidèle au texte de départ (texte source).

L'importance de la préface à la traduction du roman d'André Gide est d'autant plus significative qu'elle éclaire le lecteur pourquoi les œuvres de cet écrivain français, qui a visité l'Union soviétique (il s'est rendu en Géorgie aussi) dans les années 30, ont été interdites par la conjoncture de l'idéologie soviétique et pourquoi la traduction de son œuvre n'a été rendue possible qu'après le démembrement de l'URSS.

La préface à la traduction des poèmes de Galaktion Tabidzé est très importante du fait qu'elle fait connaître au public français et francophones «le plus grand poète du XX<sup>ème</sup> siècle et l'un des plus attachants dans l'histoire plusieurs fois séculaire de la littérature géorgienne» (7). Il est à signaler que le traducteur et l'éditeur sont unanimes dans cette évaluation puisque cette partie avec un autre passage de la préface est reproduite par l'éditeur (il s'agit donc du paratexte d'éditeur) au quatrième de la couverture du livre (la traduction ayant été publiée par les Éditions du Petit Véhicule, à Nantes).

Cette introduction est significative d'un autre point de vue aussi, à savoir, le poète géorgien, son œuvre sont présentés dans le vaste contexte de la poésie symboliste européenne et mondiale et montre une parenté autant spirituelle que thématique, tant avec le poète romantique géorgien Nikoloz Barathashvili (traduit également en français par des poètes français) qu'européens et qu'il partage avec ses confrères européens et où le traducteur établit le parallèle dans le choix même des titres porteurs du même symbolisme chez Galaktion Tabidzé et plusieurs autres poètes symbolistes européens. De ce fait, l'introduction rédigée par Gaston Bouachidzé a une importance du point de vue de la critique et de l'histoire littéraires aussi. Ce parallélisme établi avec d'autres poètes, une profonde connaissance professionnelle de leurs poésies a dû, pensons-nous, rendre possible la traduction des poèmes géorgiens en français, même si certaines théories rangent la poésie parmi les textes intraduisibles. Dans cette introduction, le traducteur se présente à la fois comme lecteur, médiateur culturel, critique et historien littéraire.

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, des poèmes, dans ce cas concret. Le traducteur appelle son paratexte, créé à ces fins, renvois. Il y en a 16 (pour 76 poèmes traduits) dont 9 portent sur des noms propres, parmi lesquels 4 dans le poème – *მთაწმინდის მთვარე / La lune de Mtatsminda* – que nous étudions pour voir l'importance de ces renvois pour que le lecteur étranger puisse saisir pleinement le sens du poème.

La première note porte sur le nom propre évoqué dans le titre et qui peut être traduit. Le traducteur a eu raison de ne pas l'avoir fait à l'intérieur du texte, mais il fallait absolument faire un commentaire pour que le lecteur francophone saisisse pleinement l'importance de cet endroit saint pour le poète. Mais la traduction «Sainte Montagne» (Mtatsminda) et le commentaire qu'elle domine la ville, donnés dans «Renvois», ne suffisent pas pour le faire. Il faut absolument souligner, et ce serait bien si le traducteur l'avait fait dans un commentaire plus vaste, que Mtatsminda porte ce nom pour avoir hébergé une église qui porte le nom du Père David, «Mamadavithi», l'un de treize Pères assyriens venus en Géorgie au VI<sup>ème</sup> siècle et qui ont déployé une vaste construction d'églises et de cathédrales dans différentes régions de la Géorgie, parmi lesquelles l'église de Mamadavithi. Il fallait dire également, que cette montagne héberge le Panthéon de grands hommes de Géorgie, même si au moment où le poète rédige ce poème, en 1915, ce nom ne lui est pas officiellement accordé (ce ne sera fait qu'en 1929), mais c'est la volonté du poète, en s'adressant aux ombres des grands hommes qui y sont inhumés, de se retrouver parmi eux après sa mort. La quatrième note (je ne vais pas m'arrêter sur les deuxième et troisième notes portant également sur les noms propres) prouve que c'est un endroit de prédilection des poètes romantiques, plus particulièrement de Nikoloz Baratashvili qui est évoqué dans le texte source de son nom, tandis que dans la traduction, il est remplacé par le syntagme «jeune damné», ce dernier contenant une information implicite qui, à mon avis ne correspond pas tout à fait à ce que le traducteur dit dans l'introduction lorsqu'il parle de la parenté spirituelle de Galaktion Tabidzé avec lui.

Ce qui vient d'être dit prouve que les notes de traducteur sont nécessaires, mais ils ne sont pas toujours exhaustifs ce qui fait naître la nécessité de commentaires plus vastes.



Venons-en maintenant aux notes en bas de page de la traduction du roman d'André Gide.

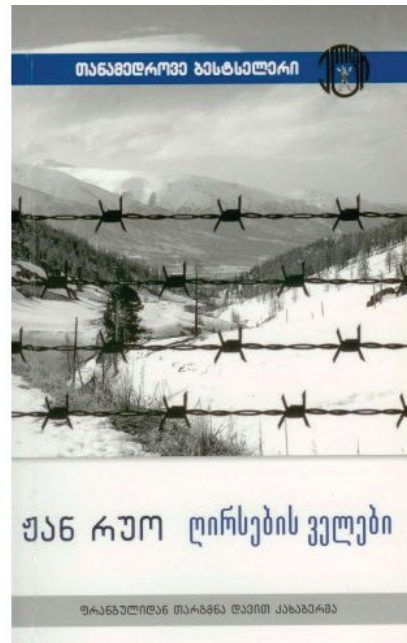
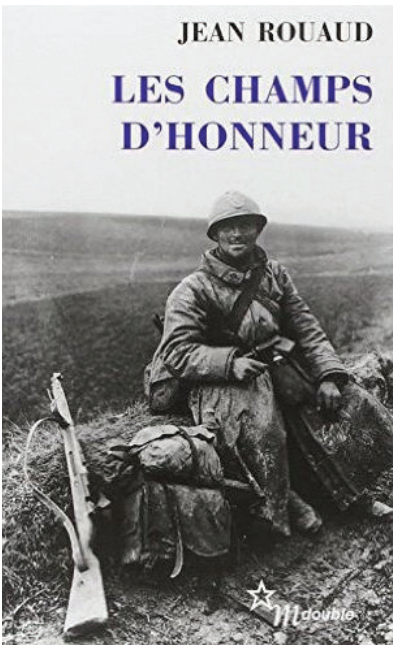
Il y en a 36 en tout. Le nombre de notes prouve qu'elles sont destinées à un vaste public dont la plupart peuvent ne pas être initiés à des choses, événements, notions et concepts que l'on retrouve dans le texte source, ce qui empêcherait une bonne compréhension de l'intention de l'auteur. Nous avons fait une classification de ces notes et commentaires et les avons réunies en huit groupes:

1. Noms de boissons et de plats, au nombre de quatre. On pourrait se dire que ce n'était pas nécessaire que le traducteur y attire l'attention du lecteur, le contexte nous aidant à comprendre que ce sont des boissons et plats, mais le traducteur explique de quel type de boissons et plats il s'agit, quels sont leurs ingrédients et avec quoi on les prend. Ce sont des notes/commentaires à caractère culturel, spécifique du peuple donné et aident à une meilleure compréhension du mode de vie des personnages.
2. Dans le deuxième groupe nous avons réuni les épigraphes et certains mots et expressions que l'auteur du texte source rapporte en anglais. On sait que la théorie de la traduction veut que les phrases ou les mots et expressions donnés dans une langue étrangère dans le texte source ne soient pas traduits à l'intérieur du texte, mais pour un lecteur du texte traduit non initié à cette langue étrangère, il faut qu'ils soient traduits et donnés sous forme de notes en bas de page.
3. Le troisième groupe est constitué de cinq noms de personnages mythologiques.
4. Les écrivains ont souvent recours à des citations en latin pour appuyer leurs réflexions. Nous les avons réunies dans le quatrième groupe. Les théories de la traduction veulent qu'elles non plus, ne soient traduites à l'intérieur du texte, mais pour un public qui n'apprend le latin à aucun niveau de sa formation, il est nécessaire de les expliquer en bas de page du texte d'arrivée.
5. Sont expliqués en bas de page les termes et concepts philosophiques et religieux dont le nombre atteint six.
6. Sept autres notes, nous les avons réunies sous le titre «autres» qui regroupent les noms des écrivains, peintres, philosophes, le nom d'un instrument et une forme d'écriture.

## Problèmes traductologiques

7. Il y a également deux noms de vêtements bien connus pour les lecteurs français puisqu'ils sont typiques pour les maghrébins, représentant d'anciennes colonies françaises, mais que le lecteur géorgien peut ne pas connaître.
8. Le titre d'un poème de Baudelaire évoqué dans le texte source *Balcon* est traduit en géorgien, mais dans la note en bas de page le traducteur signale que c'est un poème de Baudelaire.

Pour ce qui est du paratexte d'éditeur, nous allons attirer l'attention du lecteur sur un de ses éléments majeurs – la couverture – qui, dans la plupart des cas, comporte une image qui donne une idée de ce dont le texte va parler, et qui «traduit» en quelque sorte le sens/l'essence de l'œuvre à traduire. La question se pose si l'éditeur de la traduction doit reproduire la couverture de l'édition du texte source. L'expérience montre qu'en général, les maisons d'éditions se donnent la liberté de représenter la couverture selon leur propre volonté. Or, Il s'avère que la reprise du design de l'édition originale est une des marqueurs qui témoigne de la fidélité de la traduction quant aux éléments paratextuels (épitextuels, dans notre cas) du texte source.



David Kakhabéri a traduit également un best-seller de l'écrivain contemporain Jean Rouaud *Les champs d'honneur* qui relate, entre autres,

des événements de la Première guerre mondiale. Sur la couverture du texte original, on voit un soldat assis à la lisière des champs déserts. Il ne tient pas son fusil à la main, il l'a appuyé, éloigné de lui, contre la bordure. Une sorte de sac et un collis qu'il a mis entre lui-même et le fusil, nous suggèrent l'idée que le soldat va poursuivre son chemin, après un repit, pour rentrer chez lui.

Quant à la couverture de la traduction, ce sont les barbelées, mises au premier plan de l'image, qui sautent aux yeux, à travers lesquelles on voit une vallée, des montagnes et des collines enneigées.

Jean Rouaud est venu en Géorgie en 2015, dans le cadre des journées de la Francophonie, et a assisté à la présentation de la traduction de son livre. Quand il a pris la parole, il est évident que, ne connaissant pas le géorgien, il ne pouvait rien dire de la qualité de la traduction, mais il a fait une remarque importante quant à la couverture de la traduction géorgienne.

Dans le design du livre proposé par l'éditeur géorgien, il a vu l'influence des événements récents vécus par la Géorgie en août 2008, les barbelées représentant la réalité postsoviétique, destinées à détacher et à isoler une partie du territoire du pays suite à l'occupation par la Russie d'une partie du territoire géorgien, et le paysage, derrière les barbelées, nous rappelant celui de cette partie de la Géorgie.

L'analyse comparée des deux couvertures prouve une fois de plus que l'infidélité/la trahison de l'original peut être conditionnée, entre autres, par l'influence de l'expérience, du vécu, de la culture du pays d'accueil.

Ainsi, quand on constate la fidélité ou l'infidélité de la traduction au texte original, ce sont les éléments paratextuels de traducteur et d'éditeur aussi qui sont à prendre en considération, puisque le paratexte de traducteur apporte sa contribution à la traduction de l'intraduisible, de «ce qui manifeste l'opacité, la résistance, l'altérité, l'étrangeté de la langue et du texte d'origine» (Nous), nous dirons, de la culture exprimée par la langue à travers le texte.

En conclusion, nous considérons le traducteur à la fois comme lecteur, médiateur culturel, créateur, et la traduction comme un défi, qui consiste à recréer la forme et le contenu de l'original à la base d'autres structures linguistiques (Dokhtourichvili 85); pour ce faire, le traducteur doit surmonter l'opposition entre *sens-lettre* que l'on trouve déjà chez Cicéron, dans la métaphore de la pesée, lorsqu'il disait: «Ce n'est pas le mot pour le mot que j'ai cru devoir rendre, mais c'est tout le caractère des mots et leur force que j'ai conservés: j'ai pensé en effet que je ne devais les donner

au lecteur à la quantité mais pour ainsi dire au poids» (*De Optimo Genere Oratorium* cité in Cordonnier 15).

Lorsqu'on dit «traduction – trahison», nous ne devons pas oublier que souvent, l'infidélité va de pair avec une forme de fidélité. L'auteur arabe, Kilito rapporte l'exemple de la traduction de *Mille et Une Nuits* en français par Antoine Galland qui, «en omettant de rendre dans sa traduction les passages érotiques et les citations de poèmes, a certes trahi le texte arabe, mais s'est montré fidèle à l'esprit de son siècle, à l'attente de ses contemporains» (27).

Pour ce qui est du défi de la traduction, nous allons citer de nouveau Umberto Eco qui explique en quoi il consiste:

Puisque, dans un texte à finalité esthétique, dit-il, de subtiles relations s'établissent entre les niveaux de l'expression et ceux du contenu, c'est sur la capacité à individuer ces niveaux, à rendre l'un ou l'autre (ou tous, ou aucun), et à savoir les placer dans une relation identique à celle qu'ils avaient dans le texte original (quand c'est possible), que se joue le défi de la traduction. (*Dire presque la même chose* 69)

Nous soulignons une fois de plus l'importance de la traduction pour sauver telle ou telle littérature. Goethe disait à ce propos: «Chaque littérature finit par s'ennuyer en elle-même, si elle n'est pas régénérée par une participation étrangère» (cité in Kilito 28). Je suis traduit, donc je suis (*Ibid.* 50) ... être traduit, c'est être pleinement reconnu. Comme le disait Ernest Renan, «Une œuvre non traduite n'est publiée qu'à demi» (*Ibid.* 63). De ce fait, traduire veut dire rompre le cercle d'isolation culturelle pour donner libre cours à la circulation des idées, au «rajeunissement», à la «régénération», au «rafraîchissement», (Goethe cité in Nous).

Dans son livre *Je parle toutes les langues, mais en arabe*, la première partie du titre empruntée à Kafka qui rapporte dans son *Journal* ce propos d'une artiste de Prague: «Voyez-vous, je parle toutes les langues, mais en yiddish», l'écrivain marocain Kilito écrit:

Dans la tradition persane, on raconte qu'Alexandre le Grand, ayant conquis le royaume de Darius, s'empara des livres qui s'y trouvaient et «les [fit] tous [...] traduire en langue grecque. Puis il brûla les originaux [...] et tua tous ceux qu'il soupçonnait d'en avoir soustrait au feu. [...] Ceux qui le pouvaient échappèrent à Alexandre en s'enfuyant. [...] Puis, quand ils revinrent chez eux après la mort

d'Alexandre, ils mirent par écrit les parties qu'ils avaient apprises par cœur. La plus grande partie avait disparu et peu était resté». (58)

Pourquoi brûler les originaux? Selon Kilito, le fait de brûler les originaux – un acte d'une complexité insondable, presque mythique – a un double effet: celui de supprimer tout rapport à une littérature considérée comme modèle historique (l'«anticlassique») et de rendre impossible toute retraduction, c'est-à-dire une «progressivité» (60).

Cette histoire et la pratique d'une ou de plusieurs retraductions d'œuvres déjà traduites, nous font réfléchir à l'utilité de la retraduction, à son importance pour le développement de la traductologie. La poursuite des débats entrepris par différents chercheurs/traductologues autour de ce phénomène, l'analyse comparée de différentes traductions d'une même œuvre littéraire peuvent nous permettre de répondre à la question majeure que se posent les théoriciens de la traduction, à savoir: la retraduction à plusieurs reprises d'une même œuvre littéraire pourrait-elle être une solution pour transmettre, dans la langue cible, d'une façon exacte le sens et la lettre du texte source? Ils peuvent nous permettre de trouver des réponses à d'autres questions non moins importantes, que l'on pourrait formuler de la façon suivante: est-ce qu'on peut mettre un signe d'équation entre une traduction fidèle, exacte et une bonne traduction, et entre une traduction infidèle (traître) et une mauvaise traduction? Est-ce que les notions de traduisibilité-traductibilité/intraduisibilité-intraductibilité pourraient servir de critères, parmi tant d'autres, pour la définition de la bonne et de la mauvaise traduction? Est-ce qu'on devrait «renoncer à l'idéal de la traduction parfaite» (Ricoeur) et se réconcilier à l'idée que le traducteur doit effectuer une «double trahison» (Nouss) afin d'arriver à «faire résonner dans sa propre langue l'écho d'une œuvre conçue dans une langue étrangère» (Benjamin)?, etc. Ce sont les questions, et bien d'autres encore, qui alimentent et continueront d'alimenter d'innombrables recherches dans le domaine de la traductologie.

## Bibliographie

- Aury, Dominique, *Introduction à Georges Mounin, Les problèmes théoriques de la traduction*, Paris, Gallimard, 1963.
- Barthes, Roland, «De l'œuvre au Texte», in *Le bruissement de la langue*, Paris, Seuil, 1984, p. 69-77.

- Benjamin, Walter, «La tâche du traducteur», in Walter Benjamin, *Œuvres 1*, Paris, Gallimard, 2000, p. 244-262 (traduit de l'allemand par Maurice de Gandillac, Rainer Rochlitz et Pierre Rusch).
- Bouatchidzé, Gaston, Préface à la traduction de poèmes de Galaktion Tabidzé, in Galaktion Tabidzé, *Moi et la nuit*, Nantes, Éditions du Petit Véhicule, 1998.
- Cordonnier, Jean-Louis, *Traduction et culture*, LAL, Paris, Hatier/Didier, 1995.
- Derrida, Jacques, *L'écriture et la différence*, Paris, Seuil, 1967.
- Dokhtourichvili, Mzago, «La symbolique du sonnet dans *Le Cygne* de Mallarmé et les formes de son expression dans les traductions géorgiennes de V. Gaprindashvili et de K. Nadiradzé», in *Phonetics and norm*, Tbilissi, Éditions, «Langue et culture», 2000, p. 78-85.
- Eco, Umberto, *Dire presque la même chose. Expériences de traduction*, Paris, Grasset, 2006 (traduit de l'italien par Myriem Bouzahr).
- Eco, Umberto, «Introduction à *Exercices de style* de Raymond Queneau», in *Traduire la contrainte, Formules*, revue annuelle du Centre nationale du Livre et de la Drac de Picardie, Éditeur: L'Âge d'homme, Diffusion/Distribution: Les Belles Lettres, Reffet de Lettres, 1998, p. 15-29, [eco/queneauhoupemans/rousselmalaplate/gongara/1998/NOESIS](http://eco/queneauhoupemans/rousselmalaplate/gongara/1998/NOESIS) (consulté le 9 septembre 2016).
- Gide, André, *Les Faux-monnayeurs*, Paris, Gallimard, 1991.
- Hagège, Claude, *L'homme de paroles. Contribution linguistique aux sciences humaines*, Paris, Fayard, 1985.
- Jakobson, Roman, «Aspect linguistique de la traduction», in *Essais de linguistique générale*, Paris, Éditions de Minuit, 1963, p. 78-87.
- Jauss, Hans Robert, *Pour une esthétique de la réception*, Paris, Gallimard, 1978 (traduit de l'allemand par Claude Maillard, Préface de Jean Starobinski).
- Kilito, Abdelfattah, *Je parle toutes les langues, mais en arabe*, Actes Sud, 2015.
- La Renaissance latine*, Revue mensuelle littéraire, artistique et politique, juin 1905.
- Mounin, Georges, *Les problèmes théoriques de la traduction*, Paris, Gallimard, 1963.
- Nouss, Alexis, «Éloge de la trahison», in *TTR: études sur le texte et ses transformations*, vol. 14, N° 2, 2001, p. 167-180, <https://www.>

rechercheisidore.fr>search/ressource/?uri=10670/1... (consulté le 8 juillet 2017).

Proust, Marcel, *Sur la lecture*, La bibliothèque électronique du Québec. Collection À tous les vents, volume 401: version 1.02, <http://beq.ebooksgratuits.com/auteurs/Proust/Proust-lecture.pdf>

Ricoeur, Paul, «Défi et bonheur de la traduction», in Paul Ricoeur, *Sur la traduction*, <https://www.scribd.com/doc/.../Paul-Ricoeur-Sur-La-Traduction> (consulté le 8 juillet, 2017).

Tabidzé, Galaktion, *Moi et la Nuit*, Choix de poésies, Sélectionné, traduit du géorgien et préfacé par Gaston Bouachidzé, Nantes, Éditions du Petit Véhicule, 1998.

ჟიდი, ანდრე, ყალბი ფულის მჭრელები, ფრანგულიდან თარგმნა დავით კახაბერმა, თბილისი, გამომცემლობა ინტელექტი, 2008.

## **La créativité en autotraduction. Étude de cas: le roman *Pigeon vole!...* de Dumitru Tsepeneag**

**Résumé:** En se traduisant, un écrivain transfère soit vers la langue maternelle soit vers une langue étrangère un texte qu'il avait publié précédemment. Grâce aux droits offerts par la signature, il jouit d'une plus grande liberté par rapport à l'original qu'un traducteur allographe. Le texte-source ne représentant plus une «contrainte», l'auteur-traducteur réécrit son texte en faisant preuve de créativité. L'analyse du roman *Pigeon vole!...* et de sa version roumaine *Porumbelul zboară* de Dumitru Tsepeneag permet de voir comment une création littéraire est recréée, réécrite en autotraduction.

**Mots-clés:** autotraduction, créativité, réécriture, (texte) original, jeux de mots, création lexicale, idiotismes

**Abstract:** A writer can self-translate one's own writings to the mother tongue or to another foreign language. Thanks to the rights offered by the signature, he enjoys greater freedom than a translator. Since the source text no longer represents a «constraint», the author-translator rewrites his text with creativity. The analysis of the novel *Pigeon vole!...* and its Romanian version *Porumbelul zboară! ...* by Dumitru Tsepeneag shows how a literary creation is recreated, rewritten by self-translation.

**Keywords:** self-translation, creativity, rewriting, original, word games, lexical creation, idiomatic expression

L'autotraduction, définie à la fois comme activité de traduction réalisée par l'auteur même du texte et comme résultat de cette activité (Grutman 257), offre à un écrivain l'occasion de revenir sur son texte et de le réécrire.



En s'arrogeant tous les droits offerts par la signature, l'autotraducteur peut opérer des transformations qu'un traducteur ne se permettrait pas. Il ne s'agit pas d'un simple exercice de transfert de données, mais d'un parcours de traduction où sont mises à l'épreuve les notions mêmes de fidélité (au texte-source) et de créativité.

Dans notre communication, nous nous proposons de voir comment un auteur réécrit son texte en le traduisant. Pour ce faire nous essayerons de pénétrer dans l'atelier d'écriture de Dumitru Tsepeneag et de montrer que tout en respectant la structure de son texte *Pigeon vole!...*, il le transpose en roumain (*Porumbelul zboar*) grâce à une créativité débordante. L'auteur, en qualité de maître du texte, s'arroge le droit de «recréer l'original avec toutes les conséquences que cela entraîne» (Oustinoff 34) de sorte qu'on a affaire simultanément à un atelier de traduction et à un atelier d'écriture.

### **La créativité en (auto)traduction**

La créativité est la capacité des êtres humains d'innover (Delisle 202). Elle représente, en général, l'apanage des artistes (peintres, sculpteurs, compositeurs, écrivains) ou «des membres de certaines professions ayant une forte composante artistique (publicitaires, designers, concepteurs graphiques)» (*Ibid.*).

Condamné à travailler sur un matériau déjà existant, l'original, le traducteur ne peut pas faire preuve de «créativité pure», mais d'une créativité redevable à une synthèse «d'éléments déjà présents à l'esprit» à laquelle conduisent «les chemins tortueux des processus associatif, analogique, [et] onirique» (*Ibid.*). Son talent créateur «prend la forme d'une sensibilité exacerbée au sens du texte de départ et d'une grande aptitude à réexprimer ce sens dans un autre texte cohérent et de même force expressive» (*Ibid.*). Il en résulte que le processus créateur se déroule en deux étapes: une première qui consiste à résoudre les problèmes liés au décryptage du texte-source et une deuxième consacrée au traitement des problèmes liés à la reformulation en langue étrangère du texte à traduire. En négociant avec les potentialités interprétatives du texte à traduire et en mobilisant de grandes ressources expressives lors de la réexpression, le traducteur pourra «dire presque la même chose» qu'en langue-source.

À la différence du traducteur qui réécrit en respectant les contraintes de l'original, l'écrivain qui se traduit répète l'acte même d'écrire qui avait généré l'original. L'autotraducteur, par sa liberté, fait œuvre de création,

mais il travaille toujours à partir d'un texte source ce qui apparente l'autotraduction à la traduction *sui generis*. En faisant du neuf avec du vieux, il produit «des objets [littéraires] plus complexes et plus savoureux que les produits «faits exprès»: une fonction nouvelle se superpose et s'enchevêtre à une structure ancienne, et la dissonance entre ces deux éléments coprésents donne sa saveur à l'ensemble» (Genette 556). L'autotraduction devient ainsi une écriture au second degré, autrement dit, la réécriture d'une écriture. Les textes situés aux deux pôles du processus d'autotraduction partagent un certain air de famille: le texte-cible fait semblant de ressembler au texte-source, mais il peut aussi être lu indépendamment de lui. C'est comme un palimpseste «où l'on voit, sur le même parchemin, un texte se superposer à un autre qu'il ne dissimule pas tout à fait, mais qu'il laisse voir par transparence» (*Ibid.*).

### ***Pigeon vole!*... Présentation générale**

Pour le roman *Pigeon vole!*..., Dumitru Tsepeneag prend le risque d'écrire en français, conscient que cette initiative «ne [lui] ménagerait plus l'excuse d'une imperfection de la traduction» (*Le Mot sablier* 11). Ce serait la preuve que l'auteur avait réussi à se débarrasser du «ballast fantasmatique» (12) de la langue maternelle et à en dompter les fantômes, les obstacles qui au début du *Mot sablier* entravaient son écriture.

Et pourtant, il ne cesse de s'interroger tout au long du roman sur sa langue de création. «À qui appartient le français?» ou «Le français appartient à tout le monde?», se demande-t-il. Et les remarques sur la pureté de la langue chez les locuteurs non-natifs foisonnent dans le livre. À quelques pages de distance, on passe d'un registre humoristique concernant un fait divers («un élève américain tue son prof de français (une femme?) qui ne cessait de le rallier pour sa manière très personnelle de déformer les mots français») (*Pigeon vole!*... 97), aux réflexions d'Édouard, le copain qui communique à l'auteur ses opinions sur l'art d'écrire un texte littéraire: «il paraît qu'un écrivain chinois s'est mis à écrire en français. Celui-là je parie, est infiniment plus respectueux de notre langue que je ne sais quel auteur joycien et arabisant qui fait figure d'innovateur» (103).

Mais il n'y a pas que le rapport à la langue française qui détermine l'auteur à se poser des questions. Il continue à être hanté, de temps en temps, par la langue roumaine: «ou bien doit-il par la suite, ce possesseur aléatoire, faire la preuve de sa compétence, c'est-à-dire prouver son intention

d'user de cette langue maternelle à bon escient, activement et conformément aux règles en vigueur...Mais est-ce suffisant? Hein?» (143).

Or, devant la feuille blanche, qui n'est pas parfaitement blanche car «au moindre relâchement de [l']attention tout ce qui existe en filigrane peut disparaître» (*Le Mot sablier* 12), comment écrire un texte en français, une langue d'adoption? Pour ce faire, le narrateur regarde par la fenêtre et s'efforce de décrire ce qu'il y voit: des pigeons qui volent, la maison d'en face, une dame qui sort avec son pékinois. Ce n'est pas simple: il risque de ne pas être satisfait de son résultat:

On raye la phrase précédente d'un trait énergique, autoritaire; et puis non, au bout de quelque temps, on la fait ressusciter grâce au pointillé: triomphe du discontinu, sa force christique! [...] Quoique charger ainsi la page de signes de plus en plus nombreux, parfois contradictoires...Je devrais la froisser, la déchirer et la jeter à la corbeille. Ou bien la recopier en la corrigeant par-ci par-là, la raccommode et faire en sorte que les contradictions puissent s'accorder plus ou moins: suggérer que, parfois, la discordance crée de l'harmonie, ou plutôt qu'elle permet la mise en place d'une structure, un peu plus compliquée, c'est vrai, mais capable de procurer des satisfactions raffinées. (*Pigeon vole!*...11)

«Que faire?» (11), se demande alors l'auteur qui manque d'imagination. Il fait appel à trois camarades de lycée: **Edmond**, **Edgar** et **Édouard**. Peut-être, ces trois prénoms ne seraient-ils que trois occurrences d'un seul et même Ed, le «Ed» de «Ed Pastenague», le pseudonyme de la couverture. Plus encore, le narrateur considère que l'emploi de la première personne n'a pas de valeur référentielle, il s'en sert tout simplement «pour faire [...] plus convaincant» (*Pigeon vole!*...153). Alors, tous les trois amis pourraient fort bien dire: «Ed..., c'est moi» (153).

Ce sont eux qui, par des échanges de lettres, des bribes de conversations téléphoniques, des remarques critiques, l'aideront à faire avancer l'écriture. Ou, au contraire, à embrouiller l'écriture, selon les dires du narrateur même. Comparant les deux moments de sa production littéraire, il affirme:

Quand j'écrivais tout seul, je veux dire: avant de faire appel à mes amis [...], c'était à la fois plus difficile et plus simple. Je tâtonnais à la recherche de mes souvenirs, j'avais du mal à trouver une structure romanesque approprié, je manquais (par paresse et par faiblesse d'imagination) de matériau mais au moins je n'avais pas de problème

de ton, de chronologie, bref de construction. Mes fragments se superposaient comme les briques d'un mur qui s'élevait lentement mais sûrement en masquant la pauvreté de mon présent immédiat. Maintenant, je me sens submergé. Et responsable de mes personnages qui ne tiennent pas toujours compte de ma volonté, de mes goûts, de mes intérêts...

Les lettres (ou les coups de fil) de mes amis me tombent sur la tête comme des bribes d'autres murs qui semblent en train de s'écrouler autour de moi et menacent de m'enterrer vivant. (*Pigeon vole!*... 157-158)

Le texte se construit petit à petit, par fragments, comme s'il ne dépendait pas de la plume d'un auteur qui, d'ailleurs, se voit accuser de ne pas en connaître la fin. Et il rétorque: «Mais c'est normal: un roman, ça se fait au fur et à mesure. C'est comme la musique...» (*Pigeon vole!*...111). Pour lui, l'idéal serait d'écrire «un livre qui puisse finir à tout moment sans que l'essentiel lui manque sans que l'interruption lui confère quelque chose d'inachevé...» (167).

Comment le lecteur pourra-t-il s'orienter dans la texture réalisée par ce «tisserand tissé jusqu'au métissage» (94) sans s'y perdre? Dumitru Tsepeneag lui offre la solution en se donnant comme exemple: en écoutant plusieurs fois l'histoire qu'Héloïse lui racontait toujours différemment, il faisait un travail d'inspecteur de police. En comparant les variantes, il tirait la conclusion que «même si elles étaient plus ou moins contradictoires, elles allaient assez bien ensemble: d'une certaine manière elles se complétaient» (119). Il ne lui restait qu'à éliminer les détails particulièrement détonants

Dumitru Tsepeneag, tel un peintre impressionniste, construit son texte «par petites touches successives qui s'unissent pour le plaisir de l'œil en une tonalité transcendant nécessairement chaque trait et chaque couleur pris à part» (119). Alors, son lecteur ne pourra jouir du «plaisir du texte» que si lui aussi, il fera attention à la totalité et non pas aux fragments. Pour Nabokov (*Bons lecteurs et bons écrivains*, 38), le consommateur du livre doit faire appel à l'imagination tout comme le grand artiste y a fait appel pour créer une œuvre d'art. Plus encore, le romancier russe recommande qu'on se comporte à l'égard d'un livre comme on se comporte à l'égard d'un tableau. Dans ce deuxième cas, à la différence de la lecture qui est séquentielle de par sa nature, le jugement artistique n'est pas influencé par le facteur temps et permet d'appréhender d'emblée l'objet artistique dans son ensemble et en apprécier les détails.

Le lecteur est ainsi invité à participer à un atelier d'écriture où se fabrique «un texte-tapisserie, qu'on pourrait lire comme une métaphore d'une telle écriture qui refuse toute structure figée et échappe à toute programmation» (Gyurcsik 50). Le lecteur doit ordonner les différents morceaux du puzzle pour obtenir une histoire plus ou moins cohérente. Or, dans une écriture fragmentaire, l'agencement des différents morceaux doit se faire selon un ordre purement aléatoire sans pour autant «empêcher la formation et la perception d'une cohérence qui réside justement dans ce mécanisme duquel il participe» (*Pigeon vole!...77*).

Mais ce roman qui s'écrit en prenant le lecteur comme témoin, va-t-il terminer de s'écrire? «Ai-je peur de finir le roman?» (179), se demande l'auteur. Et il y ajoute encore une partie qui présente un narrateur en train de regarder par la fenêtre. Il y voit les pigeons, les arbres et

[...] un homme grand, blond, les cheveux clairsemés et le visage rougeâtre, ou alors irrité comme après un long rasage destiné sinon à le rajeunir du moins à lui assurer un aspect sain et soigné, ne fût-ce que pour contredire sa démarche hésitante, celle d'un être fatigué, de quelqu'un qui a dû parcourir un long chemin... (181)

Quand ce personnage regarde vers le narrateur, celui-ci lui fait un signe avec les doigts, un «V triomphant» (182).

Au bout de ce parcours textuel, l'auteur parvient enfin à deviner l'identité du joueur d'échecs, un protagoniste qu'il avait suivi tout au long de son texte. D'ailleurs, dès les premières lignes, il souhaitait l'inviter chez lui: «Je pourrais l'inviter chez moi. En dépit de ses tempes de craie, il n'est pas encore trop vieux pour monter les six étages» (*Pigeon vole!...9*). À la fin du livre, il le suit dans l'escalier sans réussir à le rattraper, celui-ci avait disparu, comme volatilisé. Cependant, il perçoit «le crépitement d'une machine à écrire» (185). Il tape à la porte de Lolita, mais personne ne lui répond. En revenant dans sa chambre, il a l'impression de ne plus entendre ces bruits. Mais si, ça continue... Et paradoxalement: le bruit de la machine à écrire vient de sa propre chambre!

### Étude de cas: *Pigeon vole!.../Porumbelul zboară*

Pour ce qui est de la transposition en roumain de *Pigeon vole!...*, Dumitru Tsepeneag avoue avoir réécrit le roman en qualité «de maître du texte, et non en intermédiaire» (Lungu-Badea 207), raison pour laquelle

il s'est vu accuser par un ami de s'être trop éloigné du texte initial. En faisant appel à son «imagination créatrice» ou, il vaudrait mieux dire, à son «imagination re-créatrice», il a réussi à dire en roumain presque la même chose qu'en français.

Jean Delisle énumère plusieurs cas où le traducteur est amené à faire preuve de créativité, mais ici nous n'en avons retenu que trois: l'adaptation de jeu de mots, la création lexicale et l'emploi d'idiotismes non suggérés par le texte-source.

### L'adaptation de jeu de mots

Dans *Pigeon vole*, l'écrivain joue souvent sur la ressemblance phonétique des mots et crée des jeux de mots qui risquent de ne pas passer en roumain. Parfois il réussit à *les restituer* en gardant la musicalité et le rythme de la phrase dans la langue-cible, comme dans l'exemple ci-dessous:

TS: Je me souviens par exemple de celle *de l'abeille et du lard*, qui se passait dans un monastère ou plutôt dans une *abbaye* où le *pauvre hyménoptère se retrouvait prisonnier* (28).

TC: Îmi amintesc, de pildă, de povestea *albinei* și a slăninei care se întâmpla într-o mînăstire sau mai curînd într-o *abație* unde *biata himenopteră s-a trezit prizonieră*». (16)

D'autres fois, Dumitru Tsepeneag n'hésite pas à reporter dans la version roumaine une structure en français.

TS: -...le trousseau de la fille la rousseur des aisselles.

- Tu exagères! Et ce n'est pas drôle... (145)

TC: -...le trousseau de la fille la rousseur des aisselles.

- Exagerezi! Și nici măcar nu e comic... (87)

«*Le trousseau de la fille la rousseur des aisselles*» est un jeu de mots où des effets sonores sont obtenus par la juxtaposition de deux structures «trousseau de la fille»/«rousseur des aisselles». En plus, en combinant la première syllabe de «rousseur» et la deuxième de «trousseau» on obtient le nom de l'auteur français dont il a été question dans un paragraphe antérieur: «Le cadavre de Rousseau fut transporté, après la Révolution, d'Ermenonville au Panthéon» (*Pigeon vole!*...145). Par la décision de ne pas traduire en roumain le jeu de mots, l'auteur-traducteur parvient à sauvegarder le renvoi

à la phrase et à métisser son texte tel un «tisserand textualiste» (Gyurcsik 51).

Quand le transfert n'est pas possible sans une certaine perte stylistique, il fait appel aux ressources de sa langue maternelle pour forger dans un autre endroit du texte des jeux de mots semblables. Les ressources de la langue maternelle aident l'auteur-traducteur à compenser la perte et à forger des jeux de mots absents du texte-source, ce qui contribue à enrichir le contenu sémantique du texte-cible.

TS: une femme séduisante et *une enseignante moderne* (71)

TC: Femeie seducătoare și *un corp didactic model* (43)

«Femme» et «enseignante» s'avoisinent en français mais seulement pour créer par accumulation d'informations le portrait de la directrice contre laquelle veut se venger le maître d'école qui a pris en otage ses propres élèves. Or, en roumain, l'auteur tire profit de la polysémie du mot «corp» qui veut dire «corps humain» étant dans notre texte en relation avec la séduction dont il a été question auparavant, mais dans le syntagme «corp didactic», il désigne aussi l'ensemble des professeurs et instituteurs, à savoir le corps enseignant.

## La création lexicale

Par des créations lexicales, l'auteur peut soit produire de nouvelles lexies (par calque ou emprunt), soit reprendre des mots déjà existants dans la langue, mais en transgressant leurs règles d'emploi. En faisant violence à la langue-cible, on la force à accueillir des structures qui ne la caractérisent pas, mais qui acquièrent, dans le texte traduit, une valence stylistique. Parmi les procédés de création lexicale nous avons retenu: l'emploi de mots «exotisants», l'étymologisme, le calque phraséologique et l'emprunt.

## Emploi de mots «exotisants»

Pour restituer des structures du registre courant, l'auteur utilise en roumain des mots à sonorités orientales empruntés au turc ou aux langues slaves. Ces lexies frappent l'oreille du lecteur car il s'est déshabitué à les entendre, celles-ci étant considérées soit archaïques, soit littéraires.

TS: Pourquoi pas *turquoise*? (10)

TC: De ce nu de *peruzea*? (5)

## Problèmes traductologiques

TS: un *animal* des bois (20)

TC: o *jivină* din pădure (11)

TS: le *voile de crêpe* (81)

TC: *zăbrănicele lor* de mătase (48)

TS: sur laquelle s'ouvre la porte du *magasin* (21)

TC: spre care se deschide ușa *dughenei* (12)

TS: Il faisait très chaud, le mois de juillet. *Lourd.* (21-22)

TC: Era cald, luna iulie. *Zăduf.* (12)

TS: chercher son *fiils* (26)

TC: Să-și ia *odrasla* (14)

TS: Avec l'espoir fou qu'au terme de mes *efforts* j'arriverai à suggérer une histoire plus ou moins cohérente (39).

TC: Cu speranța dementă că, la capătul *strădaniilor* mele, voi izbuti să sugerez o poveste coerentă (23).

TS: et le petit Raymond, le *cadet* qui se prénomme comme son père (90)

TC: și micul Raymond, *prâslea* care purta același nume ca și taică-său (54)

On remarque dans les exemples ci-dessus que des mots tels «jivină» (<živina), «prâslea» (<prüstü ou prăst), «odraslă» (<otraslŭ ou odraslŭ), «strădanie» (<stradanije), «zăduf» (<zaduh), «zăbranic» (<zabradnik), originaires du bulgare ou du slavon, sont les équivalents que Dumitru Tsepeneag préfère pour restituer «animal», «cadet», «fiils», «effort», «(il fait) lourd», «voile de crêpe». Ils ont été choisis au détriment d'autres mots courants tels «animal», «mezin», «fiu», «efort», «caniculă», «voal» qu'il aurait eus à sa portée. L'auteur fait de cet emploi une marque de son style qui sort des moules pour rappeler au lecteur une langue que celui-ci risque d'oublier.

De même, «calfă», «dugheană», «peruzea» ayant des étymons turcs «kalfa», «dükkân», «piruze» sont employés pour restituer «aide», «magasin», «turquoise». «Ajutor», «magazin», «turcoaz» auraient été trop neutres au point de vue stylistique et n'auraient pas contribué à une «exotisation» de la langue qui semble être l'un des objectifs de l'auteur-traducteur.



Les régionalismes contribuent aussi à renforcer le caractère «étrange(r)» de la langue roumaine parlée par Dumitru Tsepeneag dans *Porumbelul zboară*. Comme l'intention de l'auteur n'est pas de surprendre le parler d'une certaine région, le lecteur peut être contrarié de les rencontrer dans les pages de ce roman.

TS: demanda le *lard* d'une voix douceuse (28-29)

TC: Întrebă *slana* cu glas mios (16)

TS: *Tata* et tonton prirent la chose très au sérieux. (99)

TC: Nenea *șitușa* luară lucrurile în serios. (59)

Il en apparaît que l'auteur a préféré «*slana*» à «*slănină*», «*tușa*» à «*mătușa*» pour rendre en roumain des lexies françaises appartenant au registre courant «*lard*» et «*tata*».

## Étymologisme

Dans la littérature, l'étymologisme peut avoir un double rôle: rappeler le sens oublié d'un mot ou retrouver une forme disparue d'un mot (Bergez *et al.* 88-89). C'est la première fonction qu'on retrouve chez Dumitru Tsepeneag qui, par exemple, ne recourt pas à une équivalence idiomatique (Ballard 15) pour restituer en roumain le syntagme «gilets pare-balles». Il le rend en roumain par «*jiletci antiglonț*» en faisant appel à l'étymologie du mot «*jiletcă*». Selon le dictionnaire étymologique d'Alexandru Ciorănescu, le mot *jiletcă* est entré dans la langue roumaine par l'intermédiaire de la langue russe (*žiletka*) où il a été emprunté de la langue française *gilet* et signifie «vêtement court, sans manches et sans col». De même, on apprend qu'il est employé surtout en Moldavie et moins dans les autres régions de Roumanie.

TS: Les flics arrivent avec haut-parleurs, *gilets pare-balles* et fusils à lunettes (70).

TC: Poliștii sosesc cu megafoane, *jiletci antiglonț* și puști cu lunetă (42).

Le syntagme «*jiletci antiglonț*» (*Porumbelul zboară* 42) pourrait sembler bizarre à un roumanophone habitué à entendre «*vestă antiglonț*».

## Calques phraséologiques

Pour la traduction des idiotismes, Dumitru Tsepeneag a opté tantôt pour le calque, tantôt pour une adaptation, en puisant l'expression recherchée dans la composante lexicale de la langue roumaine. Jean Delisle déconseille le choix d'une équivalence directe. Selon le traductologue canadien, «la traduction d'une expression idiomatique ne pouvant s'effectuer par substitution individuelle des éléments du texte de départ, il faut remplacer cette expression par une équivalence dans le texte d'arrivée» (40).

Toutefois, Dumitru Tsepeneag en fait usage pour traduire tous les mots de ces constructions comme dans l'exemple: «Elle *faisait* disons *la queue* devant un cinéma» (*Pigeon vole!*...45) – «Am văzut-o, să zicem, *făcând coadă* în fața unui cinematograf» (*Porumbelul zboară* 26). On y remarque l'emploi de l'expression «a face coadă» au lieu de «a sta la coadă» qu'on retrouve en général dans les dictionnaires.

«Cuști toracice» (*Porumbelul zboară* 48) et «făină de grâu întreg» (*Porumbelul zboară* 17), sont d'autres expressions calquées sur «cages thoraciques» et «farine de blé complet» qui pourraient sembler bizarres à un roumanophone. Celui-ci s'attendrait à lire «cutie toracică» et «făină de grâu integrală».

## Emprunts

Pour réaliser le transfert interlingual de son texte, Dumitru Tsepeneag fait un emploi fréquent de l'emprunt en tant que procédé de création lexicale. On peut envisager deux cas de figure: le mot emprunté est déjà intégré dans la langue emprunteuse, mais l'auteur n'actualise pas dans son texte la signification courante dans la langue, ou, au contraire, le mot emprunté n'est pas encore intégré dans la langue emprunteuse, l'auteur y faisant appel pour suppléer à un vide lexical.

Par exemple, le syntagme «adieu *souvenirs!*» (*Pigeon vole!*... 85) est traduit par «adio *suveniruri*» (*Porumbelul zboară* 51), or le mot roumain *suvenir* est généralement utilisé pour désigner des objets concrets du passé qui restent comme témoignage de quelque chose ou de quelqu'un. Le texte de Dumitru Tsepeneag actualise le sens secondaire *amintire*, c'est-à-dire «fait, action de se souvenir, résultat de l'action» (TLFi).

Il en est de même pour le bout de phrase: «le boulot que font nos braves *facteurs* dans leurs nouveaux et beaux uniformes» (*Pigeon vole!*... 87) qui est mis en roumain comme il suit: «la ce șmotru sunt puși bravii noștri

*factori* 'n noile și frumoasele lor uniforme» (*Porumbelul zboară* 52). On a ici le mot *factor* pour désigner l'employé de poste, mais en roumain c'est son synonyme *poștaș* qui est plus fréquent. En plus, il aurait dû être accompagné d'un déterminant, *factor poștal*, pour que le lecteur puisse appréhender le sens sans difficulté.

Certains équivalents choisis par l'auteur peuvent sembler bizarres au lecteur-cible comme s'ils surgissaient d'un passé plus ou moins lointain ou d'une région plus ou moins roumaine. Dans la phrase «*On les abat*, disait froidement ma mère.» (*Pigeon vole!*... 78), le verbe *abatte* est rendu par «*Îi abate*, spunea maică-mea cu răceală 'n glas» (*Porumbelul zboară* 46). Or le *Dex on-line* donne pour le verbe «*a abate*» la définition suivante: «faire tomber en donnant un coup mortel» et on précise que c'est un «françuzism», c'est-à-dire un «mot emprunté du français mais pas encore assimilé par la langue roumaine».

Le mot «*metropolă*» existe en roumain et on l'emploie assez fréquemment. Toutefois, en fouillant dans les dictionnaires, on constate qu'il a changé de sens sous l'influence de l'anglais «*metropolis*». Si dans *DN* et *MDN*, il est expliqué d'abord comme désignant «un état impérialiste en rapport avec ses colonies», dans le *DEN*, on indique comme sens premier celui de «*capitale d'une région*». La phrase «*Tonton Raymond avait un parent en métropole: son demi-frère*» (*Pigeon vole!*... 105) a été restituée en roumain par «*Unchiul Raymond avea o rudă în metropolă: fratele său vitreg*» (*Porumbelul zboară* 63). Pour le lecteur français, «*métropole*» renvoie explicitement à la France, alors que pour le lecteur roumain, familiarisé avec la signification «*grande ville, capitale*» cette référence n'est pas transparente, elle l'oblige à actualiser des significations «*obsolètes*».

Quand la langue roumaine manque de mots pour réexprimer une unité de la langue-source, Dumitru Tsepeneag fait appel à l'emprunt pour suppléer à ce vide lexical. Le substantif «*terminale*» de la phrase «*On s'était retrouvés tous les quatre au même lycée de Montpellier, mais seulement en terminale*» (*Pigeon vole!*... 84) a été emprunté en roumain: «*Ne-am regăsit toți patru în același liceu din Montpellier, dar asta abia în terminală*» (*Porumbelul zboară* 50). Dans les dictionnaires roumains on retrouve l'adjectif «*terminal, -ă*» signifiant «*qui termine quelque chose, qui en représente le point final*» (*DCR*) et le substantif «*terminal*» ayant un emploi spécialisé (informatique et moyens de transports maritimes et aériens). Alors, le nom «*terminale*» dans le sens de «*classe terminale*», c'est-à-dire «*dernière classe du lycée, où*

l'on prépare le baccalauréat» (PR) a été adapté phonétiquement à la langue roumaine où il faisait défaut.

### **L'emploi d'idiotismes non suggérés par la formulation du texte-source**

«L'opacité des langues les unes aux autres, leur arbitraire, leur singularité, leur désir de se fermer» (Ballard 254) favorisent une équivalence idiomatique qui échappe au traducteur car celui-ci «doit pour ainsi dire retrouver une formule dictée par l'usage du groupe» (*Ibid.*). Par exemple pour mettre en roumain l'unité de traduction «rester inactive» (*Pigeon vole!*... 60), Dumitru Tsepeneag choisit un idiotisme «a rămâne de lemn tănase» (*Porumbelul zboară* 36).

D'autres fois, l'écrivain va encore plus loin en faisant appel à un culturème pour obtenir en langue-cible des effets qui ne figuraient pas dans le texte-source.

TS: Il fait terriblement chaud. (32)

TC: Căldură mare. (18)

Si pour le lecteur français la phrase «Il fait terriblement chaud.» n'est qu'une modalité d'exprimer son opinion sur la météo, pour le lecteur roumain «căldură mare» actualise toute une référence culturelle. Elle le fait penser au texte qui porte le même titre et à l'humour du dramaturge Ion Luca Caragiale.

### **Conclusion**

Par toutes sortes de subterfuges linguistiques, Dumitru Tsepeneag aboutit à une contradiction: il traduit en roumain le texte qui au moment de la rédaction en français lui semblait intraduisible. En réécrivant son texte en roumain, l'écrivain obtient, grâce à une «créativité du second degré» (Delisle 203), un nouvel original qui est l'expression d'une bonne dose de subjectivité mise en œuvre dans l'acte de se traduire.

### **Bibliographie**

Ballard, Michel, *Le commentaire de traduction anglaise*, Paris, Armand Colin, [1992], [2004], 2005.

- Ballard, Michel, «L'unité de traduction: essai de redéfinition d'un concept», in M. Ballard (éd.), *La traduction à l'université*, Lille, Presses universitaires de Lille, 1993, p. 223-262.
- Delisle, Jean, *La traduction raisonnée: manuel d'initiation à la traduction professionnelle de l'anglais vers le français*, Ottawa, Presses de l'Université d'Ottawa, [2003], [2004], [2008], [2010], 2012.
- Genette, Gérard, *Palimpsestes, La littérature au second degré*, Paris, Éditions du Seuil, 1982.
- Grutman, Rainier, «Self-Translation», in Mona Baker, Gabriela Saldanha, (dir.), *Routledge Encyclopedia of Translation Studies*, London/New York, Routledge, 2009, p. 257-259.
- Gyurcsik, Margareta, «Pigeon vole: intertextualité et métissage», in *NEF*, Vol. 20, n° 1, Printemps, 2005, p. 47-52.
- Lungu-Badea, Georgiana, Tsepeneag, Dumitru, «Un minimaliste intransigent: Dumitru Tsepeneag», entretien avec Dumitru Tsepeneag, traduit du roumain par Andreea Gheorghiu, in *Dialogues francophones* 12 (2006), Timișoara, Editura Universității de Vest, p. 200-209.
- Nabokov, Vladimir, «Bons lecteurs et bons écrivains», in *Littératures*, Vol. 1, [traduit de l'anglais par Hélène Pasquier], Paris, Fayard, 1983.
- Oustinoff, Michael, *Bilinguisme d'écriture et auto-traduction, Julien Green, Samuel Beckett, Vladimir Nabokov*, Paris, L'Harmattan, 2001.

#### Dictionnaires

- Bergez, Daniel, Géraud Violaine, Robrieux, Jean-Jacques, *Vocabulaire de l'analyse littéraire*, Paris, Armand Colin, [1994] 2005.
- Busuioc, Monica, Mihaela, Păun Maria, Ștefănescu-Goangă, Zizi, *Dicționar esențial de neologisme al limbii române [Dictionnaire essentiel de néologismes de la langue roumaine]*, București, Corint, 2009.
- Ciorănescu, Alexandru, *Dicționarul etimologic al limbii române [Dictionnaire étymologique de la langue roumaine]*, Ediție îngrijită și traducere din limba spaniolă, de Tudora Șandru Mehedinți și Magdalena Popescu Marin, București, Saeculum I.O., 2001.
- Dimitrescu, Florica, *Dicționar de cuvinte recente [Dictionnaire de mots récents]* (ediția a doua), București, Logos, 1997, URL: <http://logos.tm.ro> (consulté le 24. 08. 2016)
- Marcu, Florin, Constant, Maneca, *Dicționar de neologisme [Dictionnaire de néologismes]*, București, Editura Academiei Republicii Socialiste România, 1986.

## Problèmes traductologiques

Marcu, Florin, *Marele dicționar de neologisme* [*Grand dictionnaire des néologismes*], București, Saeculum I.O., 2000. URL: <http://dexonline.ro/> (consulté le 05/06/2016)

*Le nouveau Petit Robert, Dictionnaire alphabétique et analogique de la langue française*, CD-ROM, Paris, Robert 2009.

*Trésor de la langue française informatisé*. URL: <http://www.cnrtl.fr> (consulté le 28. 08. 2016)

## Corpus

Pastenague, Ed, *Pigeon vole*, Paris, P.O.L., 1989.

Pastenague, Ed, *Porumbelul zboară!...*, traduit du français par D. Țepeneag, București, Editura Univers, 1997.

Tsepeneag, Dumitru, *Le Mot sablier*, Paris, P.O.L. éditeur, 1984.

Țepeneag, Dumitru, *Cuvîntul nisiparniță*, Timișoara, Editura Universității de Vest, 2005.

## Sigles et abréviations

DCR = *Dicționar de cuvinte recente* [*Dictionnaire de mots récents*]

DELR = *Dicționar etimologic al limbii române* [*Dictionnaire étymologique de la langue roumaine*]

DEN = *Dicționar esențial de neologisme al limbii române* [*Dictionnaire essentiel de néologismes de la langue roumaine*]

DEX = *Dicționar explicativ al limbii române* [*Dictionnaire explicatif de la langue roumaine*]

DN = *Dicționar de neologisme* [*Dictionnaire de néologismes*]

MDN = *Marele dicționar de neologisme* [*Grand dictionnaire de néologismes*]

PR = *Petit Robert*

TLFi = *Trésor de la langue française informatisé*

TC = texte cible

TS = texte source

Maria PILCHIN  
Magistru în filologie, lector,  
Universitatea de Stat din Moldova  
Chișinău, Republica Moldova

## Traducerea litterară în viziunea lui Jorge Luis Borges

**Rezumat:** Traducerea în viziunea lui Jorge Luis Borges, ca act în sine, este mai mult decât o translație, decât o transpunere dintr-o limbă sursă într-o limbă țintă, este mai degrabă o modalitate de cercetare bibliografică, textuală, editorială etc. a unui text sub pretextul de al trece în altă limbă. Am identificat în opera scriitorului argentinian un corpus de texte care conțin ideea traducerii ca pretext sau ca subtext a unor fapte culturale mai mari. Traducere este în primul rând o multiplicare sau cel puțin o dublare, o dedublare. Textul devine, pentru cel care filosofează limbajul, proteic prin variantele sale traduse, autorul și traducătorul se înmulțesc și ei, așa de parcă traducerea ar fi un fel de geniu al textualității regeneratoare, reproducătoare. La Borges, traducerea este un alibi care permite camuflarea, tăinuirea unor scopuri textuale.

**Cuvinte-cheie:** traducere literară, dublarea/dedublarea textului sursă, textul proteic al originalului, textualitatea reproducătoare a traducerii, autorul multiplicat

**Abstract:** In Jorge Luis Borges' view, translation, as the act itself, is more than a translation, but a transposition from a source language into a target language, it is rather a way of bibliographical, textual, editorial, etc., research of a text with the pretext to transform it into another language. In the work of the Argentinean writer we have identified a corpus of texts containing the idea of translation as a pretext or as a subtext of the higher cultural facts. Translation is, first of all, a multiplication or at least a doubling, a split of the text. The text becomes, for the one who philosophizes language,

proteic by its translated variants, the author and the translator are multiplying too, as if translation would be a kind of genius of the regenerating, reproductive textuality. Translation is an alibi that allows Borges the camouflage and the concealment of the textual purposes.

**Keywords:** literary translation, doubling/duplication of the source text, the proteic text of the original, the reproductive textuality of the translation, the multiplied author

### **Traducerea ca operație pe gândirea celui alt**

Daniel-Henri Pageaux în cartea sa *Literatura generală și comparată* menționa: «Comparatistul consideră traducerea drept o operație pe o limbă străină, dar și pe gândirea celui alt, pe estetica și cultura sa: perspective în egală măsură antropologice, lingvistice sau literare» (Pageaux 61). În opera borgesiană traducerea, în general, și traducerea literară, în particular, este totuși o dimensiune mai mult decât pur filologică. La Borges traducerea și traducătorii țin de un fel de «alchimie» aparte a existenței umane. Traducătorii din textele borgesiene sunt ființe ieșite din comun, lor li se întâmplă lucruri ciudate, uneori magice, alteori dramatice. Traducerea e o magie și nu în sensul figurat al acestui cuvânt. Este un fel de stare mediumnică, spiritistă între lumi, între stări, între timpuri.

### **Traduceri și traducători în opera lui Borges**

În narațiunea *Povestea trădătorului și a eroului* citim că «Ryan află că în 1814, James Alexander Noian, cel mai vechi dintre tovarășii eroului, tradusese în gaelică, cele mai cunoscute drame ale lui Shakespeare, printre care *Iulius Cezar*» (Borges, *Moartea și busola* 467). Astfel, observăm că traducerea poate crea o realitate, se poate proiecta din cărți în viață. Asasinarea lui Iulius Caesar trece parcă prin actul traducerii în asasinarea lui Fergus Kilpatrick. Aici se produce actul mirabil al transpunerii celor scrise și traduse în viață. Actul transpunerii glotice produce acel asasinat ca pe un efect adiacent. O abordare cabalistică, în maniera cea mai borgesiană posibilă.

Lexemul mirabil nu trebuie să fie luat în acest context ca o inflație de metafore, căci miraculosul e o imanență borgesiană și aici am inventa



termenul de «suprarealism magic». În narațiunea *Minunea tainică*, descoperim istoria altui traducător.

Pe nouăsprezece, autoritățile au primit un denunț; în aceeași zi, la căderea serii, Jaromir Hladik a fost arestat. L-au condus la o cazarmă albă și curată, pe malul celălalt al râului Moldava. N-a putut să dezmință niciuna din acuzațiile Gestapoului: numele său matern era Jaroslavski, sângele lui era evreiesc, studiul său despre Boehme era iudaizant, numele lui apărea pe o listă cu semnături de protest față de planul Anschluss. În 1928 tradusese *Sepher Yezirah* pentru editura Hermann Barsdorf; catalogul entuziast al editurii exagerase din rațiuni comerciale renumele traducătorului; acest catalog a fost răsfoit de Julius Rothe, unul dintre șefii în mâinile cărora se afla soarta lui Hladik. (Borges, *Moartea și busola* 485)

Or, personajul de sacrificat era un trădător al umanității în ochii naziștilor, fiind, *de facto*, un traducător, cu un nume exagerat de către editura care dorea să vândă publicația! Traducerea și naționalitatea îi vor aduce moartea. Personajul, în aparenta mediocritate sau, mai bine zis, în existența sa ordinară este o ființă aparte, și e prin literatură, căci

Hladik trecuse de patruzeci de ani, în afară de câteva prietenii și de o mulțime de deprinderi, îndeletnicirea problematică a literaturii constituia viața sa; ca orice scriitor, aprecia valoarea celorlalți ținând seama de ceea ce publicaseră aceștia și cerea ca toți ceilalți să-l aprecieze ținând seama de ceea ce abia întrezărea ori plănuia el. Toate cărțile pe care el le dăduse la tipar îi produceau un complex de căință. În cercetarea operei lui Boehme, Abnesra și Flood, pusese la bătaie în primul rând sârguința și nimic altceva; în traducerea operei *Sepher Yezirah* se lăsase în voia neglijenței, a oboselii și a conjuncturii. (*Ibid.* 486-487)

Tot ce poți spune despre el sunt aceste rânduri literare, de parcă literatura ar fi unicul instrument optic prin care poate fi privit.

În *Trei versiuni ale lui Iuda* citim:

În Asia Mică ori în Alexandria, în cel de-al doilea secol al credinței noastre, când Basilides propovăduia doctrina lui care considera cosmosul o temerară sau perversă improvizație de îngeri deficienți, Nils Runeberg ar fi condus, cu singulară pasiune intelectuală, una din micile mănăstiri ale gnosticilor. Dante i-ar fi destinat, poate, un

mormânt de foc; numele lui ar fi sporit catalogul ereticilor mărunți, între Saturnilo și Carpocrates; vreun fragment din predicile lui: podoabă de injurii, ar fi dăinuit în apocriful *Liber adversus omnes haereses* ori s-ar fi mistuit în incendiul unei biblioteci monastice, atunci când focul a distrus ultimul exemplar din Syntagma. În schimb, Dumnezeu i-a hărăzit secolul al XX-lea și orașul universitar Lund. Azi, în 1904, a publicat prima ediție din *Kristus och Judas*; aici, în 1909, și-a tipărit opera capitală *Den hemlige Frälsaren*. (Există o traducere germană a acesteia, făcută în 1912 de Emil Schering; se intitulează *Der heimliche Heiland*). (*Ibid.* 492)

Aceste reîncarnări europene ale unui spirit eretic, care va aduce un “salvator secret”, îl descoperim tot prin traducere, așa de parcă traducerea este cu siguranță un mijloc de transgresare a timpului.

În acest sens, la Borges «citești» o mulțime de cărți, mai bine zis, de titluri traduse: «o traducere literală după *Sepher Yezirah* în *Moartea și busola* (472)»; «O traducere, cu prefață și note, a manualului intitulat *Carte a invenției liberale și artei jocului de șah* de Ruy Lopez de Segura (Paris, 1907)», în *Pierre Menard, autorul lui Don Quijote* (Borges, *Moartea și busola* 390), găsim «O traducere, în manuscris, după Busolă pentru navigarea celor culți de Quevedo, intitulată *La boussole des précieux*», tot acolo (*Ibid* 391). Manuscrisele sunt găsite, pierdute, citate, copiate, traduse, în acest sens, opera borgesiană este un mare atelier de facere, contrafacere, prefacere și desfacere textuală. *Secta celor treizeci* așa începe:

Manuscrisul original poate fi consultat la Biblioteca Universității din Leiden; este scris în latină, dar unele elenisme justifică ipoteza că a fost tradus din greacă. Potrivit lui Leisegang, datează din veacul al patrulea al erei creștine. Gibbon îl menționează, în trecere, într-una din notele la capitolul al cincisprezecelea din *Decline and Fall*. (Borges, *Cartea de nisip* 366)

În *Tlön, Uqbar, Orbis tertius*, argentinianul produce un fel de morfologie mistică a unor limbi inexistente:

în presupusa Ursprache din Tlön nu există substantive de la care să-și revendice originea limbile «actuale» sau dialectele: există verbe impersonale, calificate prin sufixe (sau prefixe) monosilabice de valoare adverbială. De exemplu: nu există cuvântul care să corespundă cuvântului luna, dar există un verb care în spaniolă ar suna lunecer sau luna. Surgió la luna sobre el río (s-a înălțat luna

peste râu) se spune hlör u fang axaxaxas mlö, adică în ordine: hacia arriba (upward) detrás duradero-fluir luneció (în sus, înapoi perenă-curgere se în lună). (Xul Solar traduce prescurtat: upa tras perfluyue lunó – sus după curgător lună – Upward, behind the onstreaming it mooned). (*Moartea și busola* 376)

Aceste încercări de traducere dintr-o limbă inventată sunt magice și ele. E ceva de Golem glotic aici, de cabală lingvistică.

În narațiunea *Grădina potecilor ce se bifurcă*, aflăm că traducerea ca act în sine este mai mult decât o translație, decât o trecere dintr-o limbă sursă într-o limbă țintă, este mai degrabă o modalitate de cercetare bibliografică, textuală, editorială etc. a unui text sub pretextul de al trece în altă limbă:

Grădina potecilor ce se bifurcă este o ghicitoare uriașă sau o parabolă, a cărei temă este timpul; această cauză tăinuită interzice menționarea numelui său. A omite întotdeauna un cuvânt, să recurgi la metafore inepte și la perifraze vizibile este, poate, modul cel mai eficace de a-l indica. Este modul întortocheat pe care l-a preferat, în fiecare dintre meandrele neobositului său roman, piezișul Ts'ui Pen. Am confruntat sute de manuscrise, am îndreptat greșelile introduse de neglijența copiștilor, am prevăzut planul acestui haos, am restabilit, am crezut că restabilesc ordinea primordială, am tradus întreaga operă: susțin că nu folosește niciodată cuvântul timp”. (*Ibid.* 442-443)

Aceeași idee a traducerii ca pretext sau ca subtext a unor fapte mai mari apare și în alte texte borgesiene. Traducerea funcționează ca un catalizator, ca ceva care declanșează fapte similare la scară mică cu acel big bang inițial. În *Deutsches Requiem*, Borges constată: «Luther, când a tradus Biblia, nu bănuia că scopul său era de a forma un popor care să distrugă Biblia pentru totdeauna» (Borges, *Cartea de nisip* 90). Este un verdict, e o acuzație, e o sentință?! Cu siguranță este ceva ce declanșează mai mult decât niște observații filologice cumiți cu privire la traducerea Bibliei în limbile vernaculare.

În *Căutarea lui Averroes* aflăm:

scopul lui Averroes era de a interpreta cărțile sale așa cum acei ulemii interpretează Coranul. Istoria va înregistra puține lucruri mai frumoase și mai patetice decât această consacrare a unui medic arab gândirii unui om de care-l despart paisprezece secole; dificultăților inerente trebuie să le mai adăugăm pe acelea rezultate din faptul

că Averroes, necunosător al limbilor greacă și siriană, lucra după traducerea unei traduceri, în ajun, două cuvinte îndoielnice îl făcuseră să se oprească la începutul *Poeticii*. Aceste cuvinte erau tragedia și comedia. Le mai întâlnise cu ani în urmă, în cea de-a treia carte a *Retoricii*; nimeni, în lumea Islamului, nu bănuia ce vor să însemne. Parcurseseră în zadar, rând cu rând, paginile din Alexandru și Afrodisia și tot în zadar confruntaseră traduceri nestorianului Hunain ibn-Ishaq și pe cele ale lui Abu-Bashar Mata. Cele două misterioase cuvinte umpleau textul *Poeticii*; imposibil, deci, să fie înlăturate. (*Cartea de nisip* 93)

– un Averroes traducător, un Averroes confuz în fața a două lexeme intraductibile, acestea poate un ADN al culturii occidentale, două porți ale marii isterii vestice: răsul și plânsul sau răsul-plânsul, adevărata esență a unei civilizații neînțelese probabil nici azi de Orient, neînțeles și el la rândul lui de noi...

Traducere este în primul rând o multiplicare sau cel puțin o dublare, o dedublare. Textul devine proteic prin variantele sale traduse, autorul și traducătorul se înmulțesc și ei, așa de parcă traducerea ar fi un fel de geniu al textualității regeneratoare, reproducătoare. În *Memoria lui Shakespeare* personajul se prezintă: «Sunt Hermann Soergel. Poate că cititorul curios a răsfoit «Cronologia lui Shakespeare» scrisă de mine, pe care cândva am socotit-o necesară pentru buna înțelegere a textului și care a fost tradusă în mai multe limbi, printre care și spaniola» (*Ibid.* 455). Aceasta este cartea de vizită a personajului: sunt autorul care a fost multiplicat, adică tradus, adică cu mai multe șanse de a fi ajuns la tine, cititorul meu de limbă spaniolă...

Actul traducerii se produce uneori simultan, în text, în fața unui public, așa cum se întâmplă în narațiunea *Evanghelia după Marcu*:

Răsfoi cartea și degetele sale o deschiseră la începutul Evangheliei după Marcu. Pentru a exersa în materie de traducere și, poate, pentru a vedea dacă ei sunt în stare să priceapă, hotărî să le citească acest capitol îndată după încheierea mesei. Îl surprinse faptul că-l ascultau cu luare-aminte și apoi chiar cu un interes tăcut. Își spuse că prezența literelor de aur pe copertă îi dădea, probabil, mai multă autoritate. Au toate astea în sânge, se gândi. Și își mai spuse că oamenii, de-a lungul vremii, au repetat întruna două istorii: aceea a unei corăbii ce caută pe ape mediteraneene o insulă iubită și aceea a unui Dumnezeu care se lasă răstignit pe Golgota. (*Ibid.* 303)

Traducerea este un instrument al travestiului realităților literare la Borges. Traducerea este o mască pe care el o aruncă peste diferite titluri inventate de el și anunțate drept manuscrise descoperite accidental de personajele lui. Traducerea este la Borges și un alibi care permite camuflarea, tăinuirea unor scopuri textuale. Însă nu credem că aceste tehnici narrative sunt axul borgesian central în ceea ce privește actul traducerii.

### **Cele 1001 de nopți ale traducerii**

Borges este surprinzător în una din narațiunile sale în ceea ce privește traducerea literară, dacă ar fi scris doar această narațiune, oricum intra în circuitul universal. Ne referim la narațiunea «Traducătorii celor *O mie și una de nopți*». Autorul enumeră traducători, enumeră variante traduse, enumeră bătaia, polemica dintre aceste traduceri, faptul cum o traducere a umbrit pe cea precedentă, cum fiecare traducător a nuanțat, a scos la iveală alte sensuri, alte dimensiuni ale lumii arabe.

Iată cum începe această narațiune-tratat despre traducere:

La Triest, în 1872, într-un palat cu statui umede și lucrări de salubritate deficiente, un domn cu fața însemnată de o cicatrice africană – căpitanul Richard Francis Burton, consul englez – a dus la bun sfârșit o faimoasă traducere a cărții *Quitab alif laila ua laila*, pe care creștinii o mai numesc și *O mie și una de nopți*. Unul din scopurile tainice ale lucrării sale era anihilarea altui domn (tot cu o barbă întunecată de maur și tot trecut prin multe), care alcătua în Anglia un vast dicționar și care a murit înainte de a fi anihilat de Burton. Acesta era Eduard Lane, orientalistul, autor al unei versiuni extrem de scrupuloase a celor *O mie și una de nopți*, care a înlocuit o altă versiune, aparținând lui Galland. Lane a tradus împotriva lui Galland, Burton împotriva lui Lane; pentru a-l înțelege pe Burton, trebuie să înțelegem mai întâi această dinastie de vrăjmași. (*Moartea și busola* 310)

Umberto Eco afirma în introducerea la studiul său *A spune cam același lucru. Experiențe de traducere* că «multe concepte care circulă în traductologie (echivalență, adecvare la scop, fidelitate sau inițiativă a traducătorului) se așază, din punctul meu de vedere, sub semnul *negocierii*» (17). Bogdan Ghiu constată însă un fel de antagonism imanent traducerii: «Orice traducere ar trebui, prin urmare, nu doar să accepte, ci să pornească

de la faptul, plin din punct de vedere ontologic, că se efectuează și că lucrează sub ștersătură, că originalul, în permanență, o șterge *de dedesubt*» (Ghiu 81). Borges deschide limitele spațiului cuprins de traducere și original, el invocă o ipostază mai mult decât curioasă, traducerea ca un turnir, ca o vrăjmășie cu textul tradus de altcineva, cu traducătorii precedenți, cu receptarea, adică cu timpul. Or, *ștersătura*, erodarea este produsă și de alte traduceri, care luptă pentru întâietate, nu doar de original, după cum afirma Bogdan Ghiu.

Iată câteva din aceste versiuni *concurrente* ale celor *O mie și una de nopți*:

1. Examinată cuvânt cu cuvânt, versiunea lui Galland este cea mai prost scrisă dintre toate, cea mai mincinoasă și mai slabă, dar a fost cea mai bine citită. Cei care au stabilit cu ea o relație de intimitate a cunoscut fericirea și uimirea. Orientalismul ei... (*Moartea și busola* 311)
2. Lane este un virtuoz al subterfugiului, un neîndoielnic precursor al celor mai ciudate pudori ale Hollywoodului. Notele îmi pun la dispoziție câteva exemple concludente. În noaptea 391, un pescar îi dă un pește regelui regilor, iar acesta vrea să știe dacă este parte bărbătească sau parte femeiască; i se răspunde atunci că e hermafrodit. Lane izbutește să atenueze această discuție nepotrivită, traducând că regele a întrebat din care specie făcea parte peștele și că istețul pescar i-a răspuns că aparține unei specii mixte. În noaptea 217, este vorba despre un rege cu două neveste, care se culca o noapte cu una și noaptea următoare cu cealaltă, și astfel au trăit fericiți. Lane elucidează fericirea acestui monarh, spunând că se purta cu cele două femei «cu imparțialitate»... O explicație ar putea fi faptul că opera lui era destinată pentru «măsuța din salon», centru de lectură unde nu era îngăduit să-i scandalizezi pe cititori, ci numai să le procuri subiecte pentru o conversație decentă. (*Ibid.* 314)
3. Ca să nu-și piardă cititorii, Burton a făcut o mulțime de note explicative «despre obiceiurile musulmanilor». Se poate afirma că Lane pregătise terenul. Veșminte, viața de zi cu zi, practici religioase, arhitectură, referiri la istorie sau la Coran, jocuri, arte, mitologie – toate acestea erau elucidate în cele trei volume ale incomodului precursor. Lipsa, cum era de așteptat, aspectul erotic. Burton (care își încercase condeiul scriind un raport foarte personal despre bordelurile din Bengal) era în stare mai bine ca oricine să umple acest gol. [...] Astfel, volumul al șaselea (pe care-l am sub ochi) include vreo trei

sute de note, dintre care se cuvine să le pomenim pe următoarele: o condamnare a închisorilor și o pledoarie pentru pedepsele corporale și amenzi; [...]; o informație despre părțile rușinoase ale trupului musulmanilor, care la bărbat țin de la buric până la călcâi, iar la femeie din cap până-n picioare; [...]; o avertizare despre plăcerile “echitației” când nu călărești un dobitoc, ci tot o făptură umană ca și tine; un grandios proiect de a încrușișa maimuțe cinocefale cu femei și a obține astfel o subrasă de buni proletari. La cincizeci de ani, omul a acumulat gingășii, ironii, obscenități și o mulțime de anecdote; Burton le-a deșertat în notele lui. (*Ibid.* 322-323)

4. Doctorul Mardrus. Ce destin paradoxal a avut Mardrus! I se atribuie virtutea morală de a fi traducătorul cel mai fidel al celor *O mie și una de nopți*, carte de o admirabilă senzualitate, cândva ascunsă cumpărătorilor de buna educație a lui Galland sau de fandoselile puritane ale lui Lane. Este lăudat pentru geniala literalitate a versiunii lui, ce pare a fi deplin demonstrată de inapelabilul subtitlu *Versiune literală și completă a textului arab* și pentru inspirația de a o numi *Cartea celor o mie de nopți și o noapte*. (*Ibid.* 325)
5. Enno Lillmann. Fără plăcutele zăbave ale lui Burton, traducerea lui are o franchețe totală. Nu-l sperie obscenitățile cele mai inefabile: le tâlmăcește în germana lui liniștită, câteodată, foarte rar, în latină. Nu omite niciun cuvânt, nici măcar pe acelea care marchează – de o mie de ori – trecerea de la fiecare noapte la următoarea. Neglijază sau respinge culoarea locală; a fost nevoie de o indicație a editorilor pentru ca să păstreze numele lui Alah și să nu-l înlocuiască cu Dumnezeu. Asemenea lui Burton și lui John Payne, traduce versul arab prin versuri europene. Notează cu naivitate că dacă, după înștiințarea rituală «Cutare a spus aceste versuri» ar veni un paragraf de proză germană, cititorii lui ar rămâne descumpăniți. Acestora le pune la dispoziție notele necesare pentru buna înțelegere a textului: vreo douăzeci în fiecare volum, toate laconice. Este întotdeauna lucid, lizibil, mediocru. Urmează (ni se spune) respirația limbii arabe. Dacă nu s-a strecurat o eroare în *Enciclopedia Britanică*, atunci traducerea lui este cea mai bună dintre toate câte sunt în circulație. Aud că arabiștii sunt de acord cu această apreciere; nu are nicio importanță că un simplu literat – și încă din Republica Argentina, nu dintr-un loc mai acătării – preferă să aibă altă părere. (*Ibid.* 333)

Borges concluzionează în aceeași povestire: «Argumentul meu este acesta: versiunile lui Burton și Mardrus, ba chiar și aceea a lui Galland, nu pot fi concepute decât după o întreagă literatură. Oricare ar fi defectele sau meritele lor, aceste opere caracteristice presupun existența unui bogat proces anterior» (*Ibid.*).

### Literatura față cu traducerea

Or, traducerea literară este literatura în sine, este un pretext de a re-scrie un text altfel, de fiecare dată altfel și totodată la fel. Este istoria variantelor sau a invarianților, a eternei variații literare de la Homer încoace, care totuși urmează o anumită constantă. Este istoria eternei reveniri la râul în care nu poți intra de două ori și totodată intri.

În cartea sa *După Babel. Aspecte ale limbii și traducerii*, George Steiner afirmă că «Un studiu al traducerii este un studiu al limbii» (75), noi vom extinde aceste limite de sens, vom parafraza zicând că un studiu al traducerilor literare este parțial dacă nu este și un studiu al literaturii, așa cum literatura este nivelul de performanță majoră, de creativitate maximă al unei limbi. Borges a știut acest fapt și l-a și realizat prin opera sa.

### Bibliografie

- Borges, Jorge Luis, *Moartea și busola. Proza completă 1*, Iași, Polirom, 2006.  
Borges, Jorge Luis, *Cartea de nisip. Proza completă 2*, Iași, Polirom, 2006.  
Eco, Umberto, *A spune cam același lucru: experiențe de traducere*, Iași, Polirom, 2008.  
Ghiu, Bogdan, *Totul trebuie tradus: noua paradigmă*, București, Cartea Românească, 2015.  
Pageaux, Daniel-Henri, *Literatura generală și comparată*, Iași, Polirom, 2000.  
Steiner, George, *După Babel. Aspecte ale limbii și traducerii*, București, Univers, 1983.



Veaceslav FILIMON  
Lector superior universitar  
Universitatea de Stat din Moldova  
Chișinău, Republica Moldova

## Aspecte ale traducerii experimentului modernist in operele lui James Joyce

**Rezumat:** Studiul reprezintă o incursiune asupra unor aspecte teoretice ale traducerii operei lui James Joyce din perspectiva traductologică și comparatistă. Sunt luate în discuție aspectele receptării textului literar la nivelul traducerilor literare, prin actualizare principalelor direcții în domeniu începând cu mijlocul secolului al XX-lea. Sunt enumerați factorii ce afectează traducerea și receptarea unui text literar într-o altă cultură. De asemenea sunt enumerate și condițiile de conjunctură a traducerilor literare din România postbelică care au afectat modurile de traducere ale operelor lui Joyce pe paginile reviste *Secolul XX*. Studiul semnaleză prezența unor inexactități de ordin stilistic și semantic, și procedeele de evitare ale acestora în traduceri care au fost făcute mai târziu după Revoluția din 1989.

**Cuvinte-cheie:** traducere, untranslatables, text-sursă, receptare literară, receptare critică, polisistem, text literar, veridicitate, comparatism, modernism, experiment

**Abstract:** This study represents an overview of the theoretical aspects of the literary translation of the works of James Joyce from a comparative and translation theory perspective. The research takes into discussion the major aspects of the reception of a literary text at the level of literary translation through the actualization of the main tendencies in this field beginning with the middle of the 20<sup>th</sup> century. A list of factors are given which affect the translation and the reception of a literary text in a different culture, together with the distinguishing of the conjuncture conditions of the literary

translations in postwar Romania which challenged the process of the translation of the novels of James Joyce on the pages of the magazine *Secolul XX*. The study records the presence of numerous stylistic and semantic inexact translations and the devices using in their overcoming used by the translators after the Revolution in 1989.

**Keywords:** translation, untranslatables, source-text, literary reception, critical reception, polisystem, literary text, veridicity, comparative literature, modernism, experiment

Orice încercare de o traducere literară reușită nu poate fi extrasă dintr-un context larg al receptării operei literare de o altă cultură. În acest aspect traducerea operelor scriitorului modernist irlandez James Joyce este imposibilă fără o plasare bine conturată în tradiția traducerilor textelor literaturii experimentale europene de la începutul secolului al XX-lea. Luând în considerație valorificarea capodoperelor literare engleze, traducerile în limba română a operelor lui James Joyce s-au consolidat în jurul unor personalități de vază în domeniul traducerilor din România cum ar fi Mircea Ivanescu, Frida Papadache etc. În cele mai multe cazuri traducerea unui text experimental, neapărat se va transforma în “experimentul traducerii unui experiment”, ce poate avea o argumentare teoretică doar dacă aplicăm metodele comparatismului literar, mai cu seamă teoriile receptării unui text literar la nivelul traducerilor.

Studierea receptării la nivelul traducerilor impune cercetătorului un șir de exigențe. Comparatistul, spre deosebire de alți specialiști care se ocupă de traduceri (lingviști, istorici literari, profesori de traducere etc.) va aborda problema dintr-o perspectivă mai largă și numai decât din interiorul literaturii receptoare. Traducerile se studiază, de obicei, în raport cu originalul lor, pe comparatist însă nu-l va interesa numai criteriul fidelității traducerii, pentru că într-un studiu comparatist la nivelul traducerilor intervin mulți alți factori, prin care se caracterizează literatura receptoare, cum ar fi: stadiul ei de dezvoltare, nivelul publicului cititor, conștientizarea actului traducerii de către traducător, utilitatea traducerii pentru dezvoltarea literaturii receptoare. Comparatistul Y. Chevrel atenționează că în comparatism contează nu atât operația și calitatea traducerii, cât “realitatea textului tradus”, adică funcționalitatea lui, iar A. Lefevère menționează că specificul traducerii literare nu trebuie căutat la nivelul produsului, ci, dimpotrivă, în maniera de funcționare a produsului, a traducerii în literatura și cultura

receptoare”. Mai ales când este vorba despre opera fundamentale, de valoare universală. Comparatistul care studiază traducerile va trebui să dea răspuns sau să încerce să răspundă la asemenea întrebări: când, cine, de ce și în ce împrejurări a tradus o operă, dar îndeosebi ce loc îi revine operei traduse în cadrul altui sistem literar, ce funcții are ea în acest sistem, ce modificări a genera și cum a contribuit la modelarea literaturii receptoare. Astfel, P. Chavy a studiat traducerile în limba franceză din ajunul Renașterii, evidențiind zece funcții principale ale unui text tradus în altă limbă, funcții ce vizează direct fenomenul receptării și sistemul literaturii receptoare: informativă, lingvistică, stilistică, literară, recuperativă, importatoare, selectivă, patriotică, democratică și asociativă. Nu se exclud și alte funcții ale unui text transferat prin traducere în cadrul altui sistem literar, în care el capătă funcții diferite de cele pe care le avea în sistemul literar de origine.

S-a putut observa, de exemplu, că aproape toate istoriile literaturilor naționale conțin, în compartimentele referitoare la perioada veche, și capitole despre traducerile realizate în perioada respectivă, iar în compartimentele dedicate literaturii modern și contemporane aceste capitole lipsesc sau sunt mai puține. Acest lucru se întâmplă nu pentru că ar conta fenomenul traducerilor ca atare, ci pentru că traducerile au jucat un rol important în dezvoltarea acestor literatură naționale. I. Even-Zohar, cu numele căruia se asociază teoria polisitemului, din a cărei perspectivă s-a interesat și de problema traducerilor, a evidențiat și a supus analizei două funcții principale ale literaturii traduse: una primară, de natură inovatoare, și alta secundară, de natură conservatoare. Un adept al lui Even-Zohar, J. Lambert, de asemenea interesat de traduceri, preciza că traducerile de cele mai multe ori au o funcție conservatoare, înscriindu-se mai ușor în tradiția literaturii receptoare, consolidând anumite tendințe în dezvoltarea acesteia, și mai rar au funcție inovatoare, contribuind la stimularea unor inovații în literatura receptoare. Referindu-se la corelația dintre traduceri și limba literară, B. Reizov (*История и теория литературы* 289-290] sublinia că “limba traducerilor ‘îmbătrânește’ mai repede”, astfel explicându-se apariția unor traduceri noi ale acelorași opera într-o literatură receptoare. M. Kogălniceanu afirmase că “traducțiile nu fac o literatură”, dar el era conștient că acestea trebuiau să fie de valoare, stimulând creația originală, și nu ucigând duhul național, însușirea cea mai de preț a unei literaturi. Merită reținute și cuvintele lui L. Donici despre aceea că “traducerile autorilor străini îmbogățesc literatura și calitativ, și cantitativ”, dar și exigențele avansate față de traducător: acesta trebuie să traducă din original, să aibă

simț artistic, să redea textul integral, să selecteze din creația scriitorului tradus ceea ce este mai valoros.

Printre alte lucruri pe care trebuie să le ia în vedere un comparatist interesat de traduceri am putea aminti ceea ce francezii numesc “discours d’accompagnement”, iar P. Cornea – “discurs de escortă”: prefața la traducere sau cuvântul înainte, postfața, notele și comentariile, alte date precum limba din care s-a tradus, numele traducătorului, tirajul, toate împreună alcătuind o întreagă concepție despre literatură și despre viața literară, stimulând receptarea adecvată a operei traduse și înlesnind integrarea ei într-un alt spațiu cultural. Diverse sunt și modalitățile de introducere a unei opere traduse într-un nou sistem literar: introducerea operei într-o colecție (de exemplu *Clasicii literaturii universale*, *Biblioteca pentru toți*, *Maeștri ai prozei contemporane* ș.a.) sau într-o listă de lecturi obligatorii în universități, faptul că autorului i s-a decernat un premiu important (Nobel, Cervantes, Național sau Internațional etc.), că selecția traducerii depinde de conjunctura politică etc. Stabilirea gradului de integrare a operei traduse în literatura receptoare, caracterizarea intermediarului, dacă traducerea nu s-a făcut direct din original, calitatea discursului critic sau de meditație (recenziile, articolele, eventual discuțiile sau polemicile pe marginea traducerii unei opere), publicate în țara receptoare, sunt alte aspecte pe care un comparatist nu le poate eluda. Tot unor comparațiști le-ar sta mai bine în calitate de alcătuitori ai unor bibliografii a operelor străine traduse într-o țară. Astfel, comparatistul va lua în seamă atât un șir de factori literari, cât și un altul de factori extraliterari.

Receptarea la nivelul traducerilor a operelor lui Joyce în România, spre deosebire de Rusia, a fost mai modestă în perioada interbelică și a început a fi mai sistematică doar terminarea celui de-al doilea război mondial. Dintre primele încercări de a traduce textele lui Joyce în limba română sunt cunoscute cele publicate în revista *Adevărul literar și artistic* în 1930. Una dintre acestea a fost din ciclul *Oameni din Dublin* și anume povestirea *Eveline* în redacția unui tălmăcitor anonim sub pseudonimul A, care patru ani mai târziu, în 1934, apărea în aceeași revistă, tradusă de data aceasta de un altcineva, subsemnat cu pseudonimul M. În revista menționată a fost publicat și un fragment din *Ulise* în traducerea lui Al. Philippide. O altă traducere în limba română din romanul *Ulise* a fost publicată în revista *Hasmonaea* în 1930, traducerea acestui fragment fiind realizată de I. Holzman. Nu știm exact dacă aceste traduceri au fost făcute din limba engleză sau traducătorii au recurs la vreun intermediar, de exemplu, în

versiunea franceză. Știm doar că direct din engleză a fost tradusă povestirea *Eveline*, publicată în 1934.

În 1922, când a fost publicat pentru prima dată romanul *Ulise*, România nu avea un Ezra Pound sau un T. S. Eliot care ar fi promovat romanul ca pe o operă a unui geniu al secolului al XX-lea. Romancierii români aveau o închipuire mai puțin clară despre experimentarea formei românești în literatura engleză, preferând adaptarea unor noi forme românești pe care le oferea literatura franceză. Majoritatea scriitorilor aveau cunoștințe minime de limbă engleză pentru a citi romanele lui Joyce în original. Astfel, lipsa traducerilor în limba română din textele joyceene avea să ducă uneori la vehicularea unor opinii greșite, preluate din recenziile publicate în limbă franceză.

După războiul al doilea mondial a urmat o perioadă de aproape două decenii, în care nu s-au publicat traduceri în limba română din opera lui James Joyce. Faptul este explicabil, dacă avem în vedere situația în care s-a aflat literatura română în anii totalitarismului postbelic, aspect studiat ulterior în mai multe lucrări, dintre care se evidențiază volumele publicate de Ana Selejan. Politica proletcultistă promovată în domeniul literaturii originale s-a extins și asupra traducerilor din literatura străină, preferându-se traducerea operelor unor autori considerați progresiști și revoluționari. Situația se schimbă, mai ales începând cu dezghețul ideologic de după 1960, când mulți dintre autorii străini, mai cu seamă cei moderniști, care erau sub interdicție, vor fi traduși și publicați. În mod paradoxal, cititorul român de rând descoperea modernismul într-un timp când postmoderniștii din Occident începeau a pune la îndoială valabilitatea experimentală a acestuia. În acest context, contribuția revistei *Secolul XX*, cea mai cunoscută revistă a Uniunii Scriitorilor din România, la receptarea românească a literaturii universale contemporane a fost una remarcabilă atât din punctul de vedere al selectării autorilor și operelor traduse, cât și din cel al nivelului artistic al materialelor publicate, la care se mai poate adăuga și faptul că revista avea format de carte, era tipărită pe hârtie de calitate, iar materialul prezentat era însoțit de ilustrații preluate din arta contemporană. Nu poate fi subestimat nici meritul revistei *Secolul XX* în promovarea operei lui James Joyce în spațiul cultural românesc.

Astfel, timp de douăzeci de ani, între anii 1965 și 1984, mai mulți traducători au oferit cititorului român traduceri din proza scurtă și din poezia lui Joyce, dar și unele fragmente sau capitole din romanul *Ulise*. Marea majoritate a acestor traduceri au apărut pe paginile revistei *Secolul*

XX. Spre deosebire de alte reviste literare, care au publicat, de exemplu, romanul *Ulise* în formă serializată, în secțiuni lunare, cum ar fi revista pariziană *The Little Review* (între anii 1922-1924), sau, mai târziu, revista sovietică *Inostrannaia literatura* (în cele 12 numere din anul 1989), în *Secolul XX* au apărut în versiune românească doar câteva capitole din celebrul roman, printre traducători figurând Gelu Naum și Simona Drăghici, Mircea Ivănescu și Andrei Ion Deleanu. Dintre aceștia, doar Mircea Ivănescu avea să ofere în volum, în 1984, traducerea integrală a lui *Ulise*.

În 1965 numărul aniversar al revistei *Secolul XX* publică cinci povestiri din ciclul *Oameni din Dublin* în traducerea Fridei Papadache. Un an mai târziu, publicarea traducerii integrale a ciclului va deveni prima operă a lui Joyce pusă la dispoziția cititorului român. În mare parte, traducerea Fridei Papadache a fost apreciată ca una veridică în reproducerea atmosferei melancolice din povestirea *Cei morți*, a finalului vibrant din *Arabia* și a etapelor deprimărilor psihologice din *Evelina*. Totuși, au fost semnalate unele inexactități de ordin stilistic și semantic. Majoritatea frazelor figurative au fost sacrificate în favoarea unor descrieri explicative, iar ambiguitatea sugestivă a unor pasaje, expuse sub forma unui discurs indirect, a fost substituită prin narațiuni psihologizate ale unui discurs direct, pe care Joyce le evita sistematic în *Oameni din Dublin*. În traducerea sa, Frida Papadache și-a permis omiterea unor propoziții întregi și comasarea mai multor structuri sintactice. În povestirea *Cei morți* jocul de cuvinte al domnului Browne despre culoarea brună a pielii sale este suprimat și înlocuit cu un calambur care schimba semnificația cuvântului “brown” (brun, cafeniu). Majoritatea intervențiilor în textura povestirilor se datora nu atât abilităților pe care le poseda Frida Papadache ca traducătoare, cât “filosofiei traducerii”, pe care majoritatea traducerilor în română o demonstrează. Traducătorii din anii ‘60-‘70 aveau o predilecție pentru “cuvinte poetizate” și fraze expresive, care parcă păreau intimidată de minimalismul stilistic. Repetițiile, indiferent de funcția lor contextuală, au fost substituite cu șiruri de sinonime pentru a ornamenta textul și a demonstra dexteritatea traducătorului. În doar patru pagini din povestirea “Grația divină” cuvântul invariabil *verbum dicendi* “said” (a spus) a fost tradus prin “a afirmat”, “a făcut”, “a replicat”, “a confirmat”. Aceste intervenții injectau o expresivitate inutilă în narațiunile în care monotonia repetiției verbului “a spus” era intenționată pentru a atinge o anumită vivacitate a dialogului.

Fiind prima operă a lui Joyce tradusă în limba română, publicată în 1966 la Editura pentru Literatură (reeditată în 1995 la RAO), calitatea

traducerii Fridei Papadache a fost meticolos cercetată de traducătorii ulteriori ai romanelor lui Joyce. S-au observat unele lacune și inexactități, precum și unele stilizări care în contextul istoric al epocii pot fi justificate. Au devenit legendare încercările traducătoarei de a “naturaliza” termenii exotici, fapt ce a făcut mai fluent textul, dar l-a deposedat de culoarea locală și de specificul național. Pentru a facilita lectura textului de către cititorul român, Frida Papadache completează traducerea cu numeroase note de subsol, în care integrează informații suplimentare despre realitățile anglo-irlandeze. Reproducerea atmosferei unor situații și momente de criză pare a fi uimitoare, dar aceasta este realizată prin sacrificarea unor detalii triviale devenite de nerecunoscut. În episodul “Surorile”, “*cream crackers*” (biscuiții) au devenit “*pesmeți*” (*Oameni din Dublin* (1995) 13), iar “*empty fireplace*” (șemineul pustiu) devine “*soba fără foc*” (*Ibid.*). În povestirea *O întâlnire*, “*currant buns*” (brioșe cu coacăză) a fost tradus prin “*cornuri mari cu stafide*” (*Ibid.* 21), în *Grația divină* traducătoarea forțează acele ceasornicului să se miște cu o oră înapoi, în *Arabia*, “a ballad about the troubles in our native land” (o baladă despre necazurile țării noastre) devine “o baladă despre vitejiile țării noastre” (*Ibid.* 29). Unele dintre schimbări sugerează o atitudine anticlericală a intervențiilor creative din partea traducătoarei: un “Catholic gesture” (gest catolic) e definit ca doar un “gest cuprinzător”, “that Rosicrucian” (acei Rozacrucieni) devine “acei pioși”, iar termenul “simoniac” a fost omis, în general.

A doua traducere a ciclului *Oameni din Dublin* apare în anul 2012 la editura *Humanitas* în redacția lui Radu Paraschivescu, având o prefață cu titlul *Geografii și geometrii joycene* semnată de Dana Crăciun. Bineînțeles, această traducere nouă a ciclului *Oameni din Dublin* a utilizat volumul impresionant al exegezei joycene care a evoluat vertiginos din momentul apariției primei traduceri din 1966. Radu Paraschivescu încearcă să depășească momentele problematice prin evitarea unor parafrazări explicative, insistând asupra găsirii unor echivalente semantice cât mai apropiate de textul original. Cele mai multe dintre notele de subsol din traducerea Fridei Papadache sunt acum încorporate în text, modificând considerabil unele pasaje. În *Surorile*, abrevierea din anunțul decesului preotului R. I. P. (“rest in peace”) este omisă și înlocuită cu tradiționalul românesc *Odihnească-se în pace*, fără a recurge la clarificări suplimentare. Au fost păstrate și titlurile povestirilor, dar unele titluri au fost readuse la varianta minimalistă a lui Joyce. De exemplu, “The Boarding House”, tradus “Pensiunea de familie” de F. Papadache, apare simplificat de R.

Paraschivescu – “Pensiunea”; “A Little Cloud” din “O mică înnorare” la F. Papadache devine “Un norișor” la R. Paraschivescu etc. Probabil cel mai nereușit titlu tradus în ambele versiuni este “Clay” (lut), care în versiunea lui R. Paraschivescu, tradus “Pământ”, nu a păstrat aluzia la versetul biblic din “Geneză”, spre deosebire de varianta “Țărână”, propusă de F. Papadache. Un caz aparte este menționat și în prefață despre traducerea titlului “The Dead”, ce poate însemna și “mortul”, și “morții” care, cu o mică referință la numele personajelor Michael și Gabriel, ne reamintește despre cei doi arhangheli printre care “*sălășluiesc numeroasele legiuni ale morților*” (*Oameni din Doblin* (2012) 240), precum și faptul că, în engleză titlul *The Dead* are o ambiguitate care servește perfect scopurilor deconstructiviste ale lui Joyce. Din păcate, această imprecizie numerică nu poate fi păstrată în limba română (*Ibid.* 17).

Povestirea *Grația divină* păstrează repetiția obsesivă a verbului “said”, fiind tradus prin “spuse” sau “a zis” în contrast cu prima traducere a ciclului. Unele aspecte ale traducerii din versiunea Fridei Papadache, menționate mai sus, au fost procesate mai exact: “cream crackers” din “pesmeți” devin “*biscuiți cu cremă*” (*Ibid.* 29), “empty fireplace” din “soba fără foc” devine “*căminul gol*” (*Ibid.*), “currant buns” din “cornuri mari cu stafide” devin “*chifle mari cu coacăză*” (*Ibid.* 37), “a ballad about the troubles in our native land” din “o baladă despre vitejiile țării noastre” devine “baladă despre necazurile din țara noastră de baștină” (*Ibid.* 45). Totuși, unele soluții de traducere sunt preluate de la F. Papadache cu un ton mai puțin anticlerical: un “Catholic gesture” (gest catolic) din “gest cuprinzător” rămâne “*gest larg*” (*Ibid.* 92), “that Rosicrucian” din “acei pioși” este mai exact tradus prin “rozicrucianul acesta mic” (*Ibid.* 92).

Reiterând conceptul lui Reizov putem concluda că vor apărea și alte traduceri ale narațiunilor lui James Joyce, prin care traducătorii vor experimenta la nivelul traducerii, cum și autorii moderniști au avut curajul să o facă la nivelul textului literar, descoperind o logicalitate și un potential imens al resurselor expresive al unei literatură transpuse într-o altă limbă.

## Bibliografie

- Cornea, Paul, *Introducere în teoria lecturii*, Iași, Polirom, 1998.  
Marino, Adrian, *Introducere în critica literară*, Craiova, Aius, 2007.  
Pageaux, Daniel-Henri, *Literatura generală și comparată*, trad. Lidia Bodea, București, Polirom, 2000.



Pavlicenco, Sergiu, *Tentația Spaniei. Valori hispanice în spațiul cultural românesc*, Chișinău, Știința, 1999.

Selejan, Ana, *Literatura în totalitarism. 1949-1951*, vol.I (Întemeietori și capodopere), ediția a II-a adăugită, București, Cartea Românească, 2007.

Реизов, Борис, *История и теория литературы*, Ленинград, Наука.

### **Texte de referință**

Joyce, James, *Oameni din Dublin*, trad. Frida, Papadache, București, Editura RAO, 1995.

Joyce, James, *Oameni din Dublin*, trad. Radu Paraschivescu, București, Humanitas Fiction, 2012.

Joyce, James, *Oameni din Dublin* (fragmente), in: *Secolul XX*, №2, 1965, p. 18-77.

Joyce, James, *Ulise*, trad. Mircea Ivănescu, București, Univers, 1996.

Emilia TARABURCĂ  
Doctor în filologie, conferențiar universitar  
Universitatea de Stat din Moldova  
Chișinău, Republica Moldova

## Moldova și Bulgaria: Traducerile literare ca modalitate de dialog cultural

**Rezumat:** Cercetarea în cauză și-a propus drept scop urmărirea dialogului moldo-bulgar, realizat prin intermediul traducerii literare ca mediator între culturi care promovează circulația de idei și de valori, aceasta fiind cea mai complexă și complicată formă de traducere, deoarece presupune nu doar cunoașterea la perfecție a limbii străine, ci și a culturii țării donatoare în cel mai larg sens.

Chiar dacă, în plan diacronic, începuturile acestui proces se urmăresc încă din perioada medievală târzie, atenția principală se acordă traducerilor din limba bulgară în română, realizate în a II-a jumătate a secolului XX. Se prezintă și se comentează ce s-a tradus, de ce s-a tradus, care au fost criteriile de selectare a operelor pentru traducere, care au fost problemele cu care s-au confruntat traducătorii, ce presupune ”traducerea traducerii”, cine au fost traducători, unde s-au publicat operele traduse etc.

**Cuvinte-cheie:** relații moldo-bulgare, dialog, traducător, valoare, ideologie

**Abstract:** The present research settled an objective to follow the Moldovan-Bulgarian dialogue, carried out through the literary translations as a mediator between the cultures which promote the circulation of ideas and values, being the most complex and complicated form of translation, because it imposes not only a perfect mastering of the foreign language, but also the culture of the donating culture in a larger sense.

Even if the beginning of this process in a diachronical layer can be traced back to the late medieval times, the main attention is given to the translations from Bulgarian into Romanian, made in the second half of the 20<sup>th</sup> century. A presentation and a commentary is given to what was translated, why were the selected works translated, which were the selection criteria for the literary works, which were the problems met, what is a “translation of the translation”, who were translators, where the translations were published etc.

**Keywords:** Moldo-Bulgarian relations, dialogue, translator, value, ideology

### **Introducere. Din trecut spre prezent**

Din timpurile străvechi relațiile moldo-bulgare au trecut prin mai multe perioade în funcție de conjunctura istorică și politică, precum și de interesele sociale și economice ale ambelor țări care, la rândul lor, și-au găsit reflectare în moștenirea culturală. Chiar dacă nu există documente oficiale care să confirme direct acest fapt, sunt cunoscute mai multe ipoteze despre hotarele cronologice ale contactelor româno-bulgare, elaborate datorită mărturiilor lingvistice, limba fiind unul dintre cele mai receptiv și flexibile la schimbări organisme culturale. Astfel, urmărind care este perioada de apariție și interacțiune a elementelor de origine slavă cu cele romanice (adică, pătrunderea lexemelor de origine bulgară în limba română), se presupune că acest proces, care demonstrează conviețuirea slavilor bulgari cu romanii, începe încă din sec. V, chiar din perioada când viitorii slavi bulgari (pe atunci încă nomazi) se așează cu traiul în regiunea balcanică.

Unul dintre catalizatorii apropierei româno-bulgare a fost creștinarea României după care limba slavă veche treptat devine limba oficială a bisericii. În perioada medievală, de la sfârșitul sec. al XIV-lea, încă sporadic, dar cu amprente vizibile asupra relațiilor ideologice și culturale moldo-bulgare, începe procesul de migrare a bulgarilor în Basarabia (stepa Bugeacului) și Moldova, însă valurile mai mari, atestate în acte oficiale, se înregistrează de la începutul sec. al XIX-lea și reprezintă o consecință a războaielor ruso-turce.

În perioada medievală cele mai productive contacte dintre Moldova și Bulgaria se urmăresc în segmentele religiei și cel al politicii de stat. Astfel, este cunoscut prin intermediul documentelor de arhivă rolul a 3 călugări din orașul Târnovo (Sofronie, Pimen și Silvan) în construirea mănăstirii Neamț

și în promovarea pe aceste pământuri a cărților cu tematică religioasă, scrise în limba slavă veche. La sfârșitul sec. al XIV-lea, începutul sec. al XV-lea una dintre cele mai remarcabile personalități în promovarea contactelor moldo-bulgare este Grigore Țamblac (1367 – 1419), de asemenea originar din Târnovo, promotor al culturii bulgare pe teritoriul Moldovei, ilustru om politic, diplomat, teolog și cărturar de talie europeană. În Moldova, ca trimis special al patriarhului din Constantinopol, devine egumen apoi presviter al Bisericii Moldovlahe; aici scrie, în limba română, *Mucenicia Sfântului Ioan cel Nou de la Suceava*, considerată lucrare fundamentală a literaturii medievale. În sec. al XV-lea (anii 1437 – 1447) mitropolit al Moldovei este Damian, și el venit din Târnovo, pe care Dimitrie Cantemir, apreciindu-i rolul în consolidarea bisericii ortodoxe și extinderea influenței acesteia în Europa, l-a numit “primul mitropolit al Moldovei”.

De la începutul sec. al XIX-lea, datorită faptului că a fost stimulat de către politica de colonizare a Imperiului Rus în Balcani, procesul de migrație capătă amploare și demonstrează un caracter mai organizat, uneori strămutându-se sate întregi. Unele dintre acestea, stabilindu-se aici, chiar își păstrează numele din patrie.

Interacțiunea culturilor române și bulgare se urmărește și în cuvintele pe care limba română le-a preluat din cea bulgară (de exemplu, grijă, găscă, gâlceavă, cârpă, slănină, ieftin, ceaun, zid ș.a.) și limba bulgară – din cea română (mămăligă, mălai, pahar, masă, ciukură ș.a.). Interferențe evidente se urmăresc și în folclor la nivelul similitudinii de teme, motive, subiecte, inclusiv până la expresii frazeologice și zicale aproape identice.

De exemplu:

Când îți vei vedea ceafa // Когато си видя гърба;

La Paștele calului // На конски Великден;

A duce pe cineva de nas // Водя за носа;

Frica are ochi mari // Страхът има големи очи ș.a.

Renumita baladă despre meșterul Manole, creată încă în perioada medievală târzie, este foarte populară atât în România, cât și în Bulgaria, fapt ce vorbește și despre similitudini la nivelul de percepere a condiției omului, a problemelor cu care acesta se confruntă. Dincolo de alegoria, specifică pentru autoexprimarea populară, se cântă sacrificiul pentru creație, efortul omului de a se contrapune obstacolelor destinului, de a-și păstra propria individualitate, chiar dacă pentru aceasta va trebui să plătească un preț foarte înalt.

## Relațiile culturale moldo-bulgare în a II-a jumătate a secolului XX

Interesul științific pentru relațiile moldo-bulgare, studierea documentelor de referință și interpretarea acestora devine mai evident în secolul XX, în special la sfârșitul acestuia, după dobândirea independenței Moldovei, când bulgarii basarabeni au primit dreptul de a-și declara liber apartenența la naționalitate. Este de remarcat și faptul că Bugeacul (parte a Moldovei și a Ucrainei) găzduiește cea mai numeroasă diaspora a bulgarilor de peste hotarele Bulgariei (Йежи, Хатлас, *Българската общност в Република Молдова днес* 282). Desigur, cercetări sporadice în acest domeniu s-au realizat din timpuri mai vechi. Despre bulgari a scris încă Dimitrie Cantemir în *Hronicul vechimii romano-moldo-vlahilor*, plasând istoria românilor în cadrul istoriei universale, inclusiv a statelor vecine; Bogdan Petriceicu Hasdeu de asemenea a cercetat mai multe aspecte din istoria, limba și literatura bulgară, expunându-și opiniile într-o serie de lucrări.

În prezent limba, istoria și cultura bulgarilor, inclusiv a celor basarabeni, în Moldova se studiază la Universitatea de Stat din Taraclia, deschisă la 1 octombrie 2004. La Universitatea pedagogică “Ion Creangă” din Chișinău pe lângă facultatea de Litere un anumit timp a funcționat specialitatea “limba bulgară”. Din anul 1989 la AȘM începe să lucreze sectorul de bulgaristică; în același an la Chișinău este fondată societatea național-culturală bulgară “Renașterea”, iar în 1994 – societatea științifică a bulgariștilor din Moldova, ambele continuându-și activitatea până în prezent. Din anul 1991 la Chișinău funcționează biblioteca bulgara “Hristo Botev”.

De la sfârșitul anilor 80 ai secolului trecut un rol important în procesul de cunoaștere și popularizare a culturii bulgare pe teritoriul Moldovei l-au avut mijloacele de informare în masă: ziarele, emisiunile radio și TV în limba bulgară. Astfel, din februarie 1986 la “Moldova 1” este difuzată emisiunea “На буджакска вълна”; la începutul anilor 80 Bulgaria donează Moldovei o serie de filme artistice, prezentate aici în traducere rusească (printre care “Hoțul de piersici”, adaptat după povestirea lui Emilian Stanev, *Bariera*, varianta cinematografică a povestirii cu același titlu de Pavel Vejinov ș.a.), însoțite de titre în română. Toate aceste eforturi au alimentat și fortificat dialogul cultural moldo-bulgar.

Dat fiind faptul că după cel de-al doilea război mondial Bulgaria a aderat la așa-zisul bloc socialist, Moldova fiind parte componentă a URSS, care a generat această ideologie, obstacole serioase în direcția extinderii relațiilor culturale între aceste 2 țări nu au existat. Luând în considerare

și faptul că Moldova a fost și este o țară polietnică, unde, împreună cu alte popoare, ca minoritate națională, locuiau și continuă să locuiască un număr destul de mare de bulgari, pentru care legătura cu patria-mamă întotdeauna a fost importantă.

Multiculturalismul ca mod de existență în comun este necesar în orice societate, promovând experiența de diversitate și pluralitate. Această politică de redescoperire a unei culturi în cadrul altei culturi răspunde necesităților unei lumi în dezvoltare, creând, inclusiv prin varietatea lingvistică, un spațiu al dialogului cultural. Prin intermediul acestui dialog, realizat prin diverse modalități, moldovenii au descoperit modul de viață, obiceiurile, problemele și aspirațiile poporului bulgar și, posibil, cunoscându-l pe *celălalt*, prin comparație și empatie, s-au identificat mai bine pe sine.

### **Traducerea literară**

Modalitate productivă și înalt spirituală de dialog cultural moldo-bulgar este și traducerea literară, chiar dacă există opinii care nu-i apreciază eficacitatea, afirmând că lectura operelor artistice în traducere pierde mult din prospețimea și originalitatea ei inițiale, că orice traducere este limitată și nici cel mai talentat și sânguincios traducător nu va reuși să reproducă adecvat toate nuanțele textului original. A cunoaște la perfecție o limbă străină nu e suficient pentru a putea realiza o traducere literară. Acest tip de traducător trebuie să cunoască la fel de bine cultura țării donatoare în cel mai larg sens al acestei noțiuni, deci, inclusiv istoria, specificul național, modul de viață, obiceiurile, stereotipurile de gândire și comportament etc. Deseori însă, îndeosebi în poezie, traducerea literară nici nu tinde să se transforme într-o transpunere exactă a textului din limba de origine, urmărind, mai degrabă, reproducerea lui artistică. Anume în aceasta și constă valoarea sa.

Desigur, opțiunea ideală este lectura operelor în limba în care acestea au fost scrise. Astăzi, în condițiile globalizării, cunoașterea mai multor limbi străine e parte importantă a afirmării personale și profesionale. Într-o astfel de situație, cititorul contemporan tot mai des are posibilitatea de a citi operele artistice în limba lor de origine. Aceasta se referă și la bulgarul basarabean, care cu excepția limbii pe care o vorbește în societate (de cele mai dese ori, rusă), o posedă și pe cea a strămoșilor (bulgară). E necesar de menționat că ambele sunt considerate limbi natale.

Oricum, traducerea literară (încă) rămâne una dintre cele mai răspândite modalități, prin intermediul cărora publicul cititor cunoaște operele scriitorilor din alte țări, ea fiind mediatorul între culturi, susținând circulația de idei și de valori. Din acest motiv, de calitatea traducerii în mare parte depinde impresia cititorului despre opera și scriitorul străin. O traducere nereușită ascunde mai multe pericole:

- distanțează cititorul de sursa inițială;
- îi creează o imagine greșită despre operă și scriitor; nu neapărat proastă, ci diferită, care nu corespunde adevărului;
- poate minimiza importanța operei, atunci când nu se înțelege și/sau se omit detalii semnificative, deoarece limba concentrează și exprimă esența spirituală a poporului care o vorbește.

Rolul traducătorului în promovarea literaturii universale este unul foarte mare, al fiind pentru cititorul operei traduse și un prim interpret al textului pe care urmează să-l citească. Atunci când persoana nu cunoaște sau nu cunoaște suficient de bine limba în care a fost scrisă opera artistică, o citește prin intermediul traducerii literare. Deci, și de traducător depinde dacă cititorul va dori sau nu în viitor să cunoască și alte opere ale aceluiași scriitor.

În Moldova în a II-a jumătate a sec. al XX-lea au fost realizate mai multe traduceri din opera prozatorilor bulgari, printre care *Bai Ganio* de Aleco Constantinov (1973), *Căutătorii de comori* de Elin Pelin (1977), *Noaptea cu cai albi* de Pavel Vejinov (1985), *Amintiri despre cai* de Jordan Radichkov (1985), *Fiul directorului* de Emil Manolov (1986) ș.a. De un interes sporit s-au bucurat *Glumele gabrovene*, culese și adaptate de Stefan Fortunov și Pavel Prodanov într-o culegere, publicată inițial în 1973, apoi reeditată în 1978. În acest caz traducătorii s-au confruntat cu o sarcină și mai dificilă ca de obicei, deoarece au trebuit să lucreze cu material din creația populară, cu specificul unui limbaj care reflectă marcherii naționali: structură, ritmică, dialect, viziune specifică despre lume. Din aceste considerente, aici vorbim nu atât despre traducere, cât despre adaptare.

### **Problemele traducerii literare. Traducerea traducerii**

Problema principală a traducerilor în spațiul sovietic a constat în faptul că acestea nu se realizau direct din limba bulgară în cea română, ci prin medierea celei ruse: opera deja era tradusă în limba rusă și din rusă se traducea în

română (moldovenească). De multe ori, atunci când se menționa numele traducătorului, era scris "traducere din limba rusă". În felul acesta urmărim o dublă îndepărtare de textul original, o *traducere a traducerii*. Astăzi este cunoscut faptul că în fosta URSS la nivel de politică de stat se urmărea ca traducerea dintr-o limbă străină, în primul rând, să se realizeze în cea rusă și doar după ce treceau această etapă/cenzură, – în limbile republicilor unionale. Chiar dacă Bulgaria a făcut parte din blocul socialist unde curentul literar, susținut de stat, ca și în Rusia, a fost realismul socialist (cu alte cuvinte, a avut propria cenzură), nici ea nu a marcat o excepție. Chiar dacă se cunoșteau și alte limbi străine, cea mai mult studiată în școli și instituții superioare de învățământ fiind cea franceză, obligatorie era cunoașterea limbii ruse; de regulă, anume ea fiind cea cu care lucra traducătorul.

Cazul cel mai fericit este atunci când traducătorul nu doar cunoaște la perfecție, dar și simte limba străină. Atunci traducerea va transmite nu doar informație, ci și sentimente, nu doar va copia, ci va exprima. Traducerea literară valoroasă nu se rezumă la reproducerea exactă a cuvintelor, construcțiilor lexicale, ea trebuie să pună suflet și esență în totul. În variantă ideală, traducătorul, alegând reușit între mai multe opțiuni de traducere, fiecare cu propria hermeneutică, este și un creator.

Până la declararea Independenței realitatea a fost de o astfel de natură că relațiile dintre Moldova și Bulgaria erau, în primul rând, parte componentă a celor cu Rusia și se realizau prin intermediul ei. Majoritatea moldovenilor, în special cei de la orașe, cunoșteau foarte bine limba rusă și, deci, citeau, inclusiv literatura bulgară, în aceasta traducere. Ținând cont de faptul că printre traducătorii din bulgară în rusă întâlnim talente incontestabile, poeți, prozatori, oameni de artă, precum Ana Ahmatova, Margarita Aligher, Andrei Tarkovski, fiecare dintre ei – nume de referință în domeniul său de activitate, traducerea literară pentru ei fiind nu atât o meserie, cât, ca și creația, o delectare.

Publicul cititor moldovean deseori lua cunoștință de traduceri recente din literatura bulgară de pe paginile revistei specializate *Inostrannaya literatura*, editate la Moscova și răspândite în toată URSS, care se bucura de o popularitate deosebită printre intelectuali. Anume acolo pentru prima dată în traducere rusească au fost publicate povestirile *Барьера* și *Измерения* de Pavel Vejinov, romanele *Тихик и Назарий* de Emilian Stanev, *Низина* de Vasil Popov, *Черни лебеду* de Bogomil Rainov ș.a. Uneori se prezentau și articole de sinteză cu referire la diverse aspecte ale literaturii bulgare clasice și contemporane.



Și printre traducătorii moldoveni ai literaturii bulgare întâlnim astfel de personalități ca Emilian Bucov, Andrei Lupan, Bogdan Istru, Liviu Damian, Victor Teleucă, Vasile Vasilache ș.a.

Până acum ne-am referit la traduceri din proză, însă s-a tradus și multă poezie. Astfel, în anii 80 printre bulgarii basarabeni este foarte solicitată culegerea, intitulată Балканите пеят. Balcanii cântă, care unește opere a peste 70 de poeți bulgari clasici și contemporani, printre care Hristo Botev, Ivan Vazov, Pencio Slaveikov, Elisaveta Bagreana ș.a. Versurile acestora (din limba rusă) au fost traduse de Andrei Lupan, Liviu Damian ș.a. Acest proiect impresionant începe cu un cuvânt introductiv, semnat de Bogdan Istru în care se apreciază înalt efortul măștrilor poeziei bulgare. Printre alte culegeri de poezie traduse din bulgară se numără *Sub cerul Balcanilor / Под балканското небе* de Pavel Matev, *Cântecul vieții* de Nikola Vapțarov, *Noroc* de Nikola Stoianov, *Monologul pământului* de Petar Burlac-Vâlcănov ș.a. Iar în anul 1993 în Moldova e redactată și publicată o antologie a poeziei bulgărești cu titlul България, майка мила, în care sunt incluse poeziile lui Hristo Botev, Liuben Caravelov, Stefan Stambolov, Pencio Slaveikov, Dobri Cintulov ș.a.

Acest gen de lectură este frecvent și pe paginile revistelor și ziarelor moldovenești, printre care *Nistru*, *Cultura // Tinerimea Moldovei*, *Viața satului*, *Chișinăul de seară*, unde au fost publicate versurile lui Ivan Vazov, Hristo Botev, Gheorghi Milev ș.a.

Dacă vom încerca să urmărim ce s-a tradus, atunci vom remarca că criteriul principal de selectare a operelor este cel ideologic și doar după acesta – cel valoric. Acest fapt nu presupune neapărat proasta calitate literară a operelor traduse, doar faptul că atunci când activitatea de traducere este dirijată de organele politice, educația patriotică o domină pe cea de cultură generală. Operele trebuiau, în primul rând, să corespundă criteriilor realismului socialist. Desigur, cenzura de acest tip a prejudicat și imaginea țării donatoare, limitându-i cultura în aceste hotare ideologice. Din literatura bulgară deseori s-au tradus nu cele mai talentate și originale opere, nici chiar cele mai populare în patrie, ci acelea care într-un mod sau altul ilustrau teze fundamentale ale politicii de stat unionale sau corespundeau imaginii oficiale pe care o promova Moldova despre Bulgaria. Astfel, cititorului de aici i se impunea o imagine incompletă despre literatura bulgară în general și despre creația unor scriitori bulgari în particular. Printre astfel de lucrări traduse se numără: *În munți la partizani* de Liubomir Stancev, *Inspectorul de noapte* de Bogomil Rainov, *Holera. Zilnic de război* de Liuben Stoianov,

culegerea de poezii a popoarelor străine (inclusiv a celui bulgar) cu titlul *Poezie. Luptă. Speranță* ș.a.

De altfel, dacă ținem cont de faptul că prin examenul cenzurii treceau nu doar operele selectate pentru traducere, ci și cele scrise în Moldova și întreaga URSS, distorsionată a fost și imaginea cititorului despre literatură din propria țară. Astfel, chiar dacă au fost create în perioada comunistă, devin cunoscute doar după prăbușirea acestuia multe dintre operele lui Alexandru Soljenițin, Vladimir Voinovici ș.a. Mai mult, au fost ascunse și unele scrieri ale autorilor, considerați, mai bine spus, prezenți ca portavoce a doctrinei socialiste, acestea începând să fie publicate doar de la sfârșitul anilor 80.

Chiar dacă nu s-a permis să fie publicate, unele dintre operele ce nu se încadrau în paradigmele ideologice ale sistemului erau citite și răspândite printre intelectuali în variantă de manuscris. Este reprezentativă din punctul de vedere al restricțiilor sistemului totalitarist istoria publicării romanului *Doctor Jivago* de Boris Pasternak pentru care în 1958 i s-a decernat Premiul Nobel pentru Literatură. Fiindu-i interzisă publicarea în Uniunea Sovietică, este publicat în străinătate. Situație neplăcută pentru URSS: cu cea mai înaltă distincție în domeniul literaturii a fost apreciată o operă care în țara de origine oficial nu exista. Desigur, în acest caz se întrevede și motivul politic al acordării premiului: pentru Occident situația creată (și augmentată în mod special) în jurul acestui caz a fost un bun prilej de a accentua asupra caracterului claustrat al unui sistem ideologic și politic care cultivă o literatură angajată și care interzice dreptul la propria opinie.

Revenind la starea de lucruri nemijlocit în Moldova, este necesar de menționat, totuși, că din literatura bulgară în cea moldovenească s-au realizat și traduceri ale operelor de o înaltă valoare artistică, atât clasice, cât și moderne, care astăzi formează patrimoniul culturii bulgare.

De-a lungul veacurilor au existat diverse opinii despre activitatea de traducere, de la cele mai generoase până la cele mai ostile. Astfel, în Moldova este cunoscută sentința lui Mihail Kogălniceanu care în sec. al XIX-lea afirma că traduceri nu fac o literatură. În același timp însă, este incontestabil faptul că fenomenul literaturii universale, sau cum l-a numit inițial Goethe, acel care la începutul sec. al XIX-lea a lansat acest termen, *literatura popoarelor lumii* – a fost posibil doar datorită traducerilor, atunci când cele mai valoroase opere literare ale unui popor prin traduceri ajung să fie cunoscute și de celelalte popoare ale lumii, literatura unei țări devenind parte componentă a paradigmei culturii universale.

Traducerea literară, ca parte componentă a fenomenologiei operei artistice, a contribuit la dialogul cultural dintre Moldova și Bulgaria, a devenit un mijloc eficient de comunicare între literaturi, traducătorii oferind legătura între patrimoniul artistic al acestor popoare.

În unele cazuri cărțile traduse din literatura bulgară (prin mijlocirea limbii ruse) erau însoțite de un cuvânt al traducătorului în care se prezenta, de regulă, în mod descriptiv, informație biobibliografică despre scriitor și locul acestuia în dezvoltarea literaturii bulgare, o trecere în revistă a trăsăturilor operei etc. Se presupunea ca acest comentariu va ajuta cititorului să recepteze corect specificul textului propus spre lectură.

Un rol important în difuzarea literaturii bulgare în Moldova l-au jucat editurile. Chiar dacă libertatea lor a fost limitată de politica oficială și de cele mai dese ori îndeplineau comanda de stat, existau și criterii, înaintate operelor pentru a fi publicate, care puneau în evidență valoarea artistică. Printre acestea: popularitatea autorului în țara natală și peste hotarele ei, țesutul verbal și stilistic, actualitatea tematicii ș.a. În Moldova opere din literatura bulgară s-au publicat la majoritatea editurilor: *Lumina* (Nikola Vapțarov), *Cartea moldovenească* (Elin Pelin, Pavel Matev, Petar Burlak-Vâlkanov, Nikolai Haitov, Emilian Stanev), *Literatura artistică* (Andrei Guleașki, Ivan Vazov, Niko Stoianov), *Hiperion* (Gheorghe Barbarov, Vladimir Kaloianov) ș.a.

În perioada de până la declararea independenței Moldovei publicul de aici a avut posibilitatea să cunoască operele literaturii bulgare nu doar prin lectura lor nemijlocită, ci și prin intermediul reprezentărilor teatrale. Este însă necesar de menționat că și în acest caz traducerile s-au realizat din bulgară în rusă, dat fiind faptul că majoritatea populației urbane vorbea această limbă și că teatrele care au pus în scenă aceste opere, cele din Chișinău, erau (și sunt) teatre de limbă rusă. Printre acestea: teatrul dramatic rusesc “A. P. Cehov” cu spectacolul *Сказка о четырёх близнецах* de Pavel Pancev, teatrul muzical-dramatic “A. S. Pușkin” – *Между двумя выстрелами* de Liuben Stefanov și Niko Dragov, teatrul “Vasile Alecsandri” din Bălți – *Свекровь* după comedia lui Anton Strașimirov ș.a.

### **Literatura bulgarilor basarabeni**

În ultimele decenii în Moldova se urmărește diminuarea volumului traducerilor literare din bulgară în română. Motivul nu e atât de natură financiară, cât culturală: se preferă ca din Bulgaria în Moldova să fie aduse/

donate/cumpărate cărți scrise în limba bulgară, deoarece după ce a devenit posibilă circulația mai liberă în țările de peste hotare, cea mai mare parte a bulgarilor basarabeni învață limba bulgară literară în școli, își pot face studiile și călătoresc în Bulgaria, deci, pot citi și preferă să citească operele artistice în limba de origine.

În același timp, în Moldova încep să fie publicate opere scrise în limba bulgară. Printre acestea culegerea de povestiri *Пътуване към май* (1981) de Petar Burlak-Valkanov, poet și prozator, considerat, pe bună dreptate, pioner al literaturii bulgare (și de limbă bulgară) în Moldova, inițiatorul literaturii bulgare basarabene. Prima culegere de poezii în limba bulgară, *Моя южна равнина*, publicată în Moldova în anul 1967 (Налбантова, Елена, *Моя южна равнина* 391), de asemenea îi aparține lui Petar Burlak-Valkanov. Același autor, mai târziu, a publicat culegerile *Вярност* (1973), *Далечни извори* (1976), *Равноденствие* (1982), *Песента на хълмовете* (1988), *Години* (1989). Menționăm și alți poeți bulgari basarabeni care și-au publicat operele în limba natală: Niko Stoianov cu culegerile *Благодаря* (1979), *От болка свята* (1983), *Две обичи – една любима* (1987) ș.a., Gheorghe Barbarov *Години на радостта* (1989), *Продължение на делниците* (1990) ș.a.

În concluzie, traducerea literară e una dintre cele mai dificile și responsabile forme de traducere și, spre deosebire de celelalte (simultană, consecutivă; juridică, de conferințe, a textelor mass-media etc.), are un impact de o mai lungă durată și asupra unui public mai numeros, nu doar transmite informație, ci stimulează imaginația și capacitatea de a gândi. În acest caz, traducătorul trebuie să fie nu doar un excelent cunoscător de limbă străină ci, în același timp, și un bun poet, prozator, dramaturg, adică să posede talentul creației artistice.

## Bibliografie

- Налбантова, Елена, “Моя южна равнина’ или за началото”, in Бесарабските българи: история, култура и език, Съставители Николай Червенков, Иван Думиника, Кишинев, Lexon-Plus, 2014.
- Хатлас, Йежи, ”Българската общност в Република Молдова днес”, in *Relațiile moldo-bulgare: istorie și cultură*, Coordonatorii Nicolai Cervencov, Ivan Duminica, Chișinău, Lexon-Prim, 2016.

Irina TULBU  
Lector, Doctorand  
Universitatea de Stat de Moldova  
Chișinău, Republica Moldova

## **Contribuția lui Nicanor Rusu la traducerea și receptarea literaturi Italiene în Basarabia**

**Rezumat:** La nivelul traducerilor din literatura italiană în spațiul cultural basarabean s-a tradus foarte puțin. Excepție sunt doar unele traduceri din literatura pentru copii și adolescenți realizate fie prin intermediul limbii ruse, fie a celei ucrainene. În R. S. S. M. traducerile erau absolut necesare, chiar dacă unele erau mai bune, altele mai puțin reușite, tendința generală era aceea de a ajunge să rivalizeze cu originalul. Este regretabil faptul că, cei mai mulți dintre traducători nici nu cunoșteau vreo limbă străină.

Un efort esențial în traducerea și receptarea literaturii italiene și îmbogățirea limbii și culturii moldovenești ce se cuvine remarcat, îi revine Profesorului Nicanor Rusu. Italienist basarabean, discipol al lui Iorgu Iordan, asistent, între anii 1939-1940, la Catedra de Limbi romanice a Universității *Alexandru Ioan Cuza* din Iași. Din anul 1965 activează la Catedra de Filologie Spaniolă a Universității de Stat din Moldova în calitate de conferențiar universitar. Distinsul italianist basarabean s-a enumerat printre puținii traducători, din acea grea perioadă, care a pledat pentru traducerea operelor scriitorilor străini din original. În contextul dat trebuie menționat meritul esențial al lucrărilor traduse și comentate de Nicanor Rusu, care constă în familiarizarea publicului larg, într-o manieră didactică, cu personalitatea și biografia lui Dante Alighieri, cu creația literară și receptarea ei în spațiul cultural basarabean.

**Cuvinte-cheie:** Nicanur Rusu, recepție, traducător, literatură italiană, literatură basarabeană

**Abstract:** Concerning the translations level from Italian literature within the Bessarabian cultural space, very few translations have been realised. As exceptions serve only some translations from the literature for children and teenagers performed either by means of Russian language, or of Ukrainian. In the M.S.S.R. translations were absolutely necessary, even if some of them were better, others – less successful, the general tendency was to manage rivalry with the original. It is regrettable that the most of translators have not even known any foreign language.

Professor Nicanor Rusu, a Bessarabian Italianist, disciple of Iorgu Jordan, has been between 1939 and 1940 the assistant at the Chair of Romanic Languages within *Alexandru Ioan Cuza* University of Iasi. Since 1965 he has been activating at the Moldavian State University Chair of Spanish Philology as associate professor. The distinguished Bessarabian Italianist was enumerated between the few translators from that difficult period, who has pleaded for the translation of foreign writers works from the original. We must mention in the given context the essential merit of the works translated and commented by Nicanor Rusu, that consists in accustoming to the large public, in a didactic manner, Dante Alighieri's personality and biography, the literary creation and its reception within the Bessarabian cultural space.

The present conference constitutes a happy occasion to refresh the name of a great personality who, being severely tested by fate, went out of life without managing to feel free in his own country, without being appreciated at his true value. The translations performed by Nicanor Rusu have paved the way for a better knowledge of Italian language and literature in the Republic of Moldova.

**Keywords:** Nicanor Rusu, reception, translator, Italian literature, Bessarabian literature

Prin intermediul traducerilor se ridică valoroase punți spirituale peste imense goluri de cunoaștere, se apropie și se interferează numeroase popoare și culturi. Traducerile reprezintă principala modalitate de a cunoaște un scriitor străin. Cercetarea traducerilor și a receptării lor în literatura din Basarabia constituie un element indispensabil înțelegerii și aprecierii corecte a fenomenului de receptare a unei literaturi într-o altă literatură. În procesul de receptare a literaturii italiene în Moldova Socialistă nu putem, în nici un

caz, neglija rolul, importanța și valoarea traducerilor, deoarece ele reprezintă calea cea mai eficientă de contact cu opera oricărui scriitor străin. În anii postbelici traducerile au suscit un interes major și s-au dovedit a fi foarte stimulative pentru prozatorii și poeții autohtoni. Aportul și utilitatea traducerilor la dezvoltarea societății moldovenești au fost de nenumărate ori recunoscute, deși au generat discuții controversate. Totuși traducerile rămân a fi incontestabile căi de comunicare și revalorificare reciprocă, la nivel individual și național.

În anii postbelici, în Basarabia, locul întâi îl ocupau traducerile din limba rusă. Concomitent apar și traduceri din limbile străine. S-au realizat traduceri din operele scriitorilor francezi, englezi, americani, germani ș.a. Dar toate, sau aproape toate, nu au fost făcute din original, ci prin intermediul limbii ruse. Este regretabil faptul că, cei mai mulți dintre traducători nu cunoșteau vreo limbă străină, prin urmare erau incapabili de a reda cu exactitate conținutul textului original sau varietatea de nuanțe pe care o are doar originalul. La nivelul traducerilor din literatura italiană în spațiul cultural basarabean s-a tradus în limba română foarte puțin. Excepție sunt doar unele traduceri din literatura pentru copii și adolescenți semnate de Carlo Collodi, Gianni Rodari, Raffaello Giovagnoli, Emilio Salgari, Curzio Malaparte, Gabriela Parca ș. a. Dar și acestea au fost realizate fie prin intermediul limbii ruse, fie a celei ucrainene. Cauza acestei situații fiind lipsa de traducători – cunoscători ai limbii italiene și de italieniști de formație.

În contextul dat ținem, totuși, să menționăm două traduceri care au avut o importanță foarte mare pentru difuzarea literaturii italiene în spațiul cultural basarabean. În 1976 este publicat volumul intitulat *Poeți italieni*, o antologie de poezie italiană contemporană, traducerea și prefața aparține poetului și traducătorului Anatol Ciocanu. În volum sunt incluse versuri din creația literară a celor mai cunoscuți poeți italieni din secolul al XX-lea, precum Giuseppe Ungaretti, Umberto Saba, Eugenio Montale, Salvatore Quasimodo, Cesare Pavese, Pier Paolo Pasolini ș. a. Versurile sunt precedate de o scurtă prezentare biografică a autorului.

O altă lucrare importantă a fost volumul *Dragoste la Bologna*, o antologie a prozei scurte italiene contemporane, în care au fost incluse nuvele ale celor mai de seamă prozatori italieni contemporani ca Grazia Deledda, Luigi Pirandello, Giorgio Bassani, Italo Calvino, Alberto Moravia, Cesare Pavese ș. a. Toate traducerile, însă, au fost făcute din limba rusă.

Un efort esențial la traducerea și receptarea literaturii italiene în spațiul cultural basarabean, ce se cuvine remarcat, îi revine profesorului Nicanor Rusu care a fost pe parcursul celei de-a doua jumătăți a secolului XX singurul nostru italianist de formație și unul printre pușinii traducători din acea perioadă care a pledat pentru traducerea operelor scriitorilor străini din original.

Pentru a putea aprecia contribuția lui Nicanor Rusu la traducerea și receptarea literaturii italiene în Basarabia, credem că ar fi bine mai întâi să prezentăm, în câteva linii, biografia umană și literară a profesorului basarabean și apoi să cercetăm conținutul studiilor sale. Pantelimon Nicanor Rusu s-a născut la 22 iulie 1910 în satul Chetrosu (Drochia) într-o simplă familie de țărani. Între 1918 și 1922 învață la școala din satul Sauca (Dondușeni). Din 1922 până în 1930 este bursier la gimnaziul de băieți din Chișinău, iar din 1930 până în 1937 urmează studiile la Facultatea de Litere a Universității din Iași, unde învață limbile franceză, italiană, spaniolă. Între anii 1932-1933 își face serviciul militar în armata română, la Craiova. Iar în 1937 susține examenul de licență la limba franceză. Un an mai târziu susține examenul de licență și la limba italiană. Între 1939-1940 este asistent la catedra de limbi romanice a Universității din Iași. În anul 1940 obține o bursă a Statului Român pentru Școala Română de la Roma. Astfel, N. Rusu devine membru al prestigioasei instituții de studii și de cercetare la Roma. Aici, la Roma, timp de doi ani -1940 și 1941 – tânărul basarabean și-a pregătit doctoratul la literatura italiană cu tema “Limba operei lui Giovanni Verga” pentru care i se conferă la 28 februarie 1941, titlu de doctor în filologie al Universității din Roma. În 1942 revine la Iași și devine asistentul lui Iorgu Jordan. Din 1942 până în 1944 este mobilizat în armata română. Iar în 1944, la reîntoarcerea sa în Basarabia, este arestat și trimis în lagărele rusești de prizonieri, unde rămâne până în 1948. Eliberat, se întoarce în țara natală, dar este în continuare intimidat, persecutat și marginalizat de regimul sovietic instaurat în R.S.S.M. Inițial nu i se oferă decât postul de învățător de limbă moldovenească într-o școală rusă din Otaci. Ulterior lucrează într-o școală din satul Năvârneț (Fălești). În anul 1955 se stabilește la Chișinău, primind un post în cadrul Institutului de Perfecționare a Cadrelor Didactice. Între anii 1958-1965 deține funcția de colaborator științific inferior la Institutul de Limbă și Literatură al Academiei de Științe. Doar în 1962 i se recunoaște doctoratul luat la Roma, fiind egalat cu cel sovietic de candidat în științe filologice. După aceasta, N. Rusu este invitat la Catedra de limbi romanice a Universității de Stat din



Chișinău. A ținut cursuri la toate aspectele limbii spaniole. De asemenea, a predat și un curs de limbă italiană. În 1980 se pensionează, iar în 1990 se stinge din viață la Chișinău, aproape uitat de toată lumea.

La Iași, în anul 1921 apare revista de cultură italiană intitulată *Roma*. Această revistă, precum și periodicul *Însemnări ieșene* au întreținut cultul pentru literatura italiană și cei mai mulți dintre italieniștii români, printre care și Nicanor Rusu, au răspândit și valorificat nume celebre ale culturii și literaturii italiene.

Colaborarea tânărului cercetător basarabean la revista *Roma*, traducerea și cercetarea literaturii clasice italiene marchează începutul unei productive activități de traducător și propagator al literaturii italiene. Bun cunoscător al limbii lui Dante, N. Rusu va aborda întotdeauna subiectul într-o manieră personală, ce captează atenția și trezește interesul cititorului. Studiile și articolele publicate aici se deosebeau prin faptul că, conțineau atât date esențiale din viața și operele scriitorilor prezentați, cât și traducerea unor fragmente din operele acestora. Între anii 1921 –1933, Nicanor Rusu publică studii despre scriitori italieni, precum Dante Alighieri, Francesco Petrarca, Pietro Arretino ș.a. Scopul său era de a familiariza cititorul român cu personalități de seamă ale spiritualității italiene.

Colaborând la revista *Italica*, Nicanor Rusu publică două contribuții critice importante. Prima este un amplu extras sub titlul “Lingua e stile del Verga”, din teza de doctorat susținută la Universitatea “La Sapienza” din Roma. A doua contribuție a lui Rusu în această revistă este “Di alcuni conversioni dei letterati”, în care tânărul cercetător își propune să elucideze legătura dintre caracterul personal al unui poet și caracterul dominant al poeziei sale.

Articolele publicate în revista *Însemnări ieșene* se disting printr-o anumită unitate, autorul manifestând o preocupare deosebită pentru romantism, pentru scriitorii romantici italieni, cât și pentru evoluția concepțiilor estetice ale romantismului. În primul rând, ne referim la studiul “Centenarul lui Giacomo Leopardi”, ca omagiu adus marelui poet italian romantic. Nicanor Rusu aduce la cunoștința publicului larg date din biografia umană și literară a poetului italian, axându-se, în mod special, pe importanța scrisorilor leopardiene “considerate drept cel mai elocvent comentariu al poeziilor sale și materialul aproape brut pe care poetul, prelucrându-l, l-a adus până la perfecțiune în poezii. Ele conțin povestirea înduioșătoare a întâmplărilor vieții sale și formează portretul sufletului scriitorului” (Cité in Cărcăleanu 154).

Cel de-al doilea studiu intitulat “Coincidențe: Eminescu și Leopardi” apare în anul 1939. Este un studiu ce denotă capacitatea tânărului critic de a aborda un capitol al liricii italiene în toată complexitatea și adâncimea sa. Nicanor Rusu reușește să-l actualizeze pe Leopardi, evidențiind caracteristicile personalității poetului prin observații pertinente, și să contureze specificul stilului leopardian. Nicanor Rusu este “singurul cercetător, dintre cei mai vechi, care a reușit să realizeze o analogie mai largă între Leopardi și Eminescu, coborând în profunzimea lirismului creației lor” (*Ibid.* 99).

Printre lucrările publicate în revista *Însemnări ieșene* am putea evidenția alte două studii. Primul dintre acestea este “Dante vivo” de Giovanni Papini. În prima parte a studiului este prezentată o descriere detaliată a biografiei umane și literare a lui Papini. Centrul de greutate al cercetării cade pe cea de-a doua parte, unde N. Rusu urmărește să evidențieze modul în care opera lui Papini poate aduce contribuții noi la înțelegerea *Divinei Comedii*. În celălalt articol “Poetul laudelor: Gabriele D’Annunzio”, criticul basarabean își propune să facă o distincție între felul cum a fost apreciat D’Annunzio în Italia și în străinătate, precum și să realizeze o analiză a tendințelor și calităților artei marelui dispărut.

Anii '60 și '70 ai secolului XX sunt caracterizați printr-o strânsă colaborare a lui Nicanor Rusu cu televiziunea și revistele din Republica Sovietică Socialistă Moldovenească. În acest context am putea numi următoarele: “Dante și contemporanii” în *Moldova Socialistă*, publicată la 13. 05. 1965; “Eternitatea creației” în revista *Cultura* din 15. 05. 1965; “Dante în moldovenește” în revista *Кишиневский университет* din 14.09. 1971. Dintre articolele publicate în această perioadă putem menționa și studiul “Dante” publicat în *Nistrul*, Nr. 6, 1965. Articolul dat a fost scris cu prilejul împlinirii a 650 de ani de la moartea celui mai mare poet italian. În prima parte a studiului, Nicanor Rusu realizează o descriere detaliată a societății italiene medievale, a concepțiilor estetice și a artei medievale. De asemenea, autorul își propune să familiarizeze cititorul basarabean cu date din biografia umană și literară a poetului italian. Pentru a realiza o expunere captivantă și veridică, autorul aduce citate scrise de Dante în exil. Cea de-a doua parte a studiului este axată pe opera dantescă, Nicanor Rusu a comentat și a tradus cu măiestrie versuri din *Viața nouă* și din *Divina Comedie*. La realizarea articolului său, Nicanor Rusu a consultat studii ale criticilor literari italieni, precum *Vita di Dante* de Umberto Cosmo,

*Trattatello in laude a Dante* de Giovanni Boccaccio și *Dante* de A.C. Givelegov.

În continuare, vom cerceta atent conținutul a trei contribuții importante ale cercetătorului basarabean, primul fiind monografia “Dante Alighieri”, publicată în anul 1965 la Editura *Cartea Moldovenească* cu prilejul aniversării a 700 de ani de la nașterea lui Dante Alighieri. În acest studiu cercetătorul basarabean vorbește detaliat și într-o impresionantă manieră didactică despre tinerețea poetului italian, despre poezia lirică a acestuia, despre primele încercări ale activității sale poetice. Autorul exeget este completat în mod fericit de poetul traducător. Nicanor Rusu, cu măiestria unui italianist de formație, transpune textul italian într-o română curată, meloioasă. Autorul sporește interesul cititorului și plăcerea lecturii schiței printr-o comparație reușită dintre sonetul *Atâta de gentilă* a lui Dante și *Atât de fragedă* de Mihai Eminescu.

Nicanor Rusu realizează o analiză stilistică a operei *Viața nouă*, precizând că deja în această operă de tinerețe a lui Dante, poate fi perceput geniul aceluia care va scrie poemul *Divina Comedie*. În schița științifico-populară cititorul va identifica referințe concrete la alte lucrări ale lui Dante precum *Rimele*, *Ospățul*, *Despre limba populară* și *Epistolele*. Însă, în mod deosebit, Nicanor Rusu analizează capodopera dantescă. Autorul studiului evidențiază cele trei sensuri ale poemului (literal, alegoric moral, alegoric politic), geneza, ideile principale ale operei, arhitectura și personajele din *Divina Comedie*. Sunt supuse unei cercetări profesionale și cele trei părți ale poemului: *Infernul*, *Purgatoriul* și *Paradisul*.

În concluzie am putea menționa că, schița științifico-populară scrisă de Nicanor Rusu, privită de la înălțimea studiilor actuale despre Dante, nu se evidențiază prin originalitate, însă la timpul său a servit drept important izvor de documentare pentru cei interesați de creația celui mai mare poet italian în condițiile când cititorul basarabean nu avea acces liber la studiile despre Dante publicate în România.

Altă contribuție semnificativă a lui Nicanor Rusu la traducerea și receptarea literaturii italiene în spațiul cultural basarabean a constituit-o apariția la Editura *Cartea Moldovenească* a *Divinei Comedii* de Dante Alighieri, în traducerea poetului George Coșbuc, în 3 volume, prefața și comentariile aparținând lui Nicanor Rusu. Apariția celor trei volume (*Infernul*, *Purgatoriul*, *Paradisul*) constituia un important eveniment cultural și literal la acea vreme.

Asupra celei de-a treia contribuție a italianistului basarabeian vom insista în mod deosebit. În anul 1971, la Editura *Cartea Moldovenească* este publicat romanul autobiografic *Viața nouă* de Dante Alighieri. Traducerea prozei aparține lui Nicanor Rusu, traducerea poeziilor, lui Nicolae Costenco. Postfața e semnată, de asemenea, de Nicanor Rusu. Munca ce au depus-o la traducerea și comentarea romanului dantesc a fost imensă. Traducătorii, de la bun început, au fost conștienți că nu se puteau apropia de marele poet italian decât înzestrați cu multă răbdare și tenacitate. Traducerea lui Dante a însumat multe greutăți, precum găsirea echivalențelor românești în exprimarea doctrinei dantești, problema limbii, problema păstrării versului endecasilabic, întrebuintarea excesivă a arhaismelor, turcismelor, slavonismelor, problema influenței ș. a.

În postfața romanului, N. Rusu remarcă că, marii scriitori nu au numai un singur stil, ci mai multe: Dante enumerându-se printre ei. Poetul italian a scris în versuri, dar și în proză și stilul versurilor diferă mult de cel al prozei.

Alt obstacol întâlnit de traducătorii basarabeni au fost stângăciile și repetările (în mod special verbul “a se părea”). Aproape toate frazele începeau cu conjuncția “și”, pe care uneori, în traducere, au fost nevoiții s-o suprimă. “Aceste repetiții, constată N. Rusu, arată că Dante, neavând alt model de proză literară italiană, folosea în scris limba familiară vorbită în clasa oamenilor culti” (*Viața nouă* 100).

Un alt aspect asupra căruia N. Rusu atrage atenția rezultă în faptul că, în edițiile originale italiene foarte multe întorsături de fraze și construcții sunt explicate de comentatorii italieni și “traduse” din limba italiană veche în limba italiană modernă. Iar la traducerea textului original, N. Rusu și N. Costenco s-au folosit de aceste explicații, raportându-le la limba moldovenească contemporană.

În continuare N. Rusu ține să evidențieze faptul că, poetul N. Costenco, datorită muncii asidue, gustului și talentului său, a îmbogățit literatura română din Basarabia cu încă un tezaur: nemuritoarele sonete și cântone de dragoste ale lui Dante au căpătat pentru prima dată cetățenie basarabeiană. La traducerea versurilor N. Costenco s-a străduit să păstreze, în linii generale, ideea principală a poezie, dar în transpunerea ei și-a asumat toată libertatea de creație reușind, astfel, să creeze niște sonete și cântonete într-un grai moldovenesc ales, cu expresii autentice, cu figuri de stil, noi și originale, care trezesc sentimente vii și imagini artistice de o veritabilă naturalețe.

Altă remarcă făcută de N. Rusu se referă la constatarea deosebirii dintre proza lui Dante, caracterizată prin termeni și întorsături populare și arhaice, și poezia scrisă într-o formă mult mai elevată, în cea mai autentică și modernă limbă literară italiană.

Având drept punct de pornire afirmația biofizicianului rus Mihail V. Volkenstein potrivit căreia

o traducere perfect adecvată a versurilor este cu neputință, deoarece fiecare limbă își are specificul ei, iar informația pe care o aduce poezia se găsește în fiecare cuvânt, în fiecare sunet. O poezie tradusă numai atunci poate fi prețuită, când ea se încadrează între celelalte poezii de valoare, originale, în limba traducerii. Traducătorul trebuie să rezolve o problemă dublă – să reproducă în mod optim sistemul poetic inițial, și să creeze pe baza lui un sistem nou în altă limbă. El trebuie să pătrundă în tezaurul psihic al poetului străin, dar adresează traducerea capacității de percepere a cititorilor de altă limbă. Aceste probleme sunt tot așa de greu de rezolvat, ca și crearea unei poezii originale, și numai un adevărat artist le poate rezolva cu deplin succes. (*Стихи как сложная информационная система* 75)

N. Costenco, prin talentul și măiestria sa, a reușit să transmită cititorului basarabean mesajul profund al poeziei originale, modelându-și versul astfel ca să poată reda toată varietatea de sentimente într-un stil simplu și pe înțelesul tuturor. “Dar, afirmă Nicanor Rusu, s-a întâmplat și așa ca unele versuri ce scilpesc ca diamantele în original să fie mai puțin strălucitoare în traducere, și, dimpotrivă, acolo unde versul lui Dante lânzește, să capete în traducere o lumină și o rezonanță nouă și foarte puternică” (Viața nouă 102).

Aruncând o privire de ansamblu asupra activității de critic literar și traducător al culturii și literaturii italiene, constatăm că, profesorul N. Rusu își începe activitatea de cercetător literar cu precădere al creațiilor unor scriitori italieni moderni, mai târziu, însă, este atras de opera unor creatori mai vechi, mai cu seamă renașcentiști. Totodată, dacă vom ordona materialul examinat în sensul cronologiei impuse de evoluția fenomenului literar italian, am putea evidenția următorii scriitori și poeți italieni creația literară a cărora a fost cercetată și tradusă de către Nicanor Rusu: Dante Alighieri, Francesco Petrarca, Giordano Bruno, Erasm din Rotterdam, Pietro Metastasio, Carlo Goldoni, Giacomo Leopardi, Giovanni Verga, Giovanni Papini, Gabriele D’Annunzio ș. a. În linii generale, aceste articole și studii consacrate culturii și literaturii italiene, se constituie ca niște

veritabile creații singulare ce impresionează prin capacitatea de expunere, de a însufleți epoci și lucrări artistice, scopul cărora este de a familiariza cititorul basarabean cu personalități notorii ale spiritualității italiene.

### **Bibliografie**

Cărcăleanu, Eleonora, *Leopardi în România*, ediția a II-a revăzută și completată, Iași, Editura Ars Longa, 2014.

Rusu, Nicanor, *Viața nouă* de Dante Alighieri, Chișinău, Editura Cartea Moldovenească, 1971.

Волькенштейн, Михаил Владимирович, «Стихи как сложная информационная система», în *Наука и жизнь*, №1, Moscova, 1970, p. 75-80.

Ana-Elena SIMIONESCU  
Doctorante  
Université Ștefan cel Mare de Suceava, Roumanie

## L'affirmation du roumain à travers les traductions des textes religieux

**Résumé:** Nous nous proposons d'étudier dans ce travail le commencement des traductions en roumain des textes religieux, ayant en vue le contexte historique, politique et social, ainsi que leur rôle dans la construction de l'identité roumaine.

Dès les premières traductions religieuses en roumain – la fin du XV<sup>ème</sup> siècle et jusqu'à nos jours -, l'enjeu est d'observer les étapes historiques de la traduction des textes religieux, ainsi que leur importance pour le développement de la langue: Tétra-évangile, Catéchisme, Psautier, des livres religieux édités en roumain par le Diacre Théodore Coresi, la première traduction intégrale de la Bible en roumain par Nicolae Milescu parue en 1688 (La Bible de Bucarest), l'œuvre du Métropolitain Dosoftei, Les Psaumes en vers.

De ce fait, les repères théoriques et historiques qu'on va utiliser comme point de départ dans notre étude nous serviront à voir comment ces textes ont permis l'affirmation de la langue roumaine.

**Mots-clés:** traduction, religion, identité, roumain, histoire

**Abstract:** Our aim is to study the beginnings of Romanian translations of religious texts, considering not only the historical, political and social context, but also their role in the construction of the Romanian identity.

From the first religious translations (the end of the 15<sup>th</sup> century) and so far, our purpose is to observe the historical stages of religious translations, but also their great importance for the development of our language: Tetra-gospel, Catechism, Psalter, books edited in Romanian by Theodore Corési, the first translation in Romanian

of the Bible in 1688, the work of Metropolitan Dosoftei, Psalms in verse.

Thus, the theoretical and historical marks which we are going to use as a background for our study will help us notice the way in which these texts allowed the affirmation of the Romanian language.

**Keywords:** translation, religion, identity, Romanian language, history

### L'importance de l'Église dans l'évolution de la langue roumaine

Comme l'Église a fortement contribué à la résistance culturelle et à l'unité du peuple roumain, la spiritualité et la foi marquent encore la terre roumaine. Même si pendant longtemps le roumain est resté une langue orale, populaire, dépourvue d'une variante de culture constituée, les premiers textes roumains qui datent du XVI<sup>ème</sup> siècle, attestent l'existence dans l'écrit de certaines différences de registre, qui permettront l'affirmation de la langue roumaine comme langue de l'Église.

De même, la spécificité de l'évolution de la langue roumaine réside dans la conservation d'une distance assez réduite entre ses variétés diastratiques, même entre l'oralité et l'écrit. La cause de cette situation était la structure de la société roumaine, où le niveau culturel de la population rurale était homogène.

L'histoire culturelle et politique n'était pas favorable à la création d'une langue standard, le slavon étant pendant les XIV<sup>ème</sup> et XV<sup>ème</sup> siècles la seule langue de culture. Mais, en 1650, le slavon est remplacé par le roumain à l'Église et dans l'administration, en Transylvanie, et ensuite en Moldavie et en Valachie. L'Église, dont la langue liturgique était slave, a donné à la langue roumaine de nombreux nouveaux mots.

L'évolution du roumain a été naturelle, à l'écart des autres langues romanes et des normes communes à celles-ci. La latinité de la langue et la romanité du peuple, gravée sur un fond dace, ainsi que les influences subies, ont engendré le caractère original de la spiritualité roumaine. Mais le roumain ne s'est pas très rapidement construit comme langue nationale, car l'espace culturel et politique n'a pas facilité la création de cette langue: «des témoignages confirment que le roumain connaissait déjà une certaine tradition écrite avant cette époque, mais rien n'a survécu» (Roegiest 136).

Le début du processus d'unification de la langue roumaine a été marqué par des ouvrages linguistique, géographique, philosophique, juridique,



comme: *Psaltirea in versuri* (*Les Psaumes en vers*), œuvre du métropolite Dosoftei, l'un des premiers poètes cultivés, *Gramatica in versuri* (*La grammaire en vers*), *Biblia de la Bucuresti* (*La Bible de Bucarest*, 1688), la première traduction intégrale de la Bible en roumain.

La traduction, notamment celle des textes religieux, est considérée comme un travail délicat, car les facteurs qui doivent être pris en considération au moment de la traduction sont nombreux et donc, le transfert devient plus difficile. De plus, la traduction ne représente pas seulement une médiation, mais elle part d'un point de vue, d'une certaine idéologie.

Marquée par les réformes du protestantisme, le besoin de la traduction des textes religieux apparaît en Transylvanie. Ainsi, entre 1528-1532, quatre manuscrits influencent la période: *Le Codex de Voronet* (*Codicele Voronetean*), découvert dans le monastère de Voronet, *le Psautier de Voronet* (*Psaltirea Voroneteană*, la traduction roumaine des psaumes en slavon), *le Psautier de Schei* (*Psaltirea Scheiana*), manuscrit qui a 530 pages, préservé aujourd'hui à l'Académie Roumaine, tout comme le *Psautier de Hurmuzachi* (*Psaltirea Hurmuzachi*).

Il est bien évident que les œuvres des lettrés et des savants roumains de l'époque – les Métropolites Dosoftei, Varlaam, Antim Ivireanul (originaire de Géorgie) – sont d'une importance européenne. De même, les chroniqueurs Miron Costin, Dimitire Cantemir, Constantin Cantacuzino, Nicolae Milescu ont fourni de précieuses informations à l'étranger.

Par exemple, Cantacuzino, auteur d'ouvrages historiques et géographiques, fournissait des informations essentielles aux savants étrangers. De plus, Cantemir est connu comme l'auteur des ouvrages historiques sur le passé des Roumains et il fut élu membre de l'Académie de Berlin. Dans son ouvrage *Descriptio Moldaviae* (*Descrierea Moldovei*), Dimitrie Cantemir signale que la langue roumaine garde des éléments d'origine dace.

### **La formation de la langue roumaine littéraire – qui a posé les fondements?**

Dosoftei, métropolite de la Moldavie en 1671, a énormément contribué à l'introduction du roumain dans l'Église et à la formation de la langue littéraire roumaine.

Ainsi, la littérature roumaine connaîtra son développement au début du XIX<sup>ème</sup> siècle et «fournira les fondements de la langue standard moderne» (Roegiest 136).

À la Métropole de Iasi, il imprime en roumain les principaux livres liturgiques dont il traduit certains. Il est connu comme «le premier poète qui a donné le monument de la langue poétique roumaine, qui a organisé un vrai système de rimes et de versification» (Manolescu 14) et ses ouvrages *Psaltirea in versuri* et *Vietile sfintilor* ont une grande valeur et contribution dans l'évolution de la langue roumaine littéraire.

Pourtant, les textes religieux auxquels on se réfère offrent également des éléments du style moyen, ayant une syntaxe plus spontanée (les sermons, les narrations bibliques).

Le premier livre religieux rédigé en roumain, *Catehismul Romanesc* (*Le catéchisme roumain*), paru à Sibiu, en 1544, «marque l'évolution de la langue» (Goga 95), et comme nous l'avons déjà mentionné, pendant la seconde moitié du XVI<sup>ème</sup> siècle, le roumain devient la langue de l'Église et des textes religieux imprimés.

À cette époque, Théodore Corési a édité des livres religieux en roumain, comme *Tetra evangheliarul* (*Les Quatre Evangiles*, 1561), *Cazania* (*Le livre des récits mystiques*) et *Molitvenicul* (*Le livre de prières*, 1564), *Psaltier* (*Psautier*, 1570) qui ont une très grande valeur et qui ont permis l'attestation de la langue roumaine.

*Cazania* ou *Carte romaneasca de invatatura*, paru à Iasi en 1643, est l'ouvrage le plus connu de Varlaam (Vasile Motoc) et, en même temps, l'un des livres les plus significatifs de l'histoire roumaine ancienne qui a beaucoup contribué à la formation de notre langue littéraire, puisque le style de l'écriture est unique, avec des comparaisons et des expressions pittoresques. *Cazania* s'est rapidement répandu non seulement parmi les prêtres et les évêques, mais aussi parmi les croyants, grâce aussi au style didactique des textes et du fait qu'il s'adresse à «tout le peuple roumain» (*toata semintia romaneasca*).

Nicolae Iorga le considère comme l'œuvre la plus populaire de l'ancienne époque, ayant en vue sa circulation en Transylvanie, Banat, Maramures. Avec une forme stylistique spéciale, le Saint Varlaam a laissé un livre qui répond aux besoins des Roumains, mais aussi les traces d'une langue roumaine belle et claire.



Cazania

En outre, Nicolae Manolescu, dans *L'histoire critique de la littérature roumaine*, apprécie la beauté de la langue utilisée, la façon de raconter et d'expliquer pour tout le monde.

C'est pourquoi l'importance des livres résidaient non seulement dans le fait qu'ils étaient les premiers livres en langue maternelle, mais aussi parce qu'ils ont adapté l'ancien alphabet slave au roumain et ils ont établi les bases de la langue roumaine littéraire.

De ce fait, la langue des textes de Théodore Corési avait un ordre des mots dans la phrase proche de celui de la langue actuelle, basée sur des normes lexicales et phonétiques identiques au roumain d'aujourd'hui, facile à comprendre, de ce fait, il a mis les fondements du développement de la langue littéraire.

Nicolae Iorga, dans son ouvrage *Istoria literaturii religioasea romanilor* (*L'histoire de la littérature religieuse des Roumains*), apprécie l'activité de Corési, en affirmant que «la langue littéraire s'est formée à l'aide de l'activité de Corési» (Iorga 84).

Antim Ivireanul – Anthime d’Iviria, a été canonisé martyr par l’Église Orthodoxe roumaine en 1992 et il est connu comme un représentant de l’élocution religieuse dans la littérature roumaine, ses prédications étant un exemple de vivacité d’expression.

En 1691, il imprime quatre livres: *Invățăturile lui Vasile Macedoneanul către fiul său Leon* (*Les enseignements de Vasile de Macédoine à son fils Léon*, en grec, 1691), *Slujba Sf. Paraschiva și a Sf. Grigore Decapolitul* (*L’office de Sainte Parascève et de Saint Georges le Décapolite*, en roumain, 1692), *Evangheliarul greco-român* (*Évangélique gréco-roumain*, en roumain, 1693), *Psaltirea* (*Psautier*, en roumain, 1694).

Ce qui est à remarquer et presque toujours présent dans ses prédications, c’est le topos de la modestie, assumée comme une attitude humaine par le métropolitite.

De plus, le Métropolitite considérait son public comme une réalité qu’il prenait toujours en compte au moment où il écrivait ou partageait ses prédications.

Ensuite, entre 1701 et 1705 à Bucarest, il imprime 15 autres ouvrages religieux (onze en grec, deux en roumain, un en slavo-roumain, un en gréco-arabe) dont la première édition du *Nouveau Testament* en pays roumain (1703). Il est considéré comme le traducteur de nombreux livres qu’il a imprimés et, avec Corési, il est le plus grand typographe de la culture médiévale roumaine.

Simion Stefan devient en 1643 archevêque et métropolitite du siège de Vad, de Belgrad, du Maramures et de tout le pays de Transylvanie. Il accorde son attention aux problèmes de la langue littéraire. Ainsi, en 1651 il a imprimé un *Psautier* (*Psaltirea*) et en 1648, le *Nouveau Testament* (*Noul Testament*). *Le Nouveau Testament* a été répandu rapidement dans toutes les provinces habitées par les Roumains, son importance sur le plan littéraire, théologique et historique est considérée majeure, car il reste à la base de la fondation de la langue roumaine.



La Bible de Bucarest

## À la recherche de l'identité

Au cours des siècles, une des préoccupations fondamentales des érudits roumains était la confirmation du caractère latin du roumain, fait attesté dès les premières études linguistiques conservées. Nicolaus Olahus homme politique et historiographe célèbre, a affirmé dans son ouvrage *Hungaria*, pour la première fois, l'origine latine de la langue roumaine, qui a été ensuite confirmée par les chroniqueurs des trois principautés roumaines (Grigore Ureche, Miron Costin, Ion Neculce, Dimitrie Cantemir, Constantin Cantacuzino) et soutenue par les intellectuels de l'École Transylvaine.

Dans ces conditions, sous l'influence des langues romanes, ainsi que grâce à l'intérêt pour le latin classique, le caractère latin de la langue roumaine a été renforcé.

La variété cultivée au XVII<sup>ème</sup> siècle est surtout celle des textes religieux (traductions et adaptations) et elle commence à s'imposer à l'aide d'une plus grande circulation des textes écrits en roumain et – dans la seconde moitié du siècle – de la traduction intégrale de la Bible (Bucarest, 1688), attribuée

à Nicolae Milescu, traduction qui marque un moment important dans l'évolution de la langue roumaine littéraire.

Mircea Goga nous explique dans son livre *La Roumanie, culture et civilisation*, les étapes de l'identification ethnique des Roumains:

Dans le problème de l'identification ethnique des Roumains, trois paradoxes de la roumanité ont été mis en relief, expressions de leur tragédie historique:

- L'appartenance ethnique par rapport à la position géographique;
- La simultanéité des courants européens dans l'espace roumain;
- La continuité et la discontinuité de la culture roumaine. (Goga 97)

De cette manière, à partir du XIX<sup>ème</sup> siècle, le roumain a connu une influence latino-romane (française, italienne), ce qui a fait enrichir le vocabulaire de nombreux néologismes, le français ayant exercé l'influence la plus importante, même au XX<sup>ème</sup> siècle.

Puisque l'obsession de l'identité a toujours fait partie de l'esprit roumain, l'identification ethnique a eu des motivations différentes à chaque époque: à l'Époque des Lumières, elle a aidé les Roumains à prendre conscience de leur nation, à créer un État national, unitaire, moderne et centralisé, à être reconnus par la communauté internationale, à affirmer leur culture nationale, à résister à l'oppression turque, hongroise ou russe.

Comme le théologien orthodoxe roumain Dumitru Staniloae affirme, il y a une synthèse de latinité et d'orthodoxie qui est un miracle et une forme d'originalité unique qui a aidé le peuple roumain à survivre. En effet, le plus éminent théologien orthodoxe du XX<sup>ème</sup> siècle parle du pouvoir que le peuple roumain a eu pour préserver son identité au cours des siècles.

De ce fait, la langue roumaine garde encore des mots qui expriment des émotions ou des sentiments qui n'ont pas d'équivalents dans une autre langue: *doina* (=poésie lyrique, spécifique du folklore roumain), *colinda* (=chant de Noël), *dor* (=sentiment de nostalgie ou d'amour, ou de tristesse). En plus, un autre aspect de la langue roumaine est qu'elle peut transformer le verbe en substantif, en ajoutant le suffixe *-tor*: *vindecator* (du verbe: *roum. Avindeca* - fr. soigner), *graitor* (du verbe: *roum. agrai*- fr. parler).

De ce fait, nous pouvons constater que la langue est un élément qui définit une identité et une culture, un élément de cohésion, qui justifie en fait l'existence d'un peuple.

## Conclusions

L'âme roumaine a gagné sa place dans le musée ethnographique du monde, grâce à l'ethnicité car la langue, la race, la tradition, le territoire, la vie d'un peuple s'appuient sur la continuité de la vie de ses institutions politiques et culturelles.

La spiritualité roumaine s'est développée peu à peu, mais les Roumains ont réussi à construire leur identité, en dépit des difficultés rencontrées et la conscience roumaine fait aujourd'hui partie de la construction de l'histoire mondiale.

La langue représente une manifestation de l'identité nationale, puisque la force d'un peuple vient de la convergence des tendances dans le but de réaliser son destin historique et d'affirmer l'existence de la nation.

## Bibliographie

- Cantermir, Dimitrie, *Descrierea Moldovei*, Chisinau, Editura Litera, 1998.
- Calinescu, George, *Istoria literaturii romane de la origini pana in prezent, editia a II-a revizuita si adaugita*, Bucuresti, Ed. Minerva, 1982.
- Dinca, Garofita, «Strategii de constructie a predicii», in *Lucrarile Primului Simpozion International de lingvistica*, Bucuresti, Editura Universitatii din Bucuresti, 2008.
- Goga, Mircea, *La Roumanie. Culture et civilisation*, Paris, Presses de l'Université, 2007.
- Iorga, Nicolae, *Istoria bisericii romanesti si a vietii religioase a romanilor*, Valenii de Munte, Tipografia Neamul Romanesc, 1908.
- Lungu Badea Georgiana, *Scurta istorie a traducerii – Repere traductologice*, Timisoara, Editura Universitatii de Vest, 2007.
- Manolescu, Nicolae, *Istoria critica a literaturii romane*, Pitesti, Editura Paralela 45, 2008.
- Olahus, Nicolaus, *Ungaria. Atila*, Iasi, Editura Gyöngyvér Antal, 1999.
- Puscariu, Sextil, *Etudes de linguistique roumaine*, Cluj-Bucuresti, Monitorul Oficial, 1937.
- Roegiest, Eugene, *Vers les sources des langues romanes*, Louvain, Ed. Acco, 2006.
- Rosetti, Alexandru, *Istoria limbii romane*, Bucuresti, Editura Stiintifica si Enciclopedica, 1978.
- Staniloea, Dumitru, *Reflectii despre spiritualitatea poporului roman*, Craiova, Editura Scrisul Romanesc, 1992.

Tufescu, Victor, *La Roumanie économique et culturelle*, Genève, Ed. Droz, 1970.

**Ressources web**

<http://www.doxologia.ro/> portal orthodoxe (consulté le 28.11.2016).



Roxana PATRAȘ  
Searcher  
“Alexandru Ioan Cuza” University of Iași  
Romania

## Viitorul nostalgiei: de la limbaj literar la limbaj vizual

**Rezumat:** Distincția dintre “discurs nostalgic” și “nostalgie”, precum și recente uzaje teoretice ale conceptului de “nostalgie” în varii câmpuri ale umanismului interdisciplinar m-au condus spre reevaluarea istoriei termenului. Am în vedere în special momentul când Jean Starobinski desprinde “nostalgia” de “melancolie”, considerând că *nostalgia* reprezintă o pedanterie terminologică și neologică, menită să se stingă atunci când vor dispărea diferențele dintre sat și oraș. Recentă reevaluare a conceptului pe care o realizează criticul genevez în 2012 poate fi așezată în trena câtorva studii consacrate potențialului social al nostalgiei și instituirii unui sens mai curând temporal decât spațial (Fred Davies, Svetlana Boym). Dar ea oferă și oportunitatea unei mai bune focalizări asupra simptomatologiei acestor 2 boli considerate a fi co-dependente. În vreme ce melancolia se manifestă ca un blocaj al umorilor (o blocare în trup), nostalgia este adeseori reprezentată ca o inflamație a creierului. Cele 2 concepte se articulează pe 2 fonduri perceptiv diferite: melancolia atinge auzul, în timp ce nostalgia atinge văzul. Făcând apel la 2 filme regizate de Andrei Tarkovski (*Nostalgia*) și Lars von Trier (*Melancholia*), am încercat să observ cum se modifică uzajul celor două concepte atunci când trec de la semiotica literară la semiotica cinematică. De asemenea, am dorit să evaluez dacă fondul esențial vizual al nostalgiei este responsabil pentru rezistența și mutabilitatea sa teoretică.

**Cuvinte-cheie:** nostalgie, melancolie, auz, văz, trup, creier, Tarkovski, Lars von Trier

**Abstract:** The distinction «nostalgic discourse» vs. «nostalgia» as well as the concept's recent uses in various fields of interdisciplinary humanities have driven me to the history of nostalgia, especially to the moment when Jean Starobinsky divides it from «melancholy», and states that «nostalgia» is a terminological pedantry due to end when the differences between town and village will level up. In the wake of several studies dedicated to the social potential of nostalgia and to its application to time rather than to space (Fred Davies, Svetlana Boym), the critic's late reevaluation of nostalgia (2012) enabled me to focus better on the symptomatology of the two diseases traditionally related one to the other. While melancholy manifests as a blockage of humors (as a blockage within the body), nostalgia is represented as a brain inflammation. The two concepts are articulated on different perceptive grounds: melancholy addresses hearing, whereas nostalgia addresses the eye. By calling up two films directed by Andrei Tarkovsky (*Nostalgia*) and Lars von Trier (*Melancholia*), I tried to dovetail the recent approaches to the two concepts and evaluate if the visual ground of nostalgia may be also a reason for its successful translation into the cinematic language and, consequently, for its unexpected endurance and mutability.

**Keywords:** nostalgia, melancholy, hearing, visual, body, brain, Tarkovsky, Lars von Trier

## Introducere

Confuzia dintre melancolie și nostalgie își are originea într-un fond partajat: paseismul, retractilitatea, muzicalitatea și asociaționismul. În anii '60, când Starobinski deschidea dosarul melancoliei, relația acestei boli cu literatura începe să fie analizată cu mai mare atenție. Melancholia, spune Starobinski, este de fapt o decantare a *legăturii nefericite cu spațiul*, o consecință a alegorizării ideilor și a descompunerii conștiinței într-o infinitate de actori (*Melancolie, nostalgie, ironie* 5-15). În aceeași lucrare, Starobinski trata nostalgia cu nedisimulată ironie. El considera că termenul – desprins din *Heimweh* (“dorul de țară”) despre care scrie medicul Johannes Hofer de Mulhouse în 1688 – se întemeiază pe o construcție artificială și neologică (*nostos-algos*), pe o terminologie lipsită de prestigiul unei memorii culturale milenare. Manifestările somatice ale nostalgiei rezultă

din mistificări ale imaginației medicale din secolului al XVIII-lea (132-53) și dintr-o serie de condiții sociale și economice ce conduc la dezvoltarea orașului și la înstrăinarea individului de sat (152).

Totuși, înțelegând cât de mult s-a înșelat în 1966 când scria *Conceptul de nostalgie*, Starobinski revine la nostalgie în jurul anului 2000, când îi apar alte trei texte – *Une variété du deuil / Sur la nostalgie. La mémoire tourmentée* (2003), *Les bruits de la nature / Les rivières, les cloches et l'éveil de la nostalgie* (2008), *La nuit de Troie / Mémoire de Troie* (2004) – organizate sub genericul *La leçon de la nostalgie* în 2012 (*L'encre de la mélancolie* 283-331).

În filmul său din 1983, Andrei Tarkovski pare să propună o abordare post-medicală a conceptului de nostalgie. Relația captivitate-mântuire și reflecția asupra posibilității tehnice de a surprinde, cu mijloacele artei cinematografice, o realitate sufletească abisală (dorul de un spațiu și un timp percepute ca îndepărtate) îl conduc pe marele regizor rus spre ideea de a edita și monta un material. Filmul este numit numai ulterior *Nostalgia*, termenul părându-i lui Tarkovski cel mai potrivit pentru a îngloba ansamblul de imagini deja montate. *Nostalgia* nu a apărut, așadar, ca un proiect decantat; filmul denumește mai curând o stare post-filmare, un reflex al sinelui în fața cadrelor, așadar în fața oglinzii.

În 2011, regizorul danez Lars von Trier se ambiționează să revină la ideea redării stărilor abisale prin mijloacele artei cinematografice. Sugerată discret prin câteva intertexte comune (tabloul lui Pieter Bruegel cel Bătrân, *Vânătorii în zăpadă*, a fost deja identificat), replica dată filmului tarkovskian nu a rămas neobservată. Și totuși, în ciuda evidentei și tradiționalei vecinătăți dintre conceptele de “nostalgie” și “melancolie”, criticii au fost tentați să apropie demersul lui von Trier mai curând de *Sacrificiul* și *Solaris*. Cei mai răutăcioși au considerat că filmul este salvat de la kitsch prin interpretarea subtilă a lui Kirsten Dunst, actriță care reușește să dea la iveală o formă “somatică” a melancoliei. În privința conținuturilor, s-a remarcat că von Trier este înclinat mai curând spre ilustrarea decât spre explorarea ideilor (Sandhu Sukhdev).

Într-adevăr, *Melancholia* lui Lars von Trier dorește să surprindă liniștea indivizilor deprimăți în fața cataclismelor. Observabilă numai sub aspect simptomatic (domeniul închis, claustrarea, cufundarea în baie, anestezierea simțurilor, vina perpetuă și ratarea șansei traiului adamic), “Melancholia” este aici un substantiv propriu, nu o stare. Melancholia denumește o planetă care, acoperind strălucirea steii călăuzitoare, se

îndreaptă vertiginos spre Pământ și îl amenință cu distrugerea. În vreme ce adîția semnelor bolii împinge spre o lectură de manual, obiectualizarea melancoliei (transformarea sa într-un loc delimitat – domeniul castelului și într-o amenințare perceptibilă – planeta) și numirea precisă a răului (“Melancholia”) devin modalități de exorcizare. Ceea ce trebuie să ne atragă însă atenția nu sunt eventualele corespondențe tematic-simbolice dintre nostalgie și melancolie, și nici tehnicile asemănătoare ale celor 2 regizori, ci însăși dificila întreprindere de a transla în limbaj cinematic două concepte formate și teoretizate anterior într-un mediu semiotic eminent literar.

### Cap și trup

La începuturile erei creștine, Origen spunea că “Melancholia balneum diavoli” (Origen în *Melancolie, nostalgie, ironie* 7). Definiția lui Origen poate fi corelată cu “locul rău” din filmul tarkovskian (bazinul cu apă termală, numit după Sfânta Ecaterina) sau vontrierian (obiceiul celor două surori de a face baie în momente-cheie ale existenței). În bazinul cu apă termală din *Nostalgia* stau cufundați pacienții stațiunii balneare vizitate de cele două personaje viagere: poetul rus Andrei Gorceacov, afectat iremediabil de dorul meleagurilor natale, și traducătoarea italiancă, îndrăgostită de misterul și exotismul melancoliei rusului exilat.

Traversarea bazinului de către Gorceacov și menținerea flăcării lumânării în atmosfera saturată de aburi pare, scurt spus, miza “jocului” pus la cale de nebunul Domenico, cel de-al treilea personaj al filmului. Pentru cei familiarizați cu filmul tarkovskian, casa fără acoperiș a fostului profesor de matematică reprezintă o versiune domestică, deși la fel de elaborat compusă, a “zonei” din *Călăuza*: bălțile murdare și tulburi sunt focalizate de cameră atât de intens, încât, de la un punct, par ele însele versiuni ale bazinului Sfintei Ecaterina, “locuri rele”, otrăvite, ce trebuie traversate cu aceeași precauție. Misiunea poetului dezabuzat, sceptic, indiferent la efectul “frumuseții ucigătoare” și aparent anxios în privința talentului său, va fi să treacă, ținând lumânarea aprinsă, prin bazinul stărilor stagnante, să aducă la suprafață toată încărcătura magmatică a adâncurilor, s-o limpezească “cerneala melancoliei” și s-o transforme într-o peliculă reflectantă. Convertirea neputinței melancolice, a neputinței maladeive, în formula lucidă, cerebrală și chiar productivă a nostalgiei pare să conducă spre una dintre soluțiile teoretice ale filmului.

În vreme ce personajele tarkovskiene sunt motivate și orientate de căutarea unui sens personal, personajele lui von Trier sunt angajate în căutarea unui sens al lumii. Sensul personal duce, fără îndoială, spre un rezultat pozitiv; sensul lumii obligă la o lectură a sfârșitului. Marele pariu al “nostalgiei” lui Tarkovski este acela de a readuce conștiința spre origini; miza “Melancholiei” lui von Trier este aceea de a imagina punctul terminus al conștiinței.

În anii '70, eseistul român Alexandru Paleologu definea melancolia ca o stare sugestiv-muzicală. Nostalgia, în schimb, era considerată o stare structurată de un efort vizual, de reprezentare, chiar de prezentifiere și corporalizare a noțiunii, ideii, imaginii sau persoanei absente (*Bunul simț ca paradox* 53).

Realitatea e că, încă din stadiul definirii lor ca “maladii”, melancolia și nostalgia au fost relaționate cu părți și funcțiuni diferite ale corpului. Ca atare, în timp ce melancolia decurge din activitatea umorilor, nostalgia se referă întotdeauna la creier. Ambii regizori surprind această distincție: Tarkovski construiește o dramă a capului, von Trier, o dramă a trupului. În timp ce melancolia ține de circulație și dispersie, nostalgia reprezintă o concentrare extremă, o focalizare a ideii fixe până la limita extazului:

o dereglare a imaginației de unde rezultă că seva nervoasă ia întotdeauna una și aceeași direcție în creier, fapt pentru care nu trezește decât una și aceeași idee.[...] [nostalgicul] se limitează aproape la o singură idee (Hofer în *Melancolie, nostalgie, ironie*, 137-38);

o concentrare nevrotică asupra corpului material, un cvasiextaz continuu al minții, [...] imaginea pământului natal se imprimă în centrul creierului și potențează fluxul spiritelor animale [...], mintea nu-i capabilă să figureze nimic în afara [propriei] cărni și se întoarce asupra corpului prin imaginație și observă [numai] imaginea obiectului fizic. (Hofer în Davis 262-68)

Cercetătorii fenomenului au remarcat deja industrioizitatea specifică nostalgicilor (Janelle Lynn Wilson pune fenomenul colecționării pe seama nostalgiei într-un articol intitulat *Here and Now, There and Then: Nostalgia as a Time and Space Phenomenon* 478-92), o productivitate ce apare în urma efortului de reprezentare cât mai fidelă, cât mai “fotografică”, a unui “ce” pe care mintea tânjește să-l reproducă cu maximă fidelitate vizuală. În schimb, așa cum arată studiile lui Starobinski și filmul lui Lars von Trier,

melancolia ține de captivitate, de oboseală, de neputință, de anestezierea simțurilor și opacizarea trupului.

## Viitorul nostalgiei

Odată cu volumul lui Fred Davis, *Yearning for Yesterday: A Sociology of Nostalgia* (1979), conceptul de nostalgie iese din sfera muzical-asociativă a psihologiei și se infiltrează în câmpul social (480). În Svetlana *The Future of Nostalgia*, Boym definește nostalgia ca “emoție istorică”, cu un mare potențial utopic, de unde și cele două ipostaze ușor recunoscutibile: 1. “nostalgia restauratoare”, declanșată de propensiunea spre un trecut considerat autentic și susținută de dorința reconstruirii aceluși timp; 2. “nostalgia reflexivă”, întemeiată pe reflecția asupra evenimentelor trecute și a continuității acestora în formularea scopurilor prezentului (Atia și Davies, 181-186). Putem intui ușor că teoria Svetlanei Boym, mai ales mobilitatea accentului dinspre spațiu spre timp și invers, vine din experiența filmului tarkovskian:

nostalgia pare să fie dorul pentru un anumit loc, dar de fapt ea înseamnă a jindui după un alt timp, timpul copilăriei noastre, și după ritmurile mai lente ale viselor noastre. Într-un sens larg, nostalgia este o rebeliune împotriva ideii moderne de timp, un timp al istoriei și progresului. Nostalgicul dorește să transforme istoria într-o mitologie personală ori colectivă, să reviziteze timpul ca pe un spațiu, refuzând să se supună ireversibilității timpului care contaminează condiția umană. (*Nostalgia and Its Discontents* 7)

Spre deosebire de nostalgie, care poate fi împărtășită în interiorul unei comunități (inclusiv digitale) de indivizi și de domenii ale cunoașterii, melancolia rămâne o noțiune strict individuală, specifică. Dacă nostalgia prezintă, așadar, un mare potențial interdisciplinar (sociologie, psihologie socială, studiile memoriei, studiile noilor media), melancolia pare un concept damnat să dispară odată cu trupul, odată cu literatura, întocmai precum corpul greoi al asteroidului filmat de von Trier cum se prăvălește peste Pământ.

Acțiunea nostalgiei merge în sensul rematerializării timpului. Nu întâmplător, regizorul Andrei Tarkovski își descrie cariera de cineast sub semnul concretizării timpului și își intitulează memoriile *Zapechatljonnoe vremja* (“timpul zugrăvit”). Prin titlul ales pentru versiunea engleză

(*Sculpting in Time*), traducătoarea Kitty Hunter-Blair accentuează drama nostalgicului ultra-industrios care, dorind să dea conținut material imaginii mentale, imaginii originare, se silește la nenumărate încercări. Se înțelege că regizorul este nevoit să lucreze cu propria sa nostalgie, să traverseze locurile rele ale biografiei și să le organizeze într-o formă reflexivă, esențializată.

Întorcându-se la presuposițiile inițiale ale disciplinei sale, antropologul David Berliner insistă asupra distincției dintre *nostalgie* și *discurs nostalgic* (*On exonostalgia* 373-86), cel de-al doilea servind întotdeauna drept canal pentru un alt tip de mesaj. Participarea, inclusiv cea prin intermediul unei camere de filmat, reprezintă un discurs nostalgic în sine, întrucât pornește de la căutarea intimității și sincerității, pe scurt, a familiarității căminului și poate conduce spre altceva. Totuși, doar calitatea de spectator al acestui spectacol nostalgic duce la însăși esența nostalgiei tarkovskiene: povestea personajelor (Goncharov, Eugenia, Domenico) face parte dintr-un discurs nostalgic, cu inflexiuni ideologice, sociale și chiar economice, în vreme ce vederea spectacolului deschide adevărata rană a distanței dintre obiect și subiect, dintre original și simulacru.

În 1983, când Andrei Tarkovski lansa filmul *Nostalgia*, conceptul evoluase deja spre o accepție post-medicală, mai curând sociologică, instrumentală. Având în vedere intenția vădit teoretizantă a peliculei, mărturisită în volumul *Sculpting in Time* (203), se poate prezuma că Tarkovski își stabilise reperele critice care fixează nostalgia în cadrele menționate mai sus: simptomatologie maladivă, paseism, retractilitate, muzicalitate, asociaționism. Titlul *Nostalgia*, mărturisește regizorul, nu a fost ales înaintea filmării, ci în urma vizionării materialelor needitate (203-06). Nostalgia privitorului și apoi a editorului ar fi așadar o metodă de a pune ordine în materia biografică (și chiar documentară) a regizorului, de a găsi imaginea mintală originară care ar putea motiva producția ulterioară, din perioada exilului. De altfel, capitolul VIII al memoriilor, intitulat *After "Nostalgia"*, vorbește despre acest film și despre următorul (*Sacrificiul*), ca și cum ar fi două momente distincte în evoluția sa artistică. Precedat de documentarul *Călătorie în timp*, scenariul filmului *Nostalgia* apare ca o excrescență a filmului *Sacrificiul*, despre care regizorul spune că era în lucru înainte de "episodul" său italian. Evocarea experienței sale de regizor al *Nostalgiei* este una a conștientizării preeminenței fondului biografic: «*Nostalgia* este acum în spatele meu. Când am început să filmez, niciodată nu m-aș fi putut gândi că propria mea nostalgie, mult prea specifică, îmi va lua în posesiune sufletul pentru totdeauna» (214).

Desigur, memoriile lui Tarkovski insistă mai ales asupra “specificității” determinate de fondul rasial, de unde și aspectul “rusec” – i.e. ploios, rece, întunecat – al Italiei vizitate de poetul Andrei Gorcearov:

Am dorit să fac un film despre *nostalgia rusească* [...]. Am vrut să fac un film despre atașamentul fatal al rușilor față de rădăcinile lor naționale, față de trecutul lor, de cultura lor, de locurile lor natale, de familiile și prietenii lor. Un atașament pe care îl poartă cu ei toată viața, indiferent de locul în care îi aruncă soarta. (202)

Prelucrând distincțiile Svetlanei Boym, Jan Willem Duyvendak propune o perspectivă pertinentă asupra substratului rasial-cultural al nostalgiei (*The Politics of Home: Belonging and Nostalgia in Western Europe and the United States* 89). E posibil ca rușii să fie, într-adevăr, mai nostalgici decât celelalte națiuni. Dar, mai mult decât problema determinărilor rasiale, filmul lui Tarkovski se constituie într-o reflecție asupra raportului individului cu familia și tradiția. În timp ce nebunul Domenico își ține familia captivă timp de 7 ani pentru a o scoate de pe traiectoria ireversibilă a apocalipsei umanității și, de fapt, a însingurării melancolice (apocalipsă pe care o va putea imagina abia von Trier în *Melancholia*), familia poetului Andrei Gorcearov rămâne blocată în Rusia comunistă. Simetria ficțiune-biografie e ușor recunoscutibilă: după scandalul producției *Prima zi* (fixată în perioada de maximă înflorire a imperiului țarist, i.e. în epoca lui Petru cel Mare) și plecarea regizorului din Rusia, soției și fiului său nu li se va mai permite să părăsească țara. Ajuns în Vest, Tarkovski scapă de servituțile ideologice, însă înțelege că prețul plătit nu este numai captivitatea propriei sale familii, ci și captivitatea sa în spațiul propriei alegorii biografice. Trecută prin toate nuanțele apărute între lectura ideologică (a dorului de patrie pe care îl resimte poetul Andrei) și lectura mistică (a dorului de Absolut nutrit de matematicianul Domenico), filmul lui Tarkovski încearcă totuși o desprindere de condiția alegorică. Regizorul revine în câteva rânduri cu precizarea că publicul filmelor sale nu trebuie să se lanseze într-o vânătoare de simboluri. “Nostalgia” precizată de titlu nu se referă la subiectul sau tema filmului, ci la condiția aceluia care filmează, care vânează cadrul ideal pentru a reconstitui – chiar ratând, chiar colecționând rebuturi – o imagine mentală.

Cine sunt protagoniștii *Nostalgiei*? În ordinea apariției lor, câteva figuri *in praesentia*: 1. un poet (Andrei Gorcearov) surprins în postura ea însăși secundară, “degradată” de critic, de biograf al unui muzician contaminat de *heimweh*; 2. o traducătoare îndrăgostită de aura exotică a poetului, nutrind



un soi de *armchair nostalgia* pentru spațiul cultural rus (Eugenia); 3. un nebun-înțelept, căutător al Absolutului, care face efortul de a da vieții un sens profund personal și de a-l exprima (Domenico). O altă triadă de figuri în absenția completează galeria schițată mai sus: 1. un muzician consacrat în exil, bolnav de nostalgie și, finalmente, sinucigaș (Pavel Sosnovsky); 2. un poet rus, anonimizat din pricina circulației provinciale a operei sale (Arseni Tarkovsky); 3. un filosof stoic, lângă care profetul Domenico decide să-și dea foc (scena statuii ecvestre a împăratului Marcus Aurelius). Emanație a unei concepții esențial teatrale, relația dintre protagonist-antagonist-tritagonist – pe axele *in paesentia* și *in absentia* – se constituie în jurul raporturilor de emulție sau copiere (magistru-ucenic și original / traducere). Nostalgia se insinuează în intervalul dintre momentul originar și copiile ulterioare.

Vom încerca să depășim aici disputa text vs. imagine spre a sublinia că nu narațiunea (oricât de minimală), nu personajele și nu decorul întunecat și infiltrat de umezeală fac tema *Nostalgiei* lui Tarkovski. Cum am subliniat mai sus, autorul i-a atribuit o anumită greutate “dogmatică”, care ne arată această producție ca pe un important punct de reper în evoluția conceptului de nostalgie: de la muzicalitate maladiv-umorală la vizualitate instrumentată rațional și împărtășită în cadrul unei comunități. Relevant pentru studiul de față este faptul că nostalgia pare a constitui diferența specifică dintre film și literatură, dintre experiența spectatorului și experiența cititorului. Primul este nostalgic, al doilea este melancolic.

Nostalgică în esență, condiția regizorului presupune efortul de a pune în simetrie și de a converti reciproc formele statice și dinamice ale timpului. Oglinzile, reflectând, în mai multe momente ale filmului, cele două euri ale exilatului, subliniază convertibilitatea prezentului și trecutului. Nostalgia nu se naște numai din blocarea individului într-o cultură străină sau numai din invazia imaginilor “patriei”/ “căminului” în stilistica unui peisaj mediteranean, perfect incongruent cu Rusia natală. Ea survine odată cu încercarea regizorului de a “sculpta” (de a transfera și de a integra) noile experiențe fluide, fie ele și fericite, în blocul compact și opac al trecutului. De altfel, s-a vorbit mult despre “trucarea” ultimului cadru al peliculei, unde Tarkovski încapsulează casa rusească între zidurile (fără acoperiș) ale catedralei italiene.

Mai puțin s-a observat că doi dintre copiii lui Domenico sunt transferați, după aceeași logică, în peisajul rusesc. După moartea celor două personaje, copiii nebunului devin copiii soției lui Andrei. Astfel, arhitecturile familiarității (căminul, casa) migrează spre viitor și spre țara de adopție, în

vreme ce actanții familiarității (copiii) pornesc către trecut și către patria de origine. Astfel, nostalgia e o formă de medialitate care face posibilă călătoria semnelor dinspre trecut spre viitor și dinspre viitor spre trecut.

## Concluzii

Acceptând distincția dintre *discursul nostalgic* și *nostalgie*, am încercat să ne întoarcem asupra istoriei conceptului, în special asupra momentului când Starobinski începe să-l separe de *melancolie*. Deși criticul genevez nu fructifică până la capăt intenția evidențierii unor evoluții diferențiate (o revenire asupra conceptului de nostalgie are loc abia după 2000, într-o nouă serie de studii), am reușit să descoperim, încă din definițiile simptomatologice, că melancolia se manifestă ca blocaj al umorilor (ca blocaj în trup), în vreme ce nostalgia se manifestă ca inflamație a creierului. Extrem de simplă, intuirea unor fonduri perceptiv diferite pentru fiecare dintre cele două stări – una se adresează auzului, fiind de natură muzicală, cealaltă văzului, fiind de natură reflexivă – ne-a condus spre o “accepție” vizuală a nostalgiei și spre o înțelegere a potențialului său metodologic într-un orizont interdisciplinar. Sentimentul, emoția, starea de nostalgie nu mai apar ca evenimente fortuite. Spre deosebire de melancolie, stare care rămâne legată de trup, de individualitate și de exercițiul literar (așa numita “cerneală a melancoliei”), nostalgia este o stare a comunității, o stare definită prin relație. Ea poate fi declanșată, construită și controlată printr-o compoziție a imaginilor, printr-o regie – de unde și intuirea potențialul său de semnificație în cazul regizorului Andrei Tarkovski. Dincolo de conținuturile sale, filmul său *Nostalgia* reprezintă un mod de-a spune că orice regizor – inclusiv scriitorul care, împrumutând tehnicile artei cinematografice, tinde să se comporte ca un regizor – este esențial nostalgic. Nostalgic este acela care reușește să iasă din condiția melancolică, din relația literară. Tarkovski leagă nostalgia nu numai de substratul rasial sau de viața alienantă a exilatului, ci și de efortul reconstituirii și restituirii sentimentului originar de locuire familiară în ciuda hiatusului temporal și în ciuda lentilei interpusă între ochiul participant, realitatea filmată și imaginea absentă.

## Bibliografie

Atia, Nadia & Davies, Jeremy, “Nostalgia & the Shapes of History”, in *Memory Studies*, 3 (3), 2010, p. 181-186.

- Berliner, David, "On exnostalgia", in *Anthropological Theory*, 14 (1), 2014, p. 373-386.
- Boym, Svetlana, "Nostalgia and Its Discontents", in *The Hedgehog Review*, Summer 2007, [http://www.iasc-culture.org/eNews/2007\\_10/9.2CBoym.pdf](http://www.iasc-culture.org/eNews/2007_10/9.2CBoym.pdf) (consultat pe 1 mai 2017).
- Boym, Svetlana, *The Future of Nostalgia*, New York, Basic Books Publishers, 2001.
- Davis, Fred, *Yearning for Yesterday: A Sociology of Nostalgia*, New York, Free Press, 1979.
- Duyvendak, Jan Willem, *The Politics of Home: Belonging and Nostalgia in Western Europe and the United States*, New York, Palgrave & Macmillan, 2011.
- Paleologu, Alexandru, *Bunul simț ca paradox*, București, Cartea Românească, 1972.
- Sandhu, Sukhdev, "Cannes 2011: Melancholia, review" (18 May 2011), în *The Daily Telegraph*, (consultat pe 1 mai 2017).
- Starobinski, Jean, *L'encre de la mélancolie*, Paris, Seuil, 2012.
- Starobinski, Jean, *Mélancolie, nostalgie, ironie*, traducere de Angela Martin, București, Meridiane, 1993.
- Tarkovsky, Andrei, *Sculpting in Time*, traducere din rusă de Kitty Hunter-Blair, University of Texas Press, 1987.
- Wilson, Janelle Lynn, "Here and Now, There and Then: Nostalgia as a Time and Space Phenomenon", in *Symbolic Interaction*, 38 (4), 2015, p. 478-492.

Sergiu PAVLICENCO  
Profesor  
Universitatea de Stat din Moldova,  
Chișinău, Republica Moldova

## Studiile despre traducere și comparatismul modern

**Rezumat:** Autorul pune în discuție un șir de probleme legate de locul și rolul traducerilor în studiile comparatiste tradiționale și cele moderne, evidențiind nu numai abordarea sistemică a literaturii traduse și poziția literaturii traduse în cadrul unui polisistem literar, dar și locul studiilor despre traduceri în comparatismul modern.

**Cuvinte-cheie:** comparatism, traducere, studii despre traduceri, literatură tradusă, sistem literar, polisistem literar

**Abstract:** The article discusses a series of problems related to the place and the role of translations in the comparativist traditional and modern studies, emphasizing not only the systemic approach of the translated literature and the place of the translated literature within a literary poly-system, but the place of the studies about translations in the modern comparative studies as well.

**Keywords:** comparative studies, translation, studies on translations, written literature, literary system, literary poly-system

Problema traducerilor nu reprezintă o noutate pentru literatura comparată. S-ar putea spune chiar că traducerile au fost întotdeauna luate în considerare și s-au studiat în comparatismul tradițional și în cel modern, dar tot atât de adevărat este că până mai nu demult traducerile erau considerate doar ca un intermediar în stabilirea diferitelor raporturi literare. Și autorul acestor rânduri a plătit tribut concepțiilor tradiționale despre traduceri în studiile comparatiste, ceea ce nu înseamnă, însă, că renunță la afirmațiile sale în această privință, expuse în unele lucrări publicate până în prezent. Acestea s-ar rezuma la următoarele:

- traducerile sunt o cale firească de acces la literaturile altor popoare și nu este deloc întâmplător faptul că toate istoriile literare naționale conțin compartimente dedicate traducerilor din literaturile străine, îndeosebi cu referire la literatura veche, conțând nu atât fenomenul traducerii ca atare, cât conștientizarea rolului și impactului traducerilor asupra dezvoltării unei literaturi naționale;
- de problema traducerilor se ocupă nu numai comparațistii, dar aceștia abordează nu atât operația traducerii, calitatea sau fidelitatea față de original, deși și aceste aspecte nu sunt ignorate, cât opera tradusă din perspectiva literaturii receptoare, adică existența și funcționalitatea ei în cadrul literaturii receptoare, studiile despre traduceri integrându-se astfel studiilor despre receptare;
- literatura tradusă constituie un "sistem intermediar" între sistemul literar-sursă și sistemul literar-țintă, accentul concentrându-se pe dezvoltarea gradului de integrare a traducerilor în sistemul literar receptor.

Considerăm că asemenea abordări, de fapt, tradiționale, dar mereu actualizate și actualizabile, vor mai servi și altor generații de comparațisti. Totodată, în mai multe lucrări din ultimele decenii ale secolului al XX-lea se observă o reconsiderare, o reorientare a studiilor comparatiste despre traduceri.

Literatura comparată s-a ocupat preponderent nu de procesul traducerii ca atare, ci de opera tradusă ca produs al procesului de traducere și, îndeosebi, de funcționarea ei în contextul limbii în care a fost tradusă, în primul rând, în cel al literaturii respective. Ceea ce se întâmplă în ultima vreme în acest domeniu al literaturii comparate este actualizarea și perfecționarea metodologiei și a instrumentelor de lucru în asemenea cercetări din perspectiva unor noi abordări ale fenomenului literar, în general. Astfel, de exemplu, numărul 2 al cunoscutei *Revue de littérature comparée* din 1989 a fost dedicat exclusiv literaturii traduse. Referindu-se într-un articol la traducerile în limba franceză din ajunul Renașterii, Paul Chavy distingea zece funcții principale ale unei opere traduse în altă limbă: informativă, lingvistică, stilistică, literară, recuperatoare, importatoare, selectivă, patriotică, democratică și asociativă (147-153). Aceste funcții vizează în mod direct fenomenul receptării literare. Ceea ce nu înseamnă că orice operă literară tradusă trebuie să îndeplinească toate cele zece funcții menționate sau că nu li s-ar putea adăuga și altele.

Spre deosebire de comparatismul tradițional, care considera traducerea o cenușareasă, o operă secundară, inferioară originalului, adepții noilor studii despre traduceri, pornind de la teoria polisistemelor (Itamar Even-Zohar, Gideon Toury, André Lefevere, José Lambert ș.a.) reconsideră, în spiritul strategiilor postmoderne, statutul și rolul traducerilor în relațiile literare internaționale. În ultimele decenii au apărut mai multe studii despre traduceri, concepute tocmai din această perspectivă a teoriei polisistemelor, îndeosebi cu referire la literatura țărilor pluri- sau multilingve. Unul dintre acestea este cel semnat de Itamar Even-Zohar (*Poziția literaturii traduse în cadrul polisistemului literar* 223-231).

Astfel, abordând poziția literaturii traduse în cadrul unui polisistem literar, Itamar Even-Zohar consideră că în pofida faptului că istoricii culturii și literaturii recunosc rolul esențial jucat de traduceri în cristalizarea culturilor naționale, lucrările dedicate acestei probleme sunt relativ puține, de cele mai multe ori în istoriile diferitelor literaturi naționale traducerile fiind menționate doar la modul general, fără o incorporare coerentă a acestora în studiul istoriei literaturii. De obicei, se fac referințe la importanța traducerilor, în general, în diferite perioade ale istoriei unei literaturi naționale sau la unele opere traduse, abordate aparte. În consecință, consideră Even-Zohar, nu există o idee clară despre funcția literaturii traduse sau despre poziția ei în cadrul unei literaturi naționale, deoarece nu se încearcă în mod serios conștientizarea faptului că literatura tradusă poate fi concepută și ea ca un sistem literar particular. Pentru aceasta ar trebui să vedem dacă există vreo rețea de relații culturale și verbale în cadrul unui grup de texte traduse, ceea ce a demonstrat Even-Zohar în cazul literaturii originale abordate ca sistem sau sistem de sisteme. Ce tip de relații se stabilesc între operele traduse, importate din alte literaturi, desprinse din contextele lor de origine și, în consecință, neutralizate într-un fel sau altul din punctul de vedere al luptei sau tensiunii între centru și periferie în cadrul noului context în care sunt incorporate? – iată o întrebare care ar trebui să-i intereseze nu numai pe specialiștii în problema traducerilor, pe comparațiști, dar și pe istoricii literari.

I. Even-Zohar consideră că operele traduse intră în anumite relații între ele, cel puțin prin două modalități: 1) prin felul cum sunt selectate operele ce se traduc într-o literatură națională, deoarece nu poate să nu existe o legătură între principiile de selectare a acestora și co-sistemele locale ale literaturii receptoare și 2) prin felul cum sunt adoptate normele, obișnuințele și criteriile specifice, într-un cuvânt, prin utilizarea repertoriului literar ce

rezultă din relațiile lor cu alte co-sisteme locale. Aceste relații nu se reduc doar la nivelul lingvistic, ci se stabilesc, de asemenea, la orice alt nivel al selectării. Astfel, literatura tradusă poate dispune de un repertoriu propriu și excesiv până la un anumit punct, așa cum a demonstrat G. Toury. Toate aceste argumente nu numai justifică, ci și impun necesitatea de a studia literatura tradusă din punctul de vedere al teoriei polisistemului. Altfel cum s-ar putea descrie și explica științific funcționarea polisistemului literar în sincronie și în diacronie? Literatura tradusă, în opinia lui Even-Zohar, este nu numai un sistem integrant al oricărui polisistem literar, ci și unul dintre cele mai active din cadrul acestuia. Tocmai de aceea este importantă stabilirea poziției literaturii traduse în interiorul polisistemului literar, a raporturilor ei cu natura repertoriului global al acestuia.

Dacă pornim de la poziția periferică pe care o are literatura tradusă în cadrul cercetărilor literare, am putea conchide că ea ocupă o poziție periferică și în interiorul polisistemului literar, însă lucrurile nu stau tocmai astfel. Faptul că literatura tradusă are o poziție centrală sau periferică în cadrul unui polisistem literar și că aceasta este conectată la repertoriile novatoare (primare) sau la cele conservatoare (secundare) ale unei literaturi sau polisistem literar va depinde de ordonarea specifică a acesteia (acestuia). Când literatura tradusă ocupă un loc central în polisistemul literar, aceasta înseamnă că ea participă activ la configurarea centrului polisistemului respectiv, integrându-se tendințelor înnoitoare. În asemenea cazuri, textele “originale” aproape că nu se deosebesc de cele “traduse”, traducătorii fiind ei înșiși, de cele mai multe ori, scriitori importanți și apreciați. Astfel, traducerile contribuie la crearea unor noi modele literare, transformându-se într-un instrument de elaborare a unui nou repertoriu literar. Prin intermediul traducerilor se introduc în literatura receptoare nu numai noi modalități de reprezentare artistică a realității, noi universuri artistice, ci și un limbaj poetic nou sau noi tehnici narative și compoziționale. Este evident că și criteriile de selectare a operelor ce se traduc sunt determinate în mare măsură de starea de lucruri din cadrul polisistemului local receptor, operele traduse fiind compatibile cu noile tendințe din literatura receptoare.

În cazul când literatura tradusă ocupă un loc central în polisistemul literar receptor, se impune o precizare importantă: care sunt condițiile ce generează situații de acest fel? Even-Zohar distinge trei cazuri: 1) când o literatură (un polisistem) încă nu s-a constituit, nu s-a cristalizat definitiv, adică atunci când e vorba de o literatură “tânăra”; 2) când o literatură este “periferică” în cadrul unui grup de literaturi interrelaționate sau când o

literatură este “slabă”, sau când o literatură este și “periferică”, și “slabă”; 3) când într-o literatură există puncte de inflexiune, crize sau goluri. În primul caz, literatura tradusă satisface necesitățile unei literaturi tinere de a-și valorifica potențialul artistic al limbii literare recent create sau renovate, apelând la traducerea unor modele literare străine, în lipsa unora proprii, literatura tradusă transformându-se într-un sistem literar important în cadrul polisistemului literar receptor. Același lucru se întâmplă și în cel de al doilea caz, al unor literaturi care ocupă un loc periferic în cadrul unor ierarhii literare existente, asemenea literaturi beneficiind de experiența literaturilor vecine mai avansate și cu un repertoriu literar mult mai bogat. În literaturile “slabe” se instalează uneori ideea că ele nu dispun de capacitatea literaturilor centrale de a produce inovații, ceea ce conduce la stabilirea unor relații de dependență față de acelea. În literaturile europene literaturile periferice coincid, în general, cu literaturile țărilor mici, relațiile ierarhice între ele fiind stabilite încă aproape de la începuturile lor, ceea ce demonstrează că literaturile periferice s-au configurat în baza unor literaturi străine, din afară. Literatura tradusă constituie pentru asemenea literaturi nu numai un canal ce le permite incorporarea unor repertorii noi sau la modă, ci și un mijloc de reajustare și de trasare a unor alternative. În timp ce literaturile centrale, mai bogate și mai puternice, dispun de capacitatea de a adopta inovații din sistemele periferice ale propriului polisistem, literaturile slabe depind în cea mai mare parte de importul de inovații. Al treilea caz se atestă atunci când, de exemplu, dinamica polisistemului creează puncte de inflexiune, adică există anumite momente istorice în care modelele stabilite nu mai sunt acceptate de generațiile mai tinere, iar literatura tradusă poate să-și asume o poziție centrală, lucrul posibil inclusiv în literaturile centrale. Acest fapt este și mai relevant când în punctul de inflexiune nu se acceptă nici unul dintre elementele propriului repertoriu ceea ce poate conduce la crearea unui “vid” literar. În condițiile unui asemenea “vid” modelele străine se infiltrează mai ușor și literatura tradusă poate căpăta o poziție centrală. Situația aceasta se accentuează și mai mult în cazul literaturilor “slabe” sau al literaturilor în stare permanentă de însărcinare, deoarece în ele lipsesc elementele existente în literaturile vecine sau în literaturile străine accesibile.

De la sfârșitul anilor '70 se observă o înviorare a studiilor despre traducerea artistică, dar nu numai ca domeniu al literaturii comparate, ci, mai ales, ca o disciplină autonomă, cu asociații, reviste, cataloage editoriale respective și cu o proliferare tot mai intensă a tezelor de doctorat axate pe



această problematică. Așa-numitele studii despre traduceri (*Translation Studies*) au mers atât de departe, încât au început să rivalizeze cu tradiționala literatură comparată, aflată într-o continuă criză de identitate. Problema este amplu discutată într-o *Introducere critică în literatura comparată* (*Comparative Literature. A Critical Introduction*, 1993), aparținând profesoarei de literatură comparată de la Universitatea din Warwick Susan Bassnett, apărută în traducere italiană în 1996 și la care ne vom referi în continuare.

*Introducerea*, intitulată *Ce este azi literatura comparată?* și primul capitol *Originile literaturii comparate* conțin, de fapt, lucruri cunoscute din istoria disciplinei, însă prezentarea acestora este însoțită și de un șir de considerații privind starea literaturii comparate în unele țări orientale și din lumea a treia (postcoloniale), orientând, astfel, demersul spre problematica de bază a celor șapte capitole prin anticiparea celor mai importante teze, susținute de autoare, inclusiv prin trimiteri la lucrările unor autori din țările respective sau la autori ce se ocupă de această problematică. Vom reproduce doar titlurile capitolelor respective, ce fixează suficient de clar problemele luate în dezbatere: *Dincolo de frontierele Europei: concepte diferite despre literatura comparată*; *Cum comparăm literaturile Insulelor Britanice*; *Cum comparăm identitățile într-o lume postcolonială*; *Construirea culturilor în jurnalele de călătorie*; *Arhetipuri feminine și tematologie: cazul Genovevei*; *De la literatura comparată la studiile despre traduceri*. Pe lângă o bogată și interesantă informație pe care o oferă comparatiștilor, îndeosebi în ceea ce privește teoria și practica studiilor comparatiste din afara arealului euro-american și dintr-o perspectivă postcolonială, acest volum, prin patosul demersului critic al autoarei, reprezintă și un fel de provocare pentru literatura comparată în sensul tradițional al conceptului, care și-ar fi epuizat posibilitățile, în timp ce dincolo de frontierele Europei occidentale și ale Americii de Nord se afirmă un nou tip, dinamic, de literatură comparată, amintind de începuturile comparatismului european, axat pe interesul pentru problemele culturii și identității naționale. În acest context, reținem o afirmație care ne vizează direct și pe noi: "Rămâne de văzut în ce măsură schimbările radicale intervenite în Europa ex-comunistă vor imprima o nouă dezvoltare studiilor comparatiste, în sintonie cu orientările urmate de națiunile postcoloniale care se ridică și se afirmă în afara Europei" (Bassnett 75).

Cartea profesoarei Susan Bassnett se înscrie în mai vechile dezbateri (ce par a nu fi încă încheiate) despre "criza" literaturii comparate, inițiate

prin faimoasa comunicare a lui R. Wellek la Congresul II al Asociației Internaționale de Literatură Comparată din 1958, intitulată *Criza literaturii comparate*, în care se punea problema necesității depășirii comparatismului tradițional. Spre deosebire de autorii unor arhicunoscute compendii de literatură comparată, devenite, într-un fel, clasice (*La littérature comparée* (1931) de Paul van Tieghem, *Einführung in die Vergleichende Literaturwissenschaft* (1968) de Ulrich Weisstein, *Komparatistik. Eine Einführung* (1977) de Hugo Dyserinck sau *Comparative Literature: Method and Perspective* (1961), ediție îngrijită de Newton P. Stallknecht și Horst Frenz, iar la noi, *Principii de literatură comparată* (1972) de Alexandru Dima, *Introducere în literatura comparată. Teoria* (1991) de Dan Grigorescu ș.a.), Susan Bassnett abordează problematica disciplinei din punctul de vedere al teoriilor postcoloniale despre literatură, elaborate cu începere din anii '60 preponderent în afara contextului istoric și ideologic eurocentric. Autoarea introduce literatura comparată într-un context de probleme istorico-ideologice ce depășește cu mult istoria specifică a disciplinei și ia în discuție formele în care literatura comparată este practică în studiile literare din afara arealului european și nordamerican.

Susan Bassnett consideră că, într-un anumit sens (în cel tradițional, bineînțeles), literatura comparată azi nu mai există, nu mai poate exista. Ea, însă, continuă să existe sub alte forme:

în reexaminarea radicală a modelelor culturale occidentale, întreprinsă actualmente în multe părți ale lumii; în depășirea limitelor disciplinei prin intermediul unor noi intuiții, cu caracter metodologic, pregătite în cadrul studiilor feminine și al studiilor culturale; în examinarea proceselor de transfer intercultural, care se verifică în sfera studiilor despre traducere. (Bassnett 82)

Autoarea afirmă că în timp ce în Occident literatura comparată pare să piardă teren, studiile despre traducere parcurg un proces invers. În opinia lui Susan Bassnett, literatura comparată a declarat mereu că traducerea este o categorie secundară, dar din momentul în care studiile despre traducere s-au constituit ferm într-un câmp de cercetare bazat pe studiul intercultural, propunând o metodologie de o anumită rigoare mai mult din punct de vedere teoretic decât descriptiv, literatura comparată nu mai pare a fi o disciplină independentă. Autoarea își încheie volumul cu o afirmație conform căreia “de acum încolo va trebui să ne obișnuim a considera studiile despre traducere drept o disciplină principală, în raport cu care literatura comparată este doar o arie de cercetare subsidiară, deși încă

importantă” (Bassnett 234). Afirmăția pare a fi prea categorică, nimeni încă nu a abolit literatura comparată, înlocuind-o cu studiile despre traducere. Altceva este că aceste studii capătă o altă pondere în cadrul comparatismului contemporan.

Un aspect demn de reținut din această lucrare este problema traducerii abordată din perspectivă postcolonială. Comparatismul postcolonial sau abordarea postcolonială a acestuia se axează pe respingerea europocentrismului în studiile comparatiste și regândirea literaturii comparate din perspectiva literaturilor fostelor colonii, care nu mai vor să accepte “inferioritatea” lor în raport cu “superioritatea” literaturilor occidentale. Felul cum este teoretizat și practicat azi comparatismul în literaturile orientale, africane, latino-americane vorbește despre o nouă orientare în literatura comparată, care este preocupată acum, ca și la începuturile sale, de problema identității naționale și culturale, de cea a specificului național, în raport cu alte literaturi, inclusiv cu cele occidentale. Tradiționala teorie a influențelor nu mai servește pentru literaturile postcoloniale, care încearcă să regândească altfel relațiile cu literaturile “mari”.

În acest sens, este semnificativă experiența braziliană, de exemplu, mișcarea antropofagistă din Brasília și conceptul de canibalism literar sau cultural, care are la bază ideea devorării simbolice a modelelor, a canoanelor occidentale. Concepția canibalistică despre traducere se înscrie în teoriile postcoloniale moderne. Autorii acestora consideră că nu poate exista nimic total “original”, de aceea o cultură postcolonială implică o relație dialectică cu diferite sisteme culturale. În cazul Americii Latine, bunăoară, este semnificativ faptul că însuși procesul inițial de colonizare presupunea existența unui traducător, privit ca trădător sau colaborator. Malinche, amanta și traducătoarea lui Hernán Cortés este o figură ce simbolizează duplicitatea traducerii: conform unei versiuni despre viața acestei amerindiene, ea este prezentată ca o amantă a lui Cortés care a încercat să pună în contact populația locală cu lumea amantului său; conform altei versiuni, ea este înfățișată ca o trădătoare alor săi în fața invadatorilor, ceea ce a dus la distrugerea civilizației aztece. Conform unei a treia versiuni, Malinche apare ca o victimă a violenței, constrânsă să-și servească stăpânul colonizator și să joace rolul de traducător-mediator într-un act de violență nemaivăzut.

Ambiguitatea interpretării rolului jucat de Malinche în primele faze ale colonizării se resimte în lunga serie de sentimente ambigue pe care scriitorii

și criticii latinoamericani le-au nutrit în afara Europei privită ca sursă, ca izvor de modele literare, ca Original în sensul propriu al cuvântului. S-a spus că America Latină poate fi considerată ca o traducere a Europei în accepția “traducerii” pe care au susținut-o Benjamín și Derrida – ca o viață după moarte, o viață ca proces de renaștere, nu ca o copie. Este și aceasta o concepție postmodernă despre traducere, susținută, de exemplu, de mulți teoreticieni brazilieni ai traducerii.

Încă în anii 20 ai secolului trecut în cadrul modernismului brazilian a apărut “Manifestul antropofag” al lui Jose Oswald de Andrade, în care se amintea de cazul unui episcop portughez devorat în 1554 în timpul unui ritual canibalistic al indigenilor brazilieni, punându-se în discuție două modalități diferite de interpretare a acestui fapt. Din punct de vedere european era un fapt abominabil, un act de sacrilegiu, de violare a oricăror reguli sau norme de conduită umană, până și inchiziția europeană nu ajungea până acolo ca să-și devoreze victimele, dar din punctul de vedere neeuropean actul devorării unei persoane față de care există un mare respect încât se dorește absorbierea forței, vitalității și virtuții acesteia prin devorarea ei era un lucru admisibil. Dar și cumenicitura creștină implică devorarea simbolică a trupului și sângelui lui Hristos, prin urmare faptul că o cultură acceptă canibalismul ca pe un act de respect față de creștinism ar trebui interpretat în termeni acceptabili. Mișcarea antropofagistă a văzut în acest fapt o metaforă a relațiilor existente între cultura europeană și cea braziliană, metaforă utilizată și de cercetătorii brazilieni ai traducerilor. Modelele europene trebuiau devorate și apoi recreate în literatura braziliană, ele trebuiau înghițite pentru a renaște, pentru a da viață după moarte. În cazul traducerii această metaforă capătă în sens particular. Haraldo și Augusto de Campos au fost principalii teoreticieni și practicieni ai concepției canibalistice despre traducere. Capodopera lui Goethe *Faust* în traducerea lor este intitulată *Dumnezeu și diavolul în Faust de Goethe* și reprezintă, în opinia lor, o “transluciferație mefistofaustică”, un act de vampirizare, de transfuzie de sânge.

Repunerea în drepturi, în valoare a traducerii a generat mai multe concepții noi despre traducere. Interesantă este concepția feministă despre traducere, abordată de noi anterior cu alt prilej, concepție îndreptată împotriva valențelor sexuale ale terminologiei tradiționale privind traducerile și care își are originea încă în cunoscuta frază “les belles infidèles”, datând de prin secolul al XVII-lea, cu aluzii directe la legătura dintre fidelitatea traducerilor și cea matrimonială. Concepția tradițională

despre traducere trimite la gândul că originalul și textul tradus se află între ele într-o relație de antiteză. Pornind de la aceasta, teoriile feministe despre traducere s-au concentrat asupra ideii că între original și traducere, ca între doi poli, se află un spațiu interactiv, de unde și noțiunea de *interfacy* (“interfață”, “interdependență între acești doi poli”), elaborată și lansată de Hélène Cixous și preluată și de alte scriitoare și traducătoare feministe canadiene, bunăoară Nicole Ward-Jouve. Relația respectivă a fost interpretată de-a lungul timpului în termeni de “masculin” și “feminin”: originalul era “masculin”, deci, omnipotent și privilegiat, în timp ce traducerea era considerată “feminină”, adică slabă și dependentă. Teoria feministă despre traducere, bazată pe noțiunea de “interfacialitate”, reconstruiește într-o formă bisexuală spațiul în care operează traducerea, deoarece acest spațiu nu aparține nici unuia dintre cei doi poli. Lesbieni sau bisexuale, teoreticienele și traducătoarele canadiene, de pildă Nicole Brossard, resping atât critica orientată spre scriitor cât și cea orientată spre cititor, considerând că un trebuie privilegiat nici unul. Kathy Mezei descrie actul traducerii ca un proces compus din lectură și scriitură, în care traducătorul, citind și recitind textul, apoi scriindu-l în limba sa, traducându-l deci, practic nu face altceva decât să posede și să reposede textul, idee susținută și de Barbara Godard, care adaugă că traducătoarea feministă în asemenea cazuri poate să-și permită manipularea textului tradus, așa cum o făceau traducătorii bărbați mai înainte, astfel substituind postura tradițională, modestă, din umbră a traducătorului. Această poziție diferă de ceea ce susținea George Steiner că traducerea ar fi ceva ce implică o penetrare agresivă în textul original.

Pe parcursul secolelor au existat diferite concepții despre traducere. Nu e cazul să ne oprim aici și acum asupra lor. Vom menționa doar că în ultimele decenii ale secolului trecut studiile despre traducere s-au intensificat într-atât încât acestea au ajuns să se transforme într-o direcție de cercetare care capătă tot mai mult teren, iar unii cercetători au început să considere studiile despre traducere o disciplină autonomă (*Translation Studies*), susținută prin multiple asociații, congrese, reviste, edituri, inclusiv prin proliferarea tezelor de doctorat în acest domeniu. Anumite voci au lansat chiar ideea că tradiționala literatură comparată, în ale cărei preocupări intrau și unele aspecte ale traducerilor, pierde din importanța sa, cedând locul studiilor despre traducere.

Raportul dintre literatura comparată și studiile despre traducere, despre traduceri în general, nu a fost simplu, acesta rămâne complicat

și problematic și în prezent. A trebuit parcursă o mare distanță – de la considerarea traducerii drept o cenușăreasă, o activitate ce nu cere prea mult talent și creativitate (de aici rezultă politica în domeniul publicării traducerilor, remunerarea modestă a muncii traducătorului, prețuirea joasă a traducerilor în raport cu lucrările de critică și istorie literară la momentul ocupării prin concurs a unor posturi universitare etc.) până la lucrările lui Itamar Even-Zohar, a școlii de la Tev Aviv și a susținătorilor acesteia privind locul traducerilor în cadrul unui polisistem literar. Studiile despre traduceri și despre locul și rolul lor în cadrul unui polisistem literar au căpătat amploare în interiorul studiilor culturale din ultima vreme, îndeosebi în țările în care funcționează mai multe limbi (de exemplu, în Elveția sau Canada). Cu toate acestea, mai există păreri conform cărora traducerea ar trăda, ar diminua, ar reduce din originalul operei, că acesta ar pierde în procesul traducerii, care rămâne a fi una derivată, secundară.

Nu mai puțin importantă este concepția despre traducere a lui I. Even-Zohar și a colegilor săi, care reiese din teoria polisistemului. Abordarea polisistemică a traducerii, a locului traducerilor în cadrul unui polisistem literar a avut consecințe dintre cele mai neașteptate și a permis găsirea răspunsului la un șir de întrebări lipsite parcă de însemnătate la prima vedere: de ce unele culturi traduc mai mult decât altele și în anumite perioade de timp? Ce fel de texte sunt traduse? Care este statutul acestor texte traduse în cadrul literaturii receptoare și în ce raport se află ele cu literatura originală? etc. Răspunsul la aceste întrebări demonstrează că traducerea a fost mereu o importantă forță modelizatoare în dezvoltarea culturii universale încât nu se poate realiza un studiu serios de literatură generală sau comparată, inclusiv de literatură națională fără a lua în seamă traducerile.

Atât studiile despre traducere din perspectivă feministă, cât și întreg ansamblul de studii despre traducere din ultima vreme au ca scop nu numai reabilitarea rolului traducătorului, dar și propulsarea ideii că tocmai studiile despre traducere din perspectivă postcolonială ar fi astăzi principalul domeniu al literaturii comparate contemporane, dacă nu chiar s-ar subsitui comparatismului. Vom trăi, cine va mai trăi, și vom vedea.

În final, îndrăznesc să propun ca relațiile departamentului nostru, dar și cele ale altor departamente, cu departamentul de traducere să fie regândite la mai multe niveluri, de exemplu, la cel al planurilor de învățământ și programelor de studii, al tematicii tezelor de an, de licență, de master și de doctorat, dar și la cel al cercetării științifice, departamentul nostru fiind

deschis pentru colaborare în beneficiul nostru, al profesorilor, dar și al studenților.

### **Bibliografie**

Bassnett, Susan, *Introduzione critica alla letteratura comparata* (in Comparative Literature. A Critical Introduction, Oxford UK & Cambridge USA, Blackwell, 1993. Trad. di Franca Sinopoli), coll. Gaia, Studi di letteratura comparata a cura di Armando Gnisci e Franca Sinopoli, Roma, Lithos editrice, 1996.

Chavy, Paul, “Domaines et fonctions des traductions françaises à l’aube de la Renaissance”, in *Revue de littérature comparée*, 1989, №2, p.147-153.

Even-Zohar, Itamar, “La posición de la literatura traducida en el polisistema literario” (“The Position of Translated Literature within the Literary Polysystem”, in *Poetics Today*, 11, I, 1990, p. 45-51. Trad. de Monserrat Iglesias Santos), in *Teoría de los polisistemas*, Madrid, Arco, 1999, p. 223-231.

Aliona MERIACRE  
Lector, Doctorand  
Universitatea de Stat «Alec Russo»  
Bălți, Republica Moldova

## Unele considerații cu privire la relația dintre limbă și caracterul poporului

**Rezumat:** Cercetarea de față are drept scop relevarea rolului identității etnice în actul transpunerii glotice. Pentru realizarea acestui scop ne-am propus să identificăm raportul dintre limbă și caracterul poporului, rolul matricei unei comunități și al viziunii poporului asupra lumii la crearea specificului etnolingvistic și la determinarea gradului de transpunere social-culturală și etnolingvistică a lumii.

Coraportul limbă – identitate etnică reprezintă un aspect sine-qua-non de cercetare reliefat de către învățați, accentul fiind pus atât pe cadrul național, cât și cel internațional. Dihotomia caracterul limbii – caracterul poporului care o vorbește constituie un tot întreg, aflat în relație de interdependență, așa cum caracterul poporului “se sedimentează” în limbă, în concepția diferitor cercetători, iar limba, la rândul ei, influențează, mai mult sau mai puțin, caracterul vorbitorilor săi, definindu-le sorginea. Trăsăturile specifice ale națiunii se răsfrâng, într-o oarecare măsură asupra limbii, în timp ce limba, contribuie la cizelarea și cultivarea “puterii spirituale” a poporului.

Aplicarea unui suport metodologic relevant ne-a oferit posibilitatea să asigurăm demersului nostru științific o bază teoretică concretă de examinare a relației dintre limbă și caracterul poporului în scopul, relevării rolului identității etnice și a viziunii poporului asupra lumii în actul transpunerii lingvistice.

**Cuvinte-cheie:** limbă, identitate etnică, transpunere glotică, caracterul poporului, viziunea poporului asupra lumii



**Abstract:** This research aims at highlighting the role of ethnic identity in the act of linguistics transposing. To achieve this we intend to identify the relation between language and people's character, the role of a community matrix and its worldview to create the ethno-linguistic peculiarity and determining the socio-cultural and ethnolinguistic transposition of the world.

The correlation language – ethnic identity is a sine qua non aspect of the research highlighted by scientists, focusing both on the national and international levels. The dichotomy language character – the character of the people who speak it constitutes one whole, based on a relationship of interdependence, as people's character “settles” in the language, in opinion of different scholars and language, in turn, influences, more or less the character of its speakers, defining their origins. The specific features of the nation have an impact on the language and the language contributes to chiseling and nurturing people's spiritual power.

Applying a relevant methodological support has enabled us to provide to our research a theoretical concrete examination of the relationship between language and people's character, fully revealing the role of ethnic identity and worldview in the linguistic transposition act.

**Keywords:** language, ethnic identity, glottic transposition, people's character, worldview

Cercetarea de față are drept scop relevarea rolului identității etnice în actul transpunerii glotice. Pentru realizarea acestui scop ne-am propus să identificăm raportul dintre limbă și caracterul poporului, rolul matricei unei comunități și al viziunii poporului asupra lumii la crearea specificului etnolingvistic și la determinarea gradului de transpunere social-culturală și etnolingvistică a lumii. Baza metodologică aplicată a fost determinată, respectiv, de scopul și obiectivele înaintate, precum și de specificul problematicii examinate.

În felul acesta, metoda descriptivă a fost aplicată la prezentarea concepțiilor lingviștilor cu privire la relația dintre limbă și caracterul poporului. După cum era și firesc, s-a recurs și la metoda observației, eficientă în a examina, a face constatări și remarci cu referință la un aspect sau altul al problemei. Analiza și caracterizarea tezilor lingviștilor români și străini, generalizarea rezultatelor obținute și desprinderea unei judecăți

propriu cu privire la cele studiate au fost posibile datorită analizei și sintezei, deducției și inducției.

Coraportul limbă – identitate etnică reprezintă un aspect sine-qua-non de cercetare reliefat de către lingviști, accentul fiind pus atât pe cadrul național, cât și cel internațional. Bunăoară, referindu-se la limba română, Ion Heliade-Rădulescu a remarcat: “Trebuie a se-cerceta și a-se-învăța limb’a Rumînească și geniul’ său, și pentru aceasta este destul o băgare de seamă luminată și fără prejudicăți, și un’ parallelismu al limbilor” (*Gramatică românească* 63). Or, “contrapunerea” limbilor permite, pe de o parte, “ieșirea în diferite lumi spirituale și mentale ale popoarelor” (Манакин 21), precum și stăpânirea unor substanțe de ordin superior, iar, pe de altă parte, dezvăluirea, în perspectiva universalității, a propriilor “nestemate”, fapt care conduce, în consecință, la conturarea unei voci umane cu “timbru românesc”(Coșeriu: 1994 176), la “constituirea identităților și a tradițiilor comune”(38).

Dihotomia caracterul limbii – caracterul poporului care o vorbește constituie un tot întreg, aflat în relație de interdependență, așa cum caracterul poporului “se sedimentează” în limbă, în concepția diferitor cercetători, iar limba, la rândul ei, influențează, mai mult sau mai puțin, caracterul vorbitorilor săi, definindu-le sorgintea. Trăsăturile specifice ale națiunii se răsfrâng, într-o oarecare măsură asupra limbii, în timp ce limba, contribuie la cizelarea și cultivarea “puterii spirituale” a poporului. De asemenea, însăși limba este considerată una din formele primare ale manifestării spiritului etnic fără de care nu ar fi posibilă cunoașterea celorlalte forme ale sale (Jordan 117).

Așadar, aplicarea suportului metodologic schițat ne-a oferit posibilitatea să asigurăm demersului nostru științific o bază teoretică concretă de examinare a relației dintre limbă și caracterul poporului în scopul relevării rolului identității etnice și al viziunii poporului asupra lumii în actul transunerii lingvistice.

Problema reflectării particularităților proprii unui popor în limbă constituie un subiect luat în discuție de către diferiți cercetători (a se vedea: (Philippide 202, 276-277); B. Croce apud (Jordan 117); E. Condillac, G. Vico apud (Wald 450); H. Steinthal apud (Prioteasa 56); (Claret 141); (Maiorescu 165-168); (Eremia 4); K. Vossler apud (Constantinescu-Dobridor 86); (Гумбольдт 39, 47, 64, 70, 72, 164, 182, 193, 325, 348, 357, 370, 372-374, 406) ș. a.). De exemplu, pentru E. Condillac “fiecare limbă exprimă caracterul poporului său”, geniul limbii fiind, în opinia sa, un produs al geniului

poporului și se manifestă, mai ales, în organizarea semantică a limbii (apud în Wald 450). Deci limba, ca produs al poporului, cumulează în conținutul său semantic trăsăturile spirituale ale acestuia, specificul lingvistic fiind marcat de către spiritul etnic.

Dacă în concepția lui E. Condillac caracterul poporului se sedimentează, mai cu seamă, în structura semantică a limbii, atunci după G. Vico, caracterul poporului își lasă amprenta, în special, pe aspectul sonor al sistemului lingvistic (apud în Wald 450). Pronunțarea specifică a unor indivizi fie “dialectală”, fie “împrumutată” sau, mai degrabă “stâlcită” datorită unor influențe cultural-lingvistice externe, volitive sau nevolitive, de asemenea, este un rezultat al specificului mediului social-cultural existent, având, respectiv, repercusiuni în sistemul etnolingvistic și vorbind de anumite trăsături de caracter proprii persoanelor respective. Edificator, în acest sens, este jargonul francez al Chiriței lui V. Alecsandri, limbajul personajelor tipizate ale lui I. L. Caragiale, implicate în viața politică, limbajul țăranilor moldoveni ai lui I. Creangă sau M. Sadoveanu, lucruri care reflectă caractere și realități istorice proprii mediului de referință etc.

Pluralitatea limbilor și a viziunilor lingvistice asupra lumii ar fi, prin urmare, și o consecință a pluralității caracterelor popoarelor. Această concepție este expusă de către W. von Humboldt, filozof politic și lingvist german, reprezentant al liberalismului clasic. Cercetătorul susține, în maniera sa idealistă, coeziunea limbii cu particularitățile spirituale ale poporului său, afirmând, în acest sens, că limbile diferă atât de mult prin structura lor deoarece sunt legate de particularitățile spirituale ale națiunilor. Ele ar fi atât de intim contopite, încât dându-ni-se unul din acele elemente, îl putem deduce integral pe celălalt. Astfel, W. von Humboldt, în cele din urmă, identifică limba unei etnii cu spiritul sau ființa ei: “Structura limbilor speciei omenеști este diferită din cauză că și în măsura în care însuși caracterul spiritual al popoarelor este diferit”; “Limba este, la un popor, organul ființei lui intime, este chiar această ființă, așa cum ajunge ea încet-încet să se cunoască pe sine însăși și să se manifeste”. Legătura strânsă dintre limbă și spirit este redată și în citatul următor: “Limba este aspectul exterior al sufletului unui popor. Limba lui îi este suflet și sufletul îi este limbă, niciodată nu le putem îndeajuns gândi împreună” (69, 164). Deși e greu de redat cum “individualitatea spirituală se înrădăcinează în limbă”(182), “spiritul popoarelor reprezintă în sine un principiu suprem de condiționare a diferitor limbi” (Рамишвили 10). La rândul lor, limbile constituie, respectiv, “înruparea spirituală a vieții individuale a națiunilor”

(Гумбольдт 72). Trebuie să menționăm că, în concepția savantului german, sistemul lingvistic este asociat metaforic cu o albie pe care spiritul, mișcându-se pe “traseul legităților limbii”(101), “își poate purta valurile sale într-o siguranță deplină”(162). Așadar, spiritul unui popor se conservă în limbă, identificându-se prin aceasta. Și dacă particularitățile spirituale ale națiunilor determină pluralitatea limbilor, atunci limbile, la rândul lor, în calitate de “factori stimulanți ai puterii spirituale care activează în permanență”(67), contribuie la formarea și dezvoltarea “puterii spirituale a națiunilor”(47, 64), la constituirea identității etnolingvistice. Pe de o parte, limba influențează asupra spiritului poporului (70), pe de altă parte, ea îl exprimă (325).

Prin urmare, teoria humboldtiană, expusă mai mult sau mai puțin confuz sau pe alocuri exagerat, se rezumă, de fapt, la determinarea reciprocă limbă – particularități spirituale ale poporului sau coeziunea lor. Or, trăsăturile specifice ale națiunilor se răsfrâng, într-o măsură oarecare asupra limbii, iar limba, respectiv, contribuie la cizelarea și cultivarea caracterului spiritual al poporului. Această concepție reprezintă, de altfel, unul din argumentele principale de determinare a pluralității limbilor, ale căror etnii concep lumea într-un mod particular, în dependență de felul lor de a gândi, fapt concretizat, îndeosebi, în modul de desemnare a realităților.

Influențat de psihologia idealistă a lui Herbart și continuându-l pe Humboldt, H. Steinthal respinge afirmațiile naturaliste despre limbă. Astfel, punând accentul pe conștiința individuală, el arată că limba e o aptitudine și o activitate, o emanație a conștiinței de sine. La fel ca și E. Condillac, învățatul concepe limba ca “un produs al sufletului omenesc”, care nu are nici o legătură cu gândirea logică sau cu viața socială. Având rolul de “a exprima activitatea psihică a fiecărui individ”, limba, după părerea lui H. Steinthal, s-a format, “după legile vieții spirituale”. De aceea sistemul lingvistic al unei etnii nu poate fi “cunoscut” sau “studiat în afara vieții psihice” a ei (apud în Prieteasa 56; Constantinescu-Dobridor 83).

Teza care susține că fiecare sistem de unități lingvistice exprimă trăsăturile caracteristice ale unui popor transpune și în lucrările scriitorilor români. Dr. Petrini-Galatz, bunăoară, într-un stil ușor metaforizat, afirmă, în acest sens: “Culorile cuvântului sunt însăși culorile stărei politice și psihologice în diferitele perioade ale istoriei” (5).

Un alt cercetător român, Al. Philippide, vede în diversitatea limbilor “feluri de a gândi deosebit”, diferite “imagini a firilor etnice”:

Însă, de la o limbă la alta, deosebirea se întinde asupra tuturor raporturilor, și asupra celor de subiect și de atribut și de predicat, de gen, de număr, și când, plin de prejudețiile căpătate prin limbile civilizate europene, prejudeții care te fac să presupui că numai astfel poate gândi omul cum Europeanul gândește, vii întâiaș dată în contact cu feluri de a gândi deosebit, capeți parcă simțirea că ai a face cu un alt crier decât cu acel omnesc (202).

Lingvistul neogramatic se referă, pe de o parte, la caracterul lingvistic particular al poporului german:

[...] înșirarea preciză a cuvintelor în propoziția nemțească, cea regulată ca după șfoară în poziția diferitelor membre ale sale nu este o imaginație a întregii firi nemțești cu eticheta cea aspră, cu saluturile ceremonioase, cu ierarhia sfânt observată a gradelor și a titlurilor, care începe cu Herr Wirklicher Regieungs Rath și merge prin tot felul de ober- și unter- până ajunge la Herr Secretar? (276)

Pe de altă parte, acesta se raportează la caracterul specific al sistemului lingvistic francez: “Iar accentele lin deosebite de la o silabă la alta și fraza scurtă, tonul cântător, frumuseța sunetului limbii franțuze și nu reflectează oare poporul cel plin de gust [...]. Nu mai reflectează ele însă și spiritul de mahala, cel care te îmbată de aparențe și sacrifică solidul luxului, spiritul de sclifoseală, care dela Paris a inundat Europa” (277).

La fel și I. Heliade-Rădulescu concepe limba unui popor în strânsă interdependență cu spiritul lui. Astfel, învățatul vede limba ca o “icoană a ideilor și sentimentelor unui om sau a unui norod”, “în limba unui norod poate să vază cineva cât este el de slobod sau rob, câtă omenire are, cât e de simțitor sau crud ș. c. l.” (apud în David 75).

Cercetătorul junimist, T. Maiorescu, de asemenea, consideră limba ca produs etnic care se poate supune doar “forțelor fatale a legilor naturale” sau uzului unui popor “care face lege și care își are totdeauna cauza lui binecuvântată și mai profundă decât rațiunile filologilor”: “Limba, în orice manifestare a ei – în gramatică ca și în expansiuni și idiotisme – este un produs necesar și instinctiv al națiunii”, în care trebuie să recunoaștem o “autoritate legală a naturii proprii poporului” (165, 166). Astfel, unitățile de limbă, după părerea lui T. Maiorescu, “nu se nasc și nu se distilează prin distilarea rece a reflecțiunii, ci din căldura sentimentului” unui individ sau a unui popor, integrându-se profund în ființa acestuia: “Cuvântul înrădăcinat este acela al cărui înțeles face parte din întreaga viață sufletească a poporului și semnul acestei înrădăcinări este întrebuițarea cuvântului în toate manifestările geniului unui popor”. Pentru a întări cele afirmate,

T. Maiorescu, vine, în continuare, cu unele întrebări retorice: “Vei depărta vreodată din conștiința românească rugăciunea zilnică și nu ne duce pe noi în ispită pentru a-i vorbi de **tentațiune**? / Va schimba oare poezia populară începuturile ei **frunză verde de bujor**, pentru a zice frunză verde de **roză de Alpi**? ” (*Titu Maiorescu* 37). Astfel, se observă că T. Maiorescu concepe slova românească legată, nemijlocit, de realitatea vieții sufletești, fiind “un complex de înțelesuri și de simțiri”, care constituie însăși “șesătura trainică a personalității unui individ, ca și a unui popor”, șesătură împletită “totdeauna din multe ște ale spiritului omenesc” (Maiorescu 167-168).

Din cele menționate mai sus, putem conchide că omenia, libertatea, sensibilitatea, cruzimea, starea psihologică a unui individ sau a unui popor, în general, se răsfrâng și asupra unităților lingvistice, elemente ale “produsului etnic” propriu-zis. Acest fapt contribuie la individualizarea limbii, altfel-zis, la constituirea unui caracter particular al ei în dependență de caracterul specific al etniei, reflectând, respectiv, o viziune particulară asupra lumii. În felul acesta, trebuie să-i dăm dreptate cercetătoarei românce, S. Stănescu, care consideră că “învățarea unei limbi străine presupune cunoașterea unor structuri spirituale noi, a unor noi sisteme de valori, scheme de judecată și accepțiuni de morală” (79), cunoaștere care duce la atingerea noilor dimensiuni etnoculturale, la dezvoltarea epistemologică a unei etnii și stabilirea identității inconfundabile dintre culturi.

Dihotomia caracterul limbii – caracterul poporului care o vorbește constituie un tot întreg, aflat în relație de interdependență, așa cum caracterul poporului “se sedimentează” în limbă, în concepția diferitor învățați, iar limba, la rândul ei, influențează, mai mult sau mai puțin, caracterul vorbitorilor săi, definindu-le sorginea. Îi face să fie mai blânzi, mai îngăduitori, mai buni, să distingă răul de bine, adevărul de minciună etc. Aceste idei se conțin, într-o formă generalizatoare, și în pasajul următor, ce aparține cercetătorului român I. Oprea:

Limba a fost dintotdeauna mijlocul cel mai simplu și mai sigur de constatare a apartenenței unor oameni sau unor grupuri de oameni la un anumit popor cu trăsături etnice specifice. O asemenea apartenență nu era apreciată însă numai din perspectiva folosirii unui idiom ca mijloc de comunicare, ci și prin anumite trăsături psihice. S-a creat astfel curând opinia că există o legătură nemijlocită între limba vorbită de o anumită comunitate umană și particularitățile care caracterizează comunitatea în general. (55)

Așadar, remarcăm faptul că rolul “matricei etnice” (în special, a determinantelor ei istorice, culturale, social-politice), de asemenea, se consideră a fi important în constituirea caracterului poporului și a viziunii acestuia despre univers. Or, atât matricea propriu-zisă, cât și caracterul membrilor unei comunități lingvistice determină, respectiv, caracterul limbii care reflectă, la rândul ei, viziunea specifică a comunității asupra lumii. Astfel, M. Eliade, referindu-se la viața istorico – spirituală a românilor, “atât de plină de primejdii” și “atât de dramatică”, care a “imprimat caracteristici specifice și profunde în sufletul poporului român, afirmă:

Caracteristicile dominante ale sufletului românesc sunt bunătatea, toleranța și ospitalitatea. Cine a suferit atât de mult din cauza intoleranței și cruzimii celorlalți, se apără și se purifică prin cultivarea virtuților contrare. [...] Oamenii care s-au văzut siliți de secole să rătăcescă prin păduri și să-și vadă căminele și câmpiile devastate, înțeleg mai bine ce valoare are ospitalitatea. (41)

Acest fapt e explicat, îndeosebi, prin credința lor creștină: “Datorită credinței lor în prezența permanentă a lui Dumnezeu în viață și Istorie, românii nu au căzut niciodată în păcatul disperării de-a lungul tragicului lor destin. Mereu au avut speranța că, în cele din urmă, Binele va triumfa asupra Răului” (42-43). Prin urmare, aceste trăsături de caracter, native sau dobândite în timpul vieții, conturează chipul românului cu o anumită credință, istorie și o limbă maternă inconfundabilă.

Aceeași situație de raportare a limbii unui popor la caracterul acestuia este proprie oricărei comunități etnolingvistice. Or, imaginea poporului transpare, mai cu seamă, în limba ei, ca formă primordială de consemnare a spiritului etnic. Edificatoare, în acest sens, este concepția lui B. Croce, în care limba este considerată una din formele primare ale manifestării spiritului etnic și care necesită a fi cunoscută pentru a înțelege și celelalte forme spirituale, mult mai complexe, ale “vieții spiritului” (cum ar fi, de exemplu, viziunea poporului asupra lumii). Această idee este enunțată în opera lui ca moment de argumentare a principiului precum că limba și arta, respectiv, lingvistica și estetica, luate în ansamblu, ar fi unul și același lucru:

Dacă limbajul este cea dintâi manifestare a spiritului și dacă forma estetică nu-i altceva decât limbajul luat în sensul lui cel mai pur și în toată extensiunea lui adevărată și științifică, nu ne putem aștepta să înțelegem bine formele ulterioare și mai complexe ale

vieții spiritului, câtă vreme prima și cea mai simplă rămâne prost cunoscută, mutilată, desfigurată. (apud În Iordan 117)

Fiind concepută drept produs al spiritului uman, limba, ar genera din trăirile intime și primordială ale sufletului omenesc, urmând, la prima vedere, să fie similară la toate popoarele. Totuși la rând cu universalile care există în majoritatea limbilor, ca rezultat al interpretării universului, precum și al manifestării unor trăsături de caracter proprii firii umane, în general, indiferent din ce grup etnic face parte, se produce o varietate de limbi și de viziuni asupra lumii, o individualizare a lor de la o etnie la alta, fapt provocat de mai mulți factori lingvistici sau extralingvistici. Un rol semnificativ, în acest sens, îi revine, pe de o parte, “puterii” lingvistice creatoare “care nu-i pretutindeni aceeași”, pe de alta, “amestecului diversificator al simțirii și al fanteziei” (Iordan 117). Aflându-se într-un raport dialectic cu principiul alterității (“faptul că limbajul este totdeauna “și pentru alții”, “și al altora”, nu numai pentru un individ și al unui singur individ”), principiul creativității (“faptul că limbajul este în esența sa activitate creatoare sau enérgeia” (Coseriu 1996 15)) este cel ce duce, în esență, pe plan istoric, la diversitate atât regională, cât și universală, determinând existența unei pluralități a limbilor care cristalizează în sine, prin intermediul a diferitor modalități de desemnare, geniul poporului care o vorbește, viziunea lui asupra lumii, aspirațiile și sentimentele, evenimentele și impresiile sale.

4. Sintetizând cele menționate, ne convingem o dată în plus că viziunea poporului asupra lumii, pe lângă faptul că se află în corelație cu realitatea înconjurătoare, de asemenea, este legată, nemijlocit, de particularitățile spirituale ale comunității etnice respective, de obârșia sa, fapt relevat cu prisosință în sistemul limbii. Limba și spiritul poporului sunt două fațete indestructibile ale unui întreg unic în felul său, fapt care explică, pe de o parte, imposibilitatea traductibilității totale a unităților lingvistice și transgresiunea acestora în spații interlingvistice țintă, pe de altă parte.

## Bibliografie

- Claret, Jacques, *Ideea și forma*. Cuvânt înainte și traducere: Dumitru Ghișe, București, Editura științifică și enciclopedică, 1982.
- Constantinescu-Dobridor, Gheorghe, *Dicționar de termeni lingvistici*, București, Editura Teora, 1998.



- Coșeriu, Eugen, *Prelegeri și conferințe (1992-1993)*, (Carte tipărită); col. de red.: Stelian Dumistrăcel ș. a. Iași, Inst. de Filologie Română "A. Philippide", 1994.
- Coșeriu, Eugen, "Latinitatea orientală", in *Adevărul despre noi. Limba română este patria mea. Studii. Comunicări. Documente. Antologie de texte publicate în revista "Limba Română" (Chișinău)*, [1991-1996], Chișinău, 1996, p. 15-31.
- David, Doina, *Limbă și cultură*, Timișoara, Editura Făclia, 1980.
- Eliade, Mircea, *Meșterul Manole*, Ediție și note de Magda Ursache și Petru Ursache. Studiu introductiv de Petru Ursache, Iași, Editura Junimea, 1992.
- Eremia, Anatol, *Destinul cuvintelor*, Chișinău, Editura Știința, 1988.
- Heliade-Rădulescu, Ion, *Gramatică românească*, Ediție și studiu de Valeria Guțu Romalo, București, Piața Scânteii, 1, Editura Eminescu, 1980.
- Iordan, Iorgu, *Lingvistica romanică. Evoluție. Curente. Metode*, București, Editura Academiei Republicii Populare Române, 1962.
- Maiorescu, Titu, *Cugetări și aforisme*, Selecție, introducere note și comentarii, indice tematic de Simion Ghiță, București, Editura Albatros, 1986.
- Oprea, Ioan, "Limba literară și conștiința națională", in *Adevărul despre noi. Limba română este patria mea. Studii. Comunicări. Documente. Antologie de texte publicate în revista «Limba română» (Chișinău)*, [1991-1996], Chișinău, 1996, p. 55-58.
- Petrini-Galatz, *Limbă și gândirea. Conferință ținută la I Maii 1886*, București, I. G. Haimann, Librar-Editor, 1887.
- Philippide, Alexandru, *Istoria limbii române, Vol. I, Principii de istoria limbii*, Iași, Librăria Frații Șaraga, Tipografia Națională, 1894.
- Prioteasa, Ioana, "Lingvistica în secolul XIX", in *Tratat de lingvistică generală*, Redactori responsabili: Alexandru Graur, Sorin Stati, Lucia Wald, București, Editura Academiei Republicii Socialiste România, 1972, p. 53-59.
- Stănescu, Sorina, "Învățarea limbilor străine – un drum spre cunoașterea de sine", in *Limbile moderne în școală*, București, Societatea de științe filologice din România, 1991, p. 75-79.
- Stati, Sorin, *Interferențe lingvistice. (Text tipărit): Din historia relațiilor lingvistice cu alté științe / Sorin Stati*, București, Editura Științifică, 1971.
- Titu Maiorescu comentat de Nicolae Mecu*, București, Editura Recif, 1996.
- Wald, Lucia, "Diversitatea limbilor", in *Tratat de lingvistică generală*. Redactori responsabili: Alexandru Graur, Sorin Stati, Lucia Wald,

București, Editura Academiei Republicii Socialiste România, 1972, p. 447-452.

Гумбольдт, Вильгельм, Избранные труды по языкознанию, Москва, Изд-во Прогресс, 1984.

Манакин, Владимир Николаевич, *Сопоставительная лексикология*, Киев, Изд-во Знания, 2004.

Рамишвили, Г. В., “Вильгельм фон Гумбольдт – основоположник теоретического языкознания”, în Гумбольдт, Вильгельм. Избранные труды по языкознанию. Москва, Изд-во “Прогресс”, 1984, с. 5-33.

Sepideh SHAGHAGHI NEJAD  
Doctorante à l'Université de Lorraine, France  
Nahid DJALILI-MARAND  
Professeur  
Université Alzahra, Iran

## **Traduction de la littérature de jeunesse en Iran: un bref aperçu**

**Résumé:** L'influence de la traduction sur la littérature de toute catégorie en l'occurrence celle de jeunesse est indéniable. En Iran, la traduction des œuvres littéraires au cours du XX<sup>ème</sup> siècle a contribué à la genèse d'une nouvelle forme de la littérature pour enfants. Cette évolution littéraire a également fait ramifier différentes branches de cette discipline, entre autres, le roman proprement dit et le roman historique, tous les deux destinés aux adolescents, sans oublier la publication des extraits de textes littéraires dans les revues scolaires. La simplification et le dépouillement de la langue littéraire persane, très difficile à déchiffrer jusqu'à lors par le jeune lectorat, comptent parmi d'autres effets positifs de la traduction des livres pour jeunesse. Le présent article vise avant tout à aborder les modalités de cet épanouissement littérature grâce à la traduction en passant par son cursus historique.

**Mots-clés:** traduction, littérature de jeunesse, livre pour enfant, réécriture, enfant et adolescent, roman historique

**Abstract:** Influence of the translation on different categories of literature, in particular, the literature for the young, is undeniable. In Iran, the translation of literary works, during the twentieth century, has contributed to the creation of a new kind of literature for children. This literary evolution has divided this form of literature into various branches, for instance, novels in the strict sense of the word and historical novels, both of which are destined for the adolescents. In this regard it is worthwhile mentioning that

the publication of excerpts belonging to literary texts in educational journals is of considerable importance. There are numerous advantages for the translation of the books for the young. One of them is simplifying and abridging the literary Persian language which is too difficult for the young readers to grasp. This article is mainly meant to discuss the terms and practical details of this literary development thanks to translation by studying it through the passage of time.

**Keywords:** Translation, Literature of the young, Books for children, Rewriting, Child and adolescent, Historical novel

## Introduction

De nos jours, la littérature de jeunesse moderne de tout pays dépasse les frontières géographiques pour établir des échanges mutuels avec celle des pays hôtes. En fait, c'est grâce à la traduction que les relations culturelles et littéraires se réalisent dans le cadre du développement intellectuel de toute contrée. Quant à l'Iran, malgré les progrès notables, il y eut un déséquilibre entre les œuvres traduites et compilées dans ce domaine, non sans laisser des effets négatifs sur la littérature de jeunesse pendant une certaine période, à tel point qu'en 1964, une grande partie de cette littérature n'était que la traduction des œuvres mondiales. Le nombre infime de livres persans produits dans cet intervalle a éveillé nos écrivains pour qu'ils donnent un nouvel élan à leurs activités d'où l'épanouissement de cette littérature.

Dans cet article, nous visons à aborder l'influence de la traduction sur la littérature de jeunesse persane au cours du XX<sup>ème</sup> siècle, ce qui a largement contribué à la genèse de sa nouvelle forme dès la décennie 60.

Pour ce faire, il s'avère nécessaire de jeter, avant tout, un coup d'œil sur l'historique de la traduction dans ce pays pour constater plus précisément son rôle sur la société traditionnelle de l'ère constitutionnelle vers la fin du XIX<sup>ème</sup> siècle où les relations irano-européennes étaient entrées dans une nouvelle phase. Ainsi, s'étant familiarisés avec la culture du Vieux Continent, les Iraniens ont affiché leur intérêt à connaître les droits des mineurs et les nouveaux points de vue pédagogiques de l'Occident. Le corolaire de cette expansion culturelle se manifeste dans le nouveau regard de la société en général et celui des hommes de lettres en particulier sur «l'enfance» comme période autonome de la vie humaine. Et c'est grâce à la traduction des œuvres européennes que tous ces changements se sont

produits dans notre société. Dans cette conjoncture, deux questions se posent :

- 1- Comment la traduction a-t-elle pu déblayer le terrain au développement de la littérature de jeunesse persane ?
- 2- Quels sont les avantages et les inconvénients de l'influence de la traduction sur la littérature de jeunesse persane ?

Cela dit, nous essaierons de trouver des réponses convaincantes à nos questions de départ en nous basant sur les travaux des tenants de la littérature de jeunesse en Iran.

### **Historique de la traduction en Iran**

En Iran, la traduction des textes littéraires remonte à l'aube des temps. Notre pays a abrité depuis toujours diverses ethnies parlant turc, kurde, arabe, arménien, etc., plurilinguisme et pluriculturalisme qui ont largement contribué au développement de la traduction, puisque la culture de chaque tribu devait être transmise vers d'autres, la cohabitation multiethnique l'exige. Dans ce cadre, l'existence des légendes pluriculturelles dans la littérature de jeunesse persane fait bel et bien preuve de l'importance de la traduction. Cette tâche a été pratiquée, selon M. H. Mohammadi, à deux étapes dans l'Histoire de l'Iran:

préislamique et postislamique. La première dont le début nous est inconnu mais qui finit par la chute des Sassanides se faisait depuis des langues indienne, chinoise, romaine et grecque en langue pehlevi. (Le moyen-perse ou pehlevi, langue officielle, religieuse et littéraire de l'Empire Sassanide. [...] La seconde, à savoir postislamique qui continue même jusqu'à nos jours, était pratiquée de l'arabe vers le persan, puis d'autres langues, entre autres, européennes vers le persan. (433, v. 4)

Or, nous assistons à un vaste échange culturel depuis plusieurs siècles.

A l'époque constitutionnelle, de nouveaux genres émergent dans la littérature de jeunesse iranienne : des œuvres pour la jeunesse d'autres pays, occidentaux notamment, ont été traduites et des romans pour adolescents ont été publiés ; des ouvrages historiques et scientifiques à destination des jeunes ont paru ; une nouvelle forme d'anecdote pour la jeunesse est née, enfin des revues pour cette tranche d'âge font leur entrée sur les étagères

des bibliothèques. Et toutes ces activités sont à l'origine de la nouvelle littérature de jeunesse persane sans oublier la grande influence de la culture européenne dans les milieux littéraires.

Dans la foulée, quelques revues à l'intention des jeunes ont commencé à insérer la traduction des romans européens dans chaque numéro sous forme d'annexes, ce qui a su attirer pour la première fois l'attention de leurs lecteurs de sorte que les élèves, qui préparaient des revues spéciales dans leurs établissements scolaires, y mettaient, entre autres, des extraits de ces traductions.

Dans l'optique de M. H. Mohammadi,

Les contes de La Fontaine et d'Ésope constituent les principales sources des livres de jeunesse persans et il existe une seule traduction de Fénelon. A l'époque où les Iraniens se sont initiés aux langues européennes, surtout au français et à l'anglais, La Fontaine et Ésope étaient les deux écrivains les plus connus par les hommes de lettres de notre pays. (278, v. 3)

Bien que ces deux sources soient à l'origine des livres de jeunesse persans à l'époque constitutionnelle, les réécritures et les traductions semblent bien variées selon le goût et les objectifs des traducteurs. A titre indicatif, il y a des livres dans lesquels le schéma des contes est conservé mais des explications supplémentaires du traducteur y sont glissées et comme dénouement, quelques vers d'illustres poètes iraniens comme Sa'di viennent clôturer le texte traduit. Ces ajouts, selon le traductologue français, A. Berman, déforment en général le texte original.

L'exemple qui suit pourrait bel et bien justifier nos propos dans ce cadre. En 1899, M. Foroughi, épaulé par son fils, a rassemblé les contes de Fénelon pour en faire publier à sa guise un livre intitulé *Nardeban é Kherad (Échelle de sagesse)* destiné au jeune lectorat iranien. Cet ouvrage comprend vingt-deux anecdotes, à la fin de quelques-unes des explications sont là pour mieux informer les petits. Ces manipulations ne manquent pas d'écarter le texte traduit de sa version originale.

Pour tracer la lignée de la traduction débutée par les contes de La Fontaine et d'Ésope, on devrait citer celle des livres de J. Verne, de D. Defoe et de la Comtesse de Ségur qui ont enrichi de plus en plus le marché de livres traduits en Iran.

A noter que les premiers livres traduits en persan dans le cadre de l'Éducation Nationale étaient du français, de l'anglais et de l'arabe, le français ayant occupé le premier rang vu la situation socio-politique de notre pays

sous les Qâdjâr où le terrain était propice à la formation des intellectuels iraniens en France. Alors, l'application d'un nouveau registre simple et précis, dépourvu de figures de style, a su bouleverser plus tard la langue des textes pour enfants. Cette simplification de la langue persane dans les manuels scolaires était la pierre angulaire pour la genèse d'une nouvelle forme de la littérature de jeunesse. Mais la traduction était différente de celle de nos jours basée sur des théories que des traductologues de diverses écoles avancent. A vrai dire, elle était la réécriture des textes originaux, à titre d'exemple, les traducteurs choisissaient les noms persans pour les héros des contes et des histoires, donc le jeune lecteur iranien n'était pas du tout en contact avec la culture étrangère, disons que «l'étranger et l'étrangeté» (termes empruntés à Antoine Berman) s'effaçaient des textes traduits.

De même, les domaines de la phraséologie et de la parémiologie ont été souvent négligés dans la traduction car ils n'étaient pas suffisamment exploités par les traducteurs peu chevronnés et peu qualifiés de l'époque, faute de formation adéquate et de manque de références académiques. Par conséquent, soit ils les passaient sous silence, soit ils effectuaient une traduction littérale des expressions et des proverbes, et rarement «le procédé d'équivalence» (Terme emprunté à Vigny et Darbelnet) leur venait en aide. Toutes ces raisons nous semblent bien convaincantes pour dire que la couleur locale de la langue/culture cible se faisait nettement sentir dans les textes traduits pour la jeunesse. Dans ce cadre, on peut faire allusion à un livre de Meftahol Molk intitulé *Tadibol atfal* (*Éducation des enfants*) dans lequel le traducteur a changé non seulement le nom des personnages, mais il a également iranisé l'ambiance dans laquelle se sont produits les événements, non sans y employer des expressions, des proverbes et des poèmes persans à côté d'autres éléments locaux : une réécriture au vrai sens du terme. En fait, cet ouvrage avait été traduit tout d'abord du français en arabe, puis le traducteur iranien l'avait transmis en persan à partir d'une version déjà traduite d'où les inconvénients précités.

La traduction de la littérature pour enfant se faisait pour divers motifs : premièrement, les traducteurs s'évertuaient à mettre des textes intéressants à la disposition des enfants et ce, pour leur donner le goût de la lecture. Ensuite, c'était leur attachement personnel à tel ou tel livre ou écrivain qui les poussait à traduire le texte envisagé. Enfin, ceux qui dépendaient des institutions d'État se lançaient dans cette affaire en suivant certainement les directives de leurs supérieurs pour le choix des ouvrages à être traduits, donc ils n'avaient pas les mains libres pour sélectionner les titres, parfois

ils étaient même obligés de se résigner aux exigences socio-politiques de la Cour royale.

### **La presse et la littérature de jeunesse**

Avant d'être publiées sous forme de livres pour jeunesse, ces traductions paraissaient étape par étape dans la presse écrite de toute catégorie : journal, magazine, hebdomadaire, etc. A cette époque, le persan connaît son évolution spectaculaire grâce à la presse dont la langue était simplifiée et dépouillée de rhétorique : influence de la traduction et son côté positif malgré ses inconvénients mentionnés ci-dessus. La prose simple appliquée pendant ces temps-là dans les journaux est considérée comme l'élément le plus important pour la genèse d'une nouvelle forme de la littérature de jeunesse dans les décennies à venir. Et c'est en lisant les extraits traduits dans les gazettes que les jeunes Iraniens se sont initiés au fur et à mesure à la littérature occidentale et ils ont suivi plus tard ces textes avec un grand intérêt en se procurant de textes intégraux.

A titre indicatif, la première traduction de *Robinson Crusoé* faite par Etémadosaltaneh en 1871 sur la demande du monarque qâdjâr, Nasser-e Eddine Chah, a été publiée dans le journal *Meraat Alsafar*. C'est le quotidien *Iran* qui a pris le relais pour publier cette histoire laissée inachevée par le précédent. Alors, on peut considérer *Robinson Crusoé* comme le premier roman traduit pour le jeune public persanophone. Certes, avec le temps, l'art de la traduction s'est développé en Iran et chaque ouvrage s'est soumis à la plume de plusieurs traducteurs d'où la diversité de texte, de style, même parfois certains textes ont paru en persan facile destiné aux adolescents. Parmi les livres à multiples traductions, *Le Petit prince* de A. de Saint-Exupéry a battu le record avec une quarantaine de traductions à nos jours.

Puis vient le tour aux textes de J. Verne privilégiés par les traducteurs attachés à la littérature science-fiction. Un autre ouvrage traduit par M. T. Mirza Eskandari en 1889, c'était *Les Trois Mousquetaires* de Dumas, accueilli chaleureusement par le jeune lectorat iranien. Ici, un point intéressant est à souligner : au départ, aucune frontière nette ne séparait les livres pour adultes de ceux destinés aux plus jeunes, les lecteurs assoiffés se désaltéraient de toute sorte de textes traduits quel que soit l'âge.



## Naissance du roman persan pour adolescents

La traduction des romans européens a encouragé nos écrivains à emboîter le pas à leurs collègues étrangers pour créer des premiers romans en persan. Pour la rédaction des romans destinés au jeune lectorat, les hommes de lettres iraniens ont puisé dans certains livres didactiques de l'ère constitutionnelle où le protagoniste est un enfant tel *Ahmed* de Talebov et *Ali* de Y. Dolatabadi. Abordant des sujets instructifs sur tous les plans, ces livres ont largement contribué à la genèse des romans pour adolescents persanophones.

*Les Contes du Maître (Ghesse hayé ostad)* de Dj. Assad Abadi, ouvrage publié beaucoup plus tard après sa rédaction, est le premier roman destiné au jeune public iranien. Bien que l'auteur y ait rompu avec la tradition persane pour s'approcher de plus en plus du roman européen, il ne répond pas exactement aux critères d'un vrai roman de l'époque. Divisé en quatre parties, ce livre est doté d'une structure originale où la tradition orientale des anecdotes au cœur d'autres anecdotes s'est mariée avec les caractéristiques des romans européens. Une langue simple, la présence des légendes, le statut de l'enseignant et de l'apprenant sous diverses formes (élève-maître, père-fils, etc.), le rôle joué nécessairement par un enfant comptent parmi autant de particularités de ce roman.

*Le Livre de dignité (Ketab-e Chérafat, anecdote de Reza et Robabeh)*, dont les personnages représentent les quatre membres d'une famille est écrit par S. Gharabaghi et publié en 1900.

Outre ses effets positifs, la traduction n'a pas manqué de laisser des inconvénients sur la littérature de jeunesse. Pour donner un éclairage à nos propos, nous nous référons à l'ouvrage précité, à savoir *Ketab-e Chérafat*, considéré comme l'un des premiers romans de l'ère constitutionnelle et inspiré de la traduction de *Robinson Crusoé* où l'auteur a donné naissance à deux héros appelés «Réza et Robabeh» autour desquels pivote la trame de l'histoire. Si l'on veut comparer les deux œuvres, *Robinson Crusoé* et *Ketab-e Chérafat*, dans le premier, la personnalité du héros est bien bâtie et l'on n'y voit aucun événement illogique, car il connaît parfaitement son existence, alors que dans le second, les empreintes du sentimentalisme issues des histoires populaires sautent aux yeux. La trame de ce roman est marquée par les événements qui ne suivent pas un processus très logique. Les protagonistes de ce livre, des gens égarés dans ce monde, veulent se débarrasser des traditions encombrantes de leur société, mais le problème

réside dans le fait qu'ils ne connaissaient ni le monde moderne ni les moyens de se libérer de ces contraintes.

Il est à souligner que la partie la plus vulnérable et la moins développée de la littérature de jeunesse persane en comparaison avec celle venue d'ailleurs est la création des personnages du récit. A chaque fois que l'auteur iranien voulait les créer pour son roman, il avait recours à ceux des légendes persanes. Voilà, c'est pourquoi les héros des romans iraniens avant Djamal Zadeh ne connaissaient ni leur propre monde ni le monde extérieur.

Un demi-siècle plus tard, sous le règne du second Pahlavi, grâce aux efforts du Premier Ministre, A. Assadolah Alam, *l'Entreprise de Traduction et de Publication de livres* a vu le jour en 1954 ayant pour objectif de faire traduire en persan les grandes œuvres mondiales. Dès sa fondation, elle a placé la publication de la littérature de jeunesse dans son ordre du jour. D'une part, en publiant une série de livres intitulés *La littérature pour les jeunes* et *La lecture pour les enfants*, cette entreprise a joué un rôle clé dans le développement de cette littérature et d'autre part, en rehaussant la qualité de ces ouvrages, elle a influencé directement le marché de livres de jeunesse. Un choix pertinent des meilleures œuvres mondiales, une traduction adéquate et la correction des textes comptent parmi les tâches accomplies par cette entreprise. *Les grands rêves* de Ch. Dickens, *Voyage à Lilliput* de Jonathan Swift, *Paul et Virginie* de J. H. Bernardin de Saint Pierre, etc. figurent parmi autant d'œuvres étrangères publiées par cette entreprise. Quant à la littérature persane, *Les récits de la perse Antique*, *les récits du Livre des rois* et *Les extraits des mille et une nuits* y ont également paru.

### **Influence de la traduction sur les romans historiques**

Suite à l'initiation des Iraniens à la culture européenne, une fois la «Loi constitutionnelle» adoptée, la traduction en persan des œuvres dont celles de A. Dumas et de M. Zervakos a largement contribué à la rédaction des romans historiques à l'intention de la jeunesse. Le peuple iranien, étouffé par la tyrannie de l'État monarchique, venait de s'initier au fur et à mesure à des notions comme la liberté, l'humanisme et les nouvelles sciences, c'est pourquoi il ne se contentait plus de lire de vieux récits imaginaires qui étaient incapables de répondre à ses ambitions. Or, la lecture de la traduction des romans historiques semblait fort passionnante pour les jeunes Iraniens, ce qui leur faisait découvrir de nouveaux horizons. D'un côté, ce genre littéraire, grâce à la simplicité des événements et à la trame

de l'histoire, était aussi attirant pour les adultes que pour les adolescents, puisque ces derniers considéraient les personnages de ces livres comme modèles dont ils étaient en quête dans la réalité. De l'autre côté, à cette époque-là, la transition accélérée de l'oral à l'écrit exigeait l'abondance de livres sur le marché, certes, ceux qui puissent attirer le jeune public vers la lecture pour découvrir un autre univers, celui de l'Occident. Ces romans étaient en mesure d'assouvir la curiosité du jeune lectorat.

Certains intellectuels s'opposaient à ces traductions en arguant qu'elles n'avaient pas été destinées à la jeunesse. Les décalages culturels entre les deux langues, sources et cible, constituaient un autre prétexte avancé par l'élite de notre pays. Alors pour combler cette lacune, les hommes de plume ont mis la main dans la pâte et les romans historiques, qui présentaient l'Histoire de l'Iran, commencèrent à paraître les uns après les autres à l'intention des adolescents. La publication de ce genre d'ouvrages dans l'objectif de faire connaître la gloire de la Perse aux jeunes lecteurs s'est attribué l'aval et le soutien d'un groupe de modernistes.

C'est surtout en imitant les romans historiques européens que les écrivains iraniens ont commencé à créer ce genre littéraire dans lequel les personnages, les événements et les scènes étaient, tous, iranisés. La genèse de ces romans marque la métamorphose de la littérature traditionnelle persane où plusieurs facteurs se mêlent. Le parcours compliqué de cette genèse vient du fait que ce peuple s'était habitué à la littérature orale depuis plusieurs siècles. A titre illustratif, le roman historique *Fameux Amir Arsalan* représente les empreintes de la vie moderne à l'occidentale.

Or, plusieurs facteurs sont à l'origine de la parution des romans historiques à cette période : les histoires populaires persanes, les romans historiques occidentaux, en plus les efforts pour redorer le blason de la Perse Antique sous le règne de Réza Chah Pahlavi. On pourrait même considérer ces romans comme «romans historiques antiques».

Entre les années 1905 et 1921, ce genre littéraire a vu le jour en Iran. Voici la question qui se pose à cette étape: Pourquoi ce genre s'est-il intégré avant tout autre genre dans notre littérature? Il faudrait chercher l'origine de cette intégration dans les affinités existant entre les romans historiques européens et les histoires populaires de notre pays: la vie des gens de la Cour et celle des combattants se ressemblaient dans les deux genres littéraires à savoir celui des récits populaires persans et les romans historiques européens. C'est ainsi que les histoires populaires persanes ont cédé la place aux romans à l'occidentale ayant une structure plus forte. Alors

la traduction de ces romans européens, surtout français, a non seulement fourni le modèle nécessaire aux romans historiques persans, elle a aussi contribué à la simplification et au dépouillement de la langue littéraire persane qui était jusqu'à lors difficile à décrypter par la jeunesse.

Au dire de K. Sépéhran «Pour créer des romans historiques, les romanciers iraniens ont fait ce que leurs confrères égyptiens, indiens, etc. avaient effectué: faire marier le style européen et le cadre spatio-temporel iranien» (*La trace de pas d'ébranlement* 22).

Pour nous justifier à ce propos, en voici un exemple: en 1908 a paru le premier volume du roman *L'Amour et la Monarchie* (*Echgh va Saltanat*) destiné aux adolescents dont l'auteur, M. Nasri Hamédani, a fait également publier les deux autres volumes jusqu'en 1924 sous le règne du Premier Pahlavi. Cet ouvrage à des visées didactiques relate la vie de Cyrus le Grand. Les facteurs ayant contribué à la genèse des romans historiques sont également entrés en jeu pour faire naître la littérature narrative de jeunesse contemporaine.

Voici un regard rétrospectif sur les années 1920 et 1960 où la nouvelle forme de littérature de jeunesse persane a vu le jour. En Iran, le développement des textes pour enfants dépendait de deux éléments: d'une part, la traduction des œuvres et de l'autre, la réécriture considérée comme prélude à la carrière des écrivains iraniens. La traduction a su initier les hommes de plume à la structure syntaxique et au style littéraire des romans et quant à la réécriture, elle leur servait d'entraînement pour pouvoir rédiger plus tard dans un style plus compréhensible qui puisse se lire par le jeune lectorat.

Alors que la littérature de conseil régnait toujours dans les textes à l'intention de la jeune génération, l'impact de la traduction est incontournable dans ce domaine pour la libérer de ces contraintes. Comme à l'époque moderniste, les établissements scolaires à l'européenne venaient d'être mis sur pied en Iran, la traduction des manuels scolaires surtout français a fait naître une langue simplifiée dans ce genre de livres destinés aux écoliers. Plus tard, cette tendance à la simplification a su grandement influencer les récits lucratifs pour donner le jour à une nouvelle forme de la littérature de jeunesse. C'était pour la première fois que les livres pour enfants et adolescents sans conseils ornés d'une langue appropriée ont rempli les rayons des librairies grâce à cette évolution.

Comme on l'a déjà mentionné, les deux enjeux qui ont préparé le terrain à la création des romans, en particulier et la littérature de jeunesse, en général sont :

- Les efforts des adeptes de la modernisation pour changer le langage des livres scolaires dans de nouvelles institutions à l'europpenne.
- La propagation des traductions des œuvres européennes.

### **Réécriture dans la littérature de jeunesse persane**

Nous avons déjà brossé un schéma sur la réécriture pour jeunesse. En vue de mieux éclairer ce genre littérature, nous nous référons à des propos de S. Nafissi, professeur émérite de la langue et de la littérature persanes, après la parution du premier tome de l'intégral *Les bonnes histoires pour les bons enfants* de M. Azar Yazdi. Il a souligné dans la préface du deuxième tome de cet ouvrage :

Les livres pour enfant publiés en Iran sont en général la traduction d'illustres livres européens car les Occidentaux ont fait beaucoup plus de progrès que nous dans ce domaine. Le monde d'aujourd'hui exige que nous présentions à nos enfants les idées qu'ils transmettent à leurs enfants, sinon on n'aurait pas un avenir prometteur. Mais tout cela ne suffit pas à garantir l'éducation de l'enfant puisqu'il a vivement besoin de puiser dans le patrimoine culturel de ses ancêtres pour savoir apprécier les valeurs de leur littérature et rester à jamais iranien. Certes, ici se pose la question de réécriture des histoires classiques de notre littérature pour la jeunesse en persan facile, à l'instar des Européens. Mehdi Azar Yazdi est au palmarès de cette littérature en réécrivant des histoires classiques intitulées *Les bonnes histoires pour les bons enfants*, un chef-d'œuvre unique en son genre à l'époque. (Traduit par les auteurs de l'article)

Nafissi a souligné, à travers ces lignes, les avantages de la réécriture dont le plus saillant, à notre sens, serait la question identitaire de tout individu qui ne se réalise que grâce à la connaissance approfondie de ses patrimoines littéraire et culturel.

## Conclusion

Les œuvres étrangères traduites en persan ont joué un rôle éminent dans l'évolution de la littérature de jeunesse en Iran. Grâce à un grand nombre de traduction des œuvres précieuses, les écrivains iraniens ont connu de plus en plus la nouvelle littérature de jeunesse mondiale, à la suite de quoi ils s'en sont servis comme modèle pour créer leurs propres œuvres à couleur locale.

La traduction des œuvres françaises lancée vers la deuxième moitié du XIX<sup>ème</sup> siècle en Iran a connu un essor après quelques décennies pendant l'ère constitutionnelle. A cette époque-là, d'une part, les modernistes de la société iranienne exigeaient que la jeune génération s'ouvre sur les sciences et la technologie, alors un nouveau système scolaire à l'occidentale, dont les manuels étaient plutôt la traduction des livres français, s'est établi dans les régions urbaines. D'autre part, les colonnes des journaux ont été consacrées à la traduction des œuvres européennes accueillies avec passion par les adolescents. Dans cette conjoncture, le progrès de l'imprimerie dans le pays a joué, à son tour, un rôle indéniable. Ces deux catégories de textes traduits ont donné le jour à une langue simple et dépouillée, élément indispensable à la rédaction de nouvelles œuvres pour la jeunesse. Par conséquent, les textes pour le jeune lectorat, qui existaient en Iran depuis des milliers d'années, ont cédé la place à des œuvres européennes traduites en persan : les effets de la modernité.

De ce fait, une grande partie de la littérature de jeunesse persane pendant les premières décennies du XX<sup>ème</sup> siècle n'était que des livres traduits. Or, le déséquilibre entre les textes traduits et locaux en ce qui concerne leur quantité a incité les hommes de plume à redoubler d'efforts pour rédiger des textes pour enfants et adolescents. Et ce, en appliquant un nouveau registre plus compréhensible grâce aux modèles européens, mais en puisant dans le patrimoine culturel national.

## Bibliographie

- Abedini, Hassan, *Un siècle d'histoire de roman en Iran*, v. I. Téhéran, Editions Tondar, 1987.
- Azar Yazdi, Mehdi, *Les bonnes histoires pour les bons enfants* (Préface de Saïd Nafissi), v. III. Téhéran, Éditions Amir Kabir, 2005.
- Gholam, Mohamad, *Roman historique*, Téhéran, Éditions Tchechmeh, 2001.

Traduction et interculturalité

Mohammadi, Mohammad Hadi & Ghaeni, Zohreh, *Histoire de la littérature pour enfant en Iran (époque constitutionnelle), v. III et IV*. Téhéran, Éditions Tchista, 2011.

Safa, Zabihollah, *Anthologie de la poésie persane (XI<sup>ème</sup>-XX<sup>ème</sup> siècle)*, Paris, Éditions Gallimard/ Unesco, 2011.

Sepehran, Kamran, *La trace de pas d'ébranlement: Roman historique iranien*, Téhéran, Éditions Chirazeh. 2002.

Anna BONDARENCO  
Professeur  
Université d'État de Moldova  
Chisinau, République de Moldova

## **La rencontre des temps et des temporalités dans le récit *Orfelinatul* du roman de N. Dabija *Tema pentru acasă* et dans sa version française**

**Résumé:** L'analyse comparée de l'emploi de quelques temps de l'indicatif dans le récit *Orfelinatul* du roman de N. Dabija et dans sa version française a assuré l'identification des équivalences et des dissemblances de la situation des événements dans le temps, la définition de la différence de l'exploitation du temps physique et du temps psychologique par le personnage-narrateur, par l'écrivain et par le traducteur. La modalité de la réception des événements racontés, la nature de l'image-temps du narrateur, ancien déporté, d'une part, de l'écrivain et du traducteur, d'autre part, image formée sur les événements de la déportation, ces spécificités ont conditionné le besoin de distinguer le référent temporel phrastique et le référent textuel ou le référent énonciatif et celui des événements racontés.

La localisation d'un événement dans un délai de temps, selon les normes grammaticales, est propre au locuteur français, caractéristique cartésienne, faisant partie du civilisationnel français. Les dissemblances de l'emploi des temps par le locuteur roumain, s'expliquent, en partie, par la modalité subjective d'envisager le temps des faits de la déportation, par leur appropriation par **le soi-même** de l'auteur; les écarts à la norme en suivent.

**Mots-clés:** équivalences, dissemblances, temps physique, temps psychologique, image-temps du narrateur, référent temporel phrastique, référent textuel, référent énonciatif



## Les questionnements fondamentaux sur la traduction littéraire

Un des questionnements fondamentaux sur la traduction littéraire réside en ce que les scientifiques s'interrogent sur la possibilité de la traduction littéraire, si le transfert d'un texte, quelquefois obscur, dans une autre langue peut être réel.

Les difficultés de traduction littéraire sont multiples, dont l'une est celle du décodage du sens/des sens mis par l'auteur dans un texte, dans une phrase. La véridicité des sens, comme induction, effectuée par une série d'opérations d'ordre psychique, dépend, à son tour, de l'identification dans l'ensemble de significations du signe et surtout dans la signification connotative, celle qui va corespondre à la signification qui s'en suit des relations interphrastiques et intertextuelles. Selon les principes de l'herméneutique littéraire, ce que l'interprète doit décoder, ce sont les sens mis par l'auteur dans un texte, dans des phrases, ces derniers se résumant à l'identification du «message» porté par le texte, par l'œuvre littéraire prise dans son intégrité.

D'ordinaire, le sens décodé, c'est le message qui est qualifié comme essence de l'œuvre littéraire. On parvient à le décoder par un retour sur le soi de l'auteur, sur le soi du lecteur, selon Paul Ricoeur, afin de continuer à construire le soi-même (*Temps et récit*).

Néanmoins, dans les traductions des textes littéraires et dans les études entreprises sur l'expérience acquise, on trouve l'opinion selon laquelle ce n'est pas le message qu'on décode du texte littéraire, c'est «**l'âme littéraire**», une sorte d'essence de l'œuvre littéraire et qui existerait indépendamment du texte. A cet égard, W. Benjamin constate: «Ce que l'oeuvre littéraire a d'essentiel n'est pas communication, n'est pas message» (*La tâche du traducteur* 245). En effet, l'essence, les sens de l'œuvre littéraire, existent indépendamment de l'œuvre littéraire, puisque l'essence d'un texte littéraire fait référence aux valeurs humaines de nature universelle, aux formes de manifestation de l'être humain et de ses modes de vie.

En supprimant l'idée du message qu'on cherche à décoder et à recoder, l'auteur enlève l'importance d'un des constituants déterminants de la communication verbale, celui du message, constituant, qui exprime la finalité, l'intentionnalité de l'auteur, de toutes les opérations qu'effectue le traducteur et qui anticipent la compréhension du texte et, par suite, sa traduction.

## **Le concept d'âme et d'esprit rapportés à «l'âme littéraire»**

L'entité d'âme se situe dans l'espace du spirituel, de l'esprit qui, selon le traitement théologique, voire philosophique existe en nous et en dehors du corporel, dans notre cas, elle existe au-delà du corps de l'œuvre littéraire, c'est quelque chose d'immatériel qui continue à persister en nous pour guider, orienter et déterminer notre comportement. Le contenu conceptuel de l'âme de l'œuvre littéraire reste indéfinissable, sa définition étant complexe.

Le grand penseur français René Descartes, en réfléchissant sur la nature de l'esprit, qui se confond dans sa vision avec l'âme, explicite la distinction entre le corps et l'âme:

[...] d'un côté, j'ai une claire et distincte idée de moi-même, en tant que je suis seulement une chose qui pense...; et que, d'un autre, j'ai une idée distincte du corps, en tant qu'il est seulement une chose étendue et qui ne pense point, il est certain que ce moi, c'est-à-dire mon âme, par laquelle je suis ce que je suis, est véritablement distincte de mon corps, et qu'elle peut être ou exister sans lui, en sorte qu'encore qu'il ne fût point, elle ne laisserait pas d'être tout ce qu'elle est. (*Méditations métaphysiques* 294)

Il s'en suit, que le corps ne pense pas si on l'envisage en dehors de l'âme, d'une part, et, d'autre part, l'âme ne pourrait pas être ce qu'elle est en dehors du corps. Il s'agit non uniquement d'une interaction entre le corps et l'âme, mais d'une interdépendance, d'une interdétermination entre ces entités qui sont déterminantes pour penser le monde. Il est certain, qu'à côté de l'entité d'âme, existe le concept d'esprit.

En 1985, à Washington, les philosophes du monde s'étaient réunis pour débattre le problème du rapport entre l'esprit et le cerveau. Dans le texte publié dans les actes de ce colloque, Edgar Morin-Nahoun, en parlant de la relation entre le cerveau et l'esprit, souligne la liaison indéniable entre ces deux notions:

[...] le cerveau et l'esprit, noués de façon gordienne l'un à l'autre, nœud indénouable autour duquel tournent les visions du monde, de l'homme, de la connaissance... Dans un sens, l'un est l'autre, ils sont deux aspects du même. Mais, en même temps, quel fossé ontologique, logique, épistémologique entre le cerveau et l'esprit! [...] L'esprit ne sait rien de lui-même, du cerveau qui le produit, lequel

ne sait rien de l'esprit qu'il produit. Ils co-naissent sans se connaître.  
(*Qu'est-ce qu'un esprit qui...*18-19)

Ces pensées inédites du penseur nous incitent à affirmer l'existence des concepts qui ne se prêtent pas à être déchiffrés, définis, ces opérations étant effectuées en même temps par le cerveau et par l'esprit, les deux derniers, selon l'auteur, sont deux aspects du même. En ce cas, «ce même», quel est son nom? Une chose est claire: le cerveau est de nature matérielle, l'esprit a une forme d'existence immatérielle.

Dans certaines études, on définit «le message» qu'on décode comme «l'**âme littéraire**», essence de l'œuvre littéraire, elle est de nature indicible, inexprimable. Au niveau du texte, elle n'a pas de signifiant, car toutes les unités lexicales, syntaxiques sont chargées par l'écrivain d'exprimer l'âme. C'est une force à signification positive, mais indéfinissable; rapportée à la création d'une œuvre littéraire, elle guide et détermine l'écrivain à démontrer le rôle et la place des qualités, des valeurs humaines universelles, les qualités que devrait porter et pratiquer un être humain. Elles servent de fondement pour constituer nos principes de vie au quotidien ou notre comportement dans des situations extrêmes, de définir les finalités à atteindre, celles d'entrer en relation avec le monde extérieur, avec la nature, elles nous guident et conditionnent, par suite, notre interaction avec l'Autre.

Ces dernières, étant pratiquées, servent de source de réflexion et de présentation sous une forme artistique. Les valeurs «incorporées» dans l'âme sont envisagées comme normes qui déterminent les formes de notre manifestation au quotidien. Elles sont inscrites dans la conscience humaine et sont transmises d'une génération à l'autre sous la forme de valeurs que pratique l'être humain dans son faire de tous les jours, dans son dire et dans son Être dans l'Être, en tant qu'Être.

## **La traduction et sa conceptualisation**

On voudrait revenir à certaines modalités de concevoir l'acte de traduire, surtout de la traduction littéraire qui présente des difficultés de différente nature – linguistique, littéraire, culturelle, sociale – par rapport à la traduction des textes spécialisés ou de spécialité.

Il est évident que la première opération qu'effectue le traducteur est celle de la précompréhension et de la compréhension des significations des signes par le biais de leurs relations syntagmatiques, interphrastiques et intertextuelles afin de décoder les sens. Pour assurer la compréhension du

texte donné, le lecteur et le traducteur ont besoin de connaître, en premier lieu, le spécifique du problème traité, celui de la déportation soviétique, le particulier des camps où étaient enfermés les déportés. Il faut se transposer imaginairement dans ces conditions, se mettre dans la peau des déportés qui avaient connu, vécu et subi la déportation. On devrait ressentir, tant le sensoriel du personnage que le sensoriel de l'écrivain, formé suite au récit du narrateur et se résumant aux effets de la déportation, effets de différents ordres, surtout ceux de nature psychique et physique. C'est pourquoi, traduire:

- c'est changer de monde et se transposer dans le monde du personnage et du scripteur, se trouvant dans des contextes sociaux différents de celui du traducteur;
- transposer ce monde dans le monde intérieur du lecteur afin qu'il se forme des représentations mentales sur les conditions de la déportation, sur le vécu par les déportés, sur le monde soviétique décrit dans le texte littéraire;
- vivre et penser ce monde, le comparer au monde dans lequel on vit;
- fournir au cerveau le produit de notre sensoriel sur la déportation, afin de former une psychomatière qui va servir de source d'analyse intérieure, accompagnée de notre psychologique, de notre vouloir et notre pouvoir, ces derniers étant déterminés par notre savoir;
- interpréter le texte, c'est faire un retour sur le soi des déportés, de l'auteur et sur le soi du traducteur, c'est une construction d'un autre soi ou d'un Alter Ego;
- définir le message de l'œuvre littéraire, révélant une histoire du régime destructeur de la nature humaine et de la construction d'un être qui correspond et qui pratique les idées de l'idéologie du totalitarisme;
- tirer des leçons, des enseignements des événements et des faits exposés pour mieux apprécier les temps, dans lesquels on vit, les valeurs qu'on pratique et dont on bénéficie et on s'alimente pour changer le soi-même et changer l'Autre;
- contribuer à diffuser le message de l'œuvre littéraire, etc.

### **Les motifs du choix du roman – source *Tema pentru acasă* et de sa version française *Devoir à rendre***

Nous avons choisi comme sujet d'interprétation de la traduction littéraire le récit *L'Orphelinat* du roman cité de N. Dabija *Tema pentru acasă*, œuvre hautement appréciée par les littérateurs, par les lecteurs au niveau national et européen. La version française *Devoir à rendre* est une traduction faite par M.-A. Hâncu avec la collaboration de C. Frossin. Le roman est le produit d'une vie vécue dans une atmosphère sociale irrespirable, c'est une révélation d'une expérience des camps de déportation pratiquée par le régime totalitaire et mise en place dans les pays de l'ex-Union Soviétique.

Le roman a pour source de sa création les conditions particulières où s'était trouvé l'écrivain «[...] entre la vie et la mort, plus exactement ente la mort et la vie», comme le dit l'auteur. Selon J.- P. Gavard-Perret, auteur de l'avant-propos (*Nicolae Dabija ou le testament d'immoralité*), ces conditions ont généré l'œuvre qui a apparu sous la forme d'une psychomatière qui a demandé à l'auteur de l'extérioriser, de la mettre sur le papier.

L'auteur du livre était tombé du haut d'un rocher et se trouvant au fond de l'**abîme**, il avait vu

comme sous la lumière d'un projecteur, quelques hommes, femmes et enfants réunis autour de moi, pour m'encourager, me soutenir, me tendre la main et me hisser hors de l'obscurité dans laquelle je m'étais effondré: des inconnus qui plus tard apparaissent, tous aussi flous tant dans la salle d'opération, qu'autour de mon lit de convalescence, pour me raconter, non pas en mots, mais plutôt à l'aide d'images, le récit qui suit. (*Ibid.* 11)

Cette précision est nécessaire, avant tout, pour prendre en compte l'espace particulier de la réception du récit par l'écrivain et pour motiver l'objet de l'analyse, celui **des formes temporelles de l'indicatif**, employées dans le texte-source et dans le texte-cible.

L'emploi de tel ou tel temps dans le texte-source et dans la version française dépend de l'espace, des conditions différentes de situations d'énonciation, de l'espace des personnages et des événements exposés, ces différences conditionnant la différence de situations d'énonciation. Il fallait que le traducteur tienne compte de ces différences se rapportant aux circonstances d'énonciation.

Le nombre de narrateurs et d'acteurs agissant dans le récit *Orfelinatul*, le temps qu'ils s'approprient complexifient la situation dans le temps des

événements, de l'agir des personnages et des actes verbaux des narrateurs et du traducteur. Les narrateurs, y compris le scripteur, sont «*des agissants*» parqu'ils «...*représentent des personnages en action*» (Paul Ricœur, *Le conflit des interprétations* 61).

### **Approches linguistiques de l'interprétation des formes temporelles de l'indicatif utilisées dans le texte-source et le texte-cible**

On se fixe pour objectif majeur d'examiner les différences des formes temporelles de l'indicatif et de leurs valeurs actualisées, de leurs valeurs aspectuelles dans le récit *Orfelinatul* du roman cité et dans sa version française. Il est certain que l'approche de départ est celle des techniques de l'analyse comparative, opération de la grammaire comparative.

En même temps, l'interprétation des formes temporelles se fait par l'application de l'approche énonciative, de la théorie de l'énonciation d'E. Benveniste, afin d'établir une équivalence, un équilibre entre le texte de départ et celui d'arrivée. Ces critères devraient constituer une ouverture vers la valeur et la fonction sémantique des phrases, un appui dans l'identification des sens comportés par les unités constitutives d'un texte.

L'application des thèses de la pragmatique a pour objectif d'identifier les motifs d'ordre linguistique et culturel conditionnant l'existence des dissemblances dans l'emploi des formes temporelles par l'écrivain et par le traducteur lorsqu'il transfère les valeurs temporelles du texte-source vers la langue du texte-cible. Constatons que l'écrivain et un des traducteurs représentent la même culture et le même espace nationaux.

L'approche pragmatique détermine l'exploitation des principes, qui attestent le recours de l'interprète à la transcendance des normes de la langue afin de décoder et redécoder l'essence, l'âme de l'œuvre. Il est certain, que l'interprétation des phénomènes grammaticaux, utilisés par les traducteurs, suppose recourir, avant tout, aux lois de l'immanence de la langue, aux lois inhérentes à la langue.

Pour trouver les motifs pour lesquels l'auteur et le traducteur se servent des temps différents pour situer des événements dans le temps, nous nous appuyons aussi sur les pensées de G. Guillaume qui tiennent des opérations de pensée qui s'y développent et construisent l'image-temps, la chronogenèse et l'axe du temps **chronogénétique**. L'image-temps «[...] offert au regard, c'est du temps déjà construit en pensée, [...] alors que l'analyse demanderait qu'on vît du temps en train de se construire dans la pensée». L'auteur

argumente cette idée par l'exemple de la connaissance d'un objet: «Il est concevable, en effet, que pour s'introduire profondément à la connaissance d'un objet, cet objet **fût-il** le temps, point ne suffit de le considérer à l'état achevé, mais qu'il faut de plus, et surtout, se représenter les états par lesquels il a passé avant d'atteindre sa forme d'achèvement» (*Temps et verbe...* 8).

Selon G. Guillaume, voir l'image-temps à l'étape d'achèvement maximum de sa construction, c'est une connaissance extrinsèque «... mais pour une connaissance intrinsèque, il importerait de pouvoir suivre pas à pas, en quelque sorte, la genèse de l'image-temps dans la pensée» (*Ibid.*). La construction ou la formation de l'image-temps dans notre cerveau demande du temps, mais ce temps est très court. A notre avis, la construction de l'image-temps ou «suivre pas à pas la genèse de l'image-temps» étant d'ordre psychique, se présente comme un processus qui ne se soumet pas à notre observation pour le suivre. Ceci s'explique par la nature de l'espace de la localisation de ce processus.

Comme on le sait, le produit de ce travail de la pensée, l'auteur l'a représenté sous la forme d'une ligne «lieu de tout ce qui a trait à la figuration mentale du temps», nommé *axe du temps chronogénétique*, et il a appelé «l'opération de pensée qui s'y développe, la chronogenèse» (*Ibid.*). Les trois instants de la formation de l'image-temps sont au nombre de trois: *initial*, *médian*, *final*, elles marquent chacune un instant caractéristique de l'image-temps: **temps in posse**, **temps in fieri**, **temps in esse**.

Les catégories grammaticales du verbe – l'aspect, le mode et le temps – ne se réfèrent pas, dans la vision de l'auteur, «[...] à des phénomènes de nature différente, mais aux phases internes du phénomène de nature unique, la chronogenèse: en un mot, l'aspect, le mode, le temps représentent une seule et **même** chose considérée en des moments différents de sa propre caractérisation» (*Ibid.* 11).

Dans la vision de G. Guillaume, le système temporel du français, au niveau structurel, compte deux aspects: simple et composé, ces derniers, rapportés à l'infinitif et au participe, donnent quatre constructions: *finir*, *finissant*, *avoir fini*, *ayant fini*.

### **Les sens, le message du titre du texte-source *Orfelinatul* et leur transposition dans la version française**

Le titre du roman-source, pris hors son contexte, implique une situation d'énonciation se rapportant à une classe et au devoir à faire par les élèves,

donné par un enseignant. L'auteur situe les événements du récit cité dans la situation d'une institution scolaire. Le lexème roumain «**tema**», dans la distribution où il se trouve, *pentru acasă*, a pour équivalent en français le nom «**le devoir**», suite à ceci, le titre aurait pu être traduit comme *Devoir à domicile*, un devoir à accomplir ou à apprendre.

L'emploi du mot «**tema**» est motivé par l'âge des personnages, des enfants, par leur statut social, prisonniers exclus du monde, enfermés dans un orphelinat, pénitencier, séparés des proches, isolés du monde extérieur, privés du contact humain, du droit de connaître ce monde et de s'intégrer dans la société. Ce sont des enfants qui n'ont aucune expérience du monde, des relations humaines de l'extérieur et par ces dernières connaître le monde dans toutes ses manifestations. L'unique contact dont bénéficiaient les enfants, était celui avec leurs enseignants et leurs éducateurs. Ces conditions défiguraient la personnalité de l'enfant, il s'agit de la déconstruction de la personnalité de l'enfant.

Le destinataire du titre «**Tema pentru acasă**» n'est pas uniquement un élève, mais aussi un adulte. Le rapport à un lecteur adulte attribue au mot une valeur métaphorique: un thème à analyser lorsqu'on se trouve chez soi afin de connaître une expérience dure que les enfants avaient acquise à l'orphelinat.

Par le titre du texte-source et par son œuvre, l'écrivain s'adresse aussi à tout lecteur, il nous donne un devoir à faire à domicile pour le penser et le repenser, c'est un enseignement à apprendre de ce que ce régime avait représenté. L'auteur appelle le lecteur à réfléchir sur les événements, sur l'état physique, psychologique et psychique des enfants – prisonniers, en nous livrant des faits, des évidences pour en tirer des leçons pour la postériorité, pour que l'instauration des camps de déportation par le régime totalitaire ne se répète plus.

Au niveau pragmatique, le destinataire de la version française du roman «**Devoir à rendre**» est différent par rapport au destinataire du titre du roman-source. C'est un message adressé aux autorités communistes, qui ont à rendre un dû à notre peuple et à tous les autres peuples de l'ex-Union Soviétique qui ont vécu la déportation. Comparé au titre du texte de départ, le titre de la version française est incontestablement chargé de significations, il comporte l'empreinte d'une intensification du vouloir dire de l'écrivain, d'un dû à payer au peuple moldave. C'est le verbe *rendre*, suivant le nom, qui intensifie la signification du nom *devoir*.



Comme les deux titres comportent des sens implicites, leur identification détermine le besoin de s'adresser aux critères d'ordre pragmatique, qu'on aille au-delà des normes immanentes au système de la langue, des normes grammaticales et nous situer dans les mécanismes, les supports que nous offre la transcendance de la langue. On recourt aux relations textuelles afin d'identifier le temps et les temporalités dont on parle, de l'époque des événements décrits dans le roman, de l'époque du régime totalitaire. Pour les reproduire, il fallait vivre la déportation, vivre le traitement inhumain qu'on pratiquait dans les contrées dures de la Sibérie, dans d'autres régions de la Russie.

L'auteur ne les a pas vécus, car il était venu au monde plus tard, heureusement, **Dieu Merci**, mais il les a perçus dans l'obscurité de **l'abîme**: il les avait connus **grâce** au récit de quelques hommes, femmes et enfants déportés qui s'étaient réunis autour de lui dans le précipice, dans son imaginaire, pour l'encourager, le soutenir, lui tendre la main et le hisser hors de l'obscurité dans laquelle il s'était effondré. L'écrivain entendait les voix des déportés, qui lui parlaient et lui racontaient leur histoire.

Dans ces conductions, les sensations s'aiguisent, deviennent particulièrement sensibles, irrésistibles et demandent qu'elles soient extériorisées pour soulager le corps et **l'âme**. L'écriture, la mise sur une feuille est une des formes de vider le cœur et alléger et apaiser le sensationnel, le corps du poids qu'il portait.

Les interrogations qui s'imposent au lecteur, c'est la nature du **dû à rendre** par les décideurs communistes, un avoir qui avait appartenu aux déportés, un avoir non uniquement matériel, mais surtout un **dû** de nature physique, psychologique et, certainement, de nature psychique. C'est un **dû** que les autorités communistes doivent rendre aux déportés, aux parents et aux enfants des parents de notre pays, enfants enlevés et enfermés dans un orphelinat, en réalité dans une prison.

Nous considérons que c'est le vouloir dire, le message, l'intention de l'éminent écrivain de notre pays, **Nicolaie Dabija**.

Le lecteur et le traducteur n'ont pas connu le régime communiste et ses impacts sur l'être humain. La traduction du titre a demandé aux traducteurs une lecture attentive et multiple du texte dans son intégrité pour connaître ce que représentait le régime communiste aux yeux de ceux qui l'ont vécu et supporté, se mettre dans la peau de ceux qui ont connu, surtout la déportation, les principes de l'idéologie du régime totalitaire et le mode de vie instauré par ce régime totalitaire, ses impacts.

Par conséquent, ces savoirs permettent de déchiffrer le message comporté par le titre *Tema pe acasă* et celui de la version française *Devoir à rendre*. L'œuvre et sa traduction servent de source de documentation sur les méfaits de ce régime.

### **Le rapport de complémentarité significative entre les deux titres**

Les deux noms *Tema* et *Devoir* se trouvent dans un rapport de complémentarité: la définition du *Tema pentru acasă* explicite la signification du titre *Devoir à rendre*. Un seul argument qu'on pourrait donner pour démontrer le rapport cité: ce n'est pas un simple devoir, *o temă pe acasă*, un devoir à domicile, qu'on devrait faire ou pas faire, c'est **un dû à rendre**.

L'article défini dans le nom *Tema* et l'article du nom *Devoir*, article indéfini pour le destinataire qui n'a pas lu le récit et article défini pour celui qui l'a déjà lu, cette double nature grammaticale de l'article détermine les deux significations du nom *Devoir*, celle de l'indétermination et de la détermination, elles coexistent. Finalement, la fusion de ces deux significations de l'article fait penser à ce que les traducteurs du roman, après l'avoir lu et relu, ont voulu attribuer une suite au titre de l'auteur.

La conclusion qu'on pourrait tirer sur la signification de ces déterminatifs est la suivante: l'article défini et l'omission de l'article devant le nom comporte dans leur structure conceptuelle des significations non uniquement de nature grammaticale, significative, défini,-e et indéfini-e, déterminé,-e et indéterminé, -e, ils actualisent des sens de nature sociale. Pour les définir, ils nous incitent à aller au-delà de la grammaire, au-delà des relations que nous offre la langue, son système. Les relations syntagmatiques et celles textuelles contribuent à définir l'intensionnalité de l'auteur, l'appel qu'il nous laisse, appel adressé aux générations qui viennent, **connaître le régime**. C'est une raison pour laquelle cette interprétation demande qu'on s'adresse à des critères d'ordre pragmatique, aux relations contextuelles et surtout à celles qui dépassent le cadre textuel et se situe dans l'espace et le temps vécu par le lecteur actuel.

## **Les types de situation d'énonciation du texte roumain – source, référence temporelle pour la traduction**

L'analyse des formes temporelles du texte-source permet de distinguer quelques types de situations d'énonciation qui conditionnent l'emploi par le narrateur et par le traducteur roumain, qui a séjourné une période considérable en France, des formes temporelles dans les deux textes, des formes tantôt identiques, tantôt différentes pour situer un événement ou une situation dans un délai du temps de l'axe temporel.

Les types de situations d'énonciation sont déterminés dans le récit cité, en premier lieu, par le spécifique du moment de la parole et de l'espace du narrateur, par le temps du personnage et le temps des événements qui se passaient dans le milieu où le personnage-narrateur avait été localisé. Ce sont des événements vécus par le personnage qui, étant patient des conditions inhumaines de vie pour un enfant, devient narrateur de ce qu'il avait observé, analysé, perçu et vécu. Suite à ceci, le personnage du récit est identique au narrateur des événements du roman, le narrateur se dédouble, c'est l'enfant déporté et en même temps le narrateur adulte. L'enfant déporté-narrateur et l'enfant adulte-narrateur, l'atmosphère qui régnait dans l'orphelinat, tout est important pour la situation de l'enchaînement dans le temps des événements et des situations créées.

Ce qui importait pour l'écrivain et, ensuite, pour le traducteur c'est la prise en compte de la différence de situation de la parole du narrateur-enfant et du narrateur-adulte, d'une part, et de la situation d'énonciation de l'écrivain et du traducteur des événements racontés. L'image-temps qu'ils s'étaient formée sur les événements et le temps vécu par le narrateur et celle formée chez l'écrivain sont aussi différentes. Il est évident que le temps de l'écrivain s'ajoute à ceux racontés.

La différence des situations d'énonciation permettent de distinguer les types suivants d'acte verbal, dont les énonciateurs sont différents:

- l'acte verbal du personnage-narrateur, du personnage du récit, du narrateur-écrivain et l'énonciation du traducteur. Ces derniers sont situés dans des situations d'énonciation différentes;
- situation dans laquelle avaient lieu les événements à l'orphelinat, le traitement des enfants qu'on y pratiquait;
- situation de la narration des événements par l'enfant;
- situation de la narration de l'enfant-adulte;

- situation de la réception des faits exposés par l'écrivain;
- situation de la production de l'œuvre littéraire;
- situation de la traduction du texte-source;
- situation de l'interprétation, de l'analyse de la traduction faite.

Chacune de ces situations a son délai de temps, son temps:

- le temps des enfants enfermés dans l'orphelinat et de leur traitement;
- le temps des événements de l'orphelinat;
- le temps de l'enfant-personnage;
- le temps de l'enfant-adulte, narrateur des événements;
- le temps du destinataire de l'abîme, futur descripteur des événements de l'orphelinat;
- le temps du lecteur et de son interprète ;
- le temps du traducteur;
- le temps de la postériorité des enseignements, du message, de l'âme du texte.

Entre ces types de situations, dont chacune est porteuse de son temps, il y a une interaction, une relation d'interdépendance et d'interdétermination. L'intervalle de temps que chaque événement se réserve est différent.

Les événements et l'atmosphère irrespirable particulière dans laquelle vivaient les enfants, révélée par le narrateur déporté et par l'écrivain, les circonstances différentes dans lesquelles sont localisés les personnages et les narrateurs, la situation de réception des faits et d'énonciation de l'écrivain et du traducteur, tous ces facteurs déterminent la différence des temps et servent d'origine conventionnelle pour que l'écrivain situe plus précisément les faits dans les limites du temps qu'ils s'approprient. Il est naturel que les images-temps que se forme chacun de ces acteurs sont différentes, il fallait les associer et les accorder à la situation d'énonciation.

La complexité de l'acte verbal, déterminé par les temps des événements relatés, par le nombre de situations d'énonciation, par la différence de narrateurs et du temps qu'ils vivent, est explicitée par l'écrivain dans le dernier alinéa du récit *L'Orphelinat*, version française :

Ce que j'ai mis sur le papier, je le tiens de lui, [de son père]. J'ai tenu à ce qu'on le sache aussi, étant donné que – et ce sont ses mots – il est du devoir de tout humain qui est descendu aux enfers et en est sorti vivant, de raconter: déjà qu'il commence à parler, **il parle aussi**

**par la bouche de ceux qui ne peuvent plus parler** et voit le monde aussi par les yeux de ceux qui ne peuvent plus voir; rien de ce qu'il a vu ne peut être caché, tout ce qu'il a espéré doit s'accomplir. Même avec un retard de mille ans.

Les paroles du père de l'enfant, les temps vécus par ceux qui ne peuvent plus parler, ont été incontestablement significatifs pour l'écrivain.

### **L'imparfait de l'indicatif du texte-source, temps de référence temporelle**

L'examen des équivalences, des correspondances et des non-correspondances dans l'emploi des temps dans les deux langues apparentées, demande qu'on constate que le phénomène grammatical de la concordance des temps n'existe pas en roumain. Les trois rapports temporels, celui de la simultanéité, de l'antériorité et de la postériorité par rapport au présent sont en quelque sorte respectés, quoiqu'il arrive que notre locuteur marque l'antériorité par rapport au présent par le plus-que parfait. Quant à la concordance des temps, qui ont pour référent temporel le passé, elle n'est pas respectée.

Le système temporel du roumain ne dispose pas d'une forme temporelle qui assure l'actualisation de la postériorité au passé, c'est pourquoi elle n'est pas marquée par une forme temporelle spécialisée; on se sert en ce cas-ci des formes temporelles de la postériorité rapportées au présent. C'est la situation d'énonciation et les relations interphrastiques qui aident le lecteur à définir la postériorité passée ou la postériorité ultérieure.

Pour effectuer l'analyse des formes temporelles de l'indicatif, nous nous appuyons sur les idées de nombreux grammairiens français, qui ont tracé une distinction nette entre le temps et l'aspect, P. Imbs, selon lequel: «Lorsque, au lieu de **la place** qu'il occupe par rapport au repère temporel choisi, on considère le procès **sous l'angle de son déroulement interne**, on est en présence de la catégorie de l'aspect» (15).

Pour nous situer dans le passé des événements relatés, le narrateur commence le récit par la description d'une journée pluvieuse de la Sibérie, en utilisant l'imparfait à cette fin dans les deux langues:

Și era miercuri și ploua. Atinse, acele brazilotr se risipeau în toate părțile. Firele grele de apă pisau iarba ca s-o bage în pământ.

Era o perdea de ploie, cu franguri lungi, boțită la atingerea ei cu pământul.

Deși era amează, se făcuse dintr-odată întuneric.

Îmi plăcea cum cerne în Siberia.

La version française:

C'était mercredi et il pleuvait. Touchées, les aiguilles des sapins se dispersaient de tous côtés. Des fils d'eau pilonnaient l'herbe pour la faire rentrer sous terre.

C'était un rideau de pluie, aux longues franges, froissé au moment de toucher le sol.

C'était midi, mais soudain, il fit noir.

Dans le texte-source et le texte-cible, l'écrivain et le traducteur se servent de l'imparfait descriptif, point temporel de départ pour situer dans le temps l'événement marquant qui va se produire dans sa vie dans les jours qui vont suivre, celui de la rencontre de son père. Ce sont des circonstances préalables où devaient se passer les événements qui vont suivre. L'imparfait du début de la description va servir de repère temporel pour le traducteur et pour l'interprète de ce texte, ceci est motivé par le passé des événements exposés. Il marque un procès localisé hors de l'actualité présente au narrateur. La valeur durative de l'imparfait prépare et oriente le lecteur vers la présentation des événements qui appartiennent et se rapportent au passé du narrateur.

Selon M. Riegel et J.-Ch. Pellat, «Avec l'imparfait en effet, le procès est perçu 'de l'intérieur', ce qui permet de le séparer en deux parties et de distinguer ce qui est effectivement réalisé et ce qui ne l'est pas encore;...» (*Grammaire méthodique du français* 305).

C'est un imparfait à valeur durative: «[...] selon le sens du verbe, le procès n'est pas long objectivement, mais il est perçu 'de l'intérieur' dans son déroulement, dans la continuité de son déroulement, sans terme final marqué» (306).

La durativité de l'imparfait est interrompue par la venue, par l'installation d'un autre phénomène de la nature celui de *faire noir*:

*Deși era amează, se făcuse dintr-odată întuneric – C'était midi, mais soudain, il fit noir.*

Comme l'exemple le démontre, il y a une dissemblance dans la situation des phénomènes naturels, qui se passaient, dans les délais de temps qu'ils

s'étaient réservés dans les deux langues. L'écrivain se sert de l'imparfait «era amează» et du plus-que-parfait «se făcuse întunerice», le traducteur remplace le plus-que-parfait par le passé simple, «il fit noir».

La valeur temporelle du Plus-que parfait dans le texte-source ne s'accorde pas avec le temps des phénomènes duratifs désignés dans les phrases antérieures, il ne s'accorde pas non plus avec l'imparfait du premier prédicat: «era amează», en un mot, l'action «se faire noir» n'est pas antérieure à la situation «C'était midi». Le phénomène naturel «il fit noir» arrive dans la suite du déroulement des événements. C'est pour cette raison que le passé simple «il fit noir», employé par le traducteur, correspond au rapport temporel existant entre l'énonciation antérieure de ce qui se produisait dans la nature et le temps du phénomène naturel qui suit – «faire noir».

M. Riegel et J.-Ch. Pellat considère que le passé simple donne une vision synthétique et compacte du procès: ils l'envisagent «comme un noyau indévis, comme un tout fermé sur lui-même et en offre une vision globale, indifférenciée, non sécante» (303). «Avec le passé simple, on perçoit un procès nettement délimité dans son déroulement et orienté vers son terme final» (300).

L'emploi du passé simple est déterminé par la valeur sémantique de l'adverbe de temps *soudain*, précédant, dans les relations syntagmatiques, la forme du plus-que-parfait, il désigne l'arrivée brusque, imprévue d'un fait: «se făcuse dintr-odată întunerice» – «mais soudain il fit noir». C'est un signe évident d'un procès dont le déroulement dans le temps est limité, la limite est marquée deux fois, d'une façon redondante, par un antécédent temporel et par la forme temporelle du verbe.

Dans ce cadre d'idées, G. Kleiber, en reprenant une des idées de L. Gosselin, parle de l'importance des circonstanciels temporels servant d'antécédent de référence d'un procès dont le temps devrait correspondre à la valeur temporelle de l'antécédent. On qualifie ce genre d'antécédent temporel d'anaphore. C'est pour cette raison, selon le linguiste, que la différence entre le passé simple et l'imparfait se résume à ce que

[...] le passé simple est doublement anaphorique, une fois par l'intervalle de référence et une seconde fois à cause de la localisation temporelle, alors que l'imparfait ne l'est qu'une fois, par l'intermédiaire de l'intervalle de référence, la localisation temporelle étant fournie soit directement, si c'est un adverbe temporel, soit indirectement, si c'est un procès, par l'antécédent recruté. (*Entre les deux...*10)

La grammaire française et celle roumaine définissent le passé simple comme un temps dont le locuteur se sert afin de désigner des événements de courte durée, des faits historiques, par exemple, ceux décrits par des chroniqueurs roumains, etc. Dans l'exemple cité, il s'agit d'un fait momentané, dont l'arrivée est inattendue, désignée par l'adverbe *dintr-odată*: *a se face dintr-odată întuneric*. A notre avis, c'est pour cette raison que le traducteur a utilisé le passé simple: *il fit noir*.

La dissemblance de l'emploi des deux formes temporelles dans le texte-source et le texte-cible cités s'explique par ce que le passé simple en roumain a perdu son terrain fonctionnel, il n'est pas utilisé dans le parlé courant, voire dans l'écrit, quelle que soient la catégorie et le statut social du locuteur.

Les auteurs de la *Gramatica limbii române de l'Académie de Roumanie* constatent la substitution du passé simple par le passé composé dans toute situation de communication au quotidien. Il est utilisé par le locuteur de quelques régions de la Roumanie, comme Banat, Crișana, Maramureșul, et Oltenia (10).

Quant à la forme et à la valeur temporelle du plus-que-parfait, sa forme est assez souvent confondue par le locuteur du contexte social de Moldavie avec celle du passé simple, suite à la présence de morphèmes grammaticaux identiques à la forme personnelle. Seul un locuteur connaisseur et pratiquant un langage plus élevé, compétent dans les valeurs temporelles des temps, respecte la norme de l'emploi de ces deux temps.

## **Le présent de narration et ses valeurs aspectuelles dans le texte-cible**

Dans la suite du texte, les phénomènes naturels sont situés dans le présent, il figure au début du texte-source et à la fin du texte: *Îmi place cum cerne în Siberia – J'aime comme il pleut ou il neige en Sibérie – comme au travers d'un tamis*.

Par le présent du verbe *aimer* l'auteur du texte-source situe dans une situation d'énonciation actuelle non uniquement le personnage-enfant, mais aussi l'enfant-adulte, le narrateur des événements et le destinataire, le futur scripteur de son récit. C'est un présent omnitemporel pour l'enfant-narrateur qui se confond avec l'ancien déporté en fonction de narrateur, un temps à teinte psychologique.

Les faits racontés suite à leur interprétation étaient devenus réalité en quelque sorte réelle pour l'écrivain, suite à une réception particulière



et appropriation des faits. Une fois les événements devenus siens, le narrateur nous incite à suivre son récit, à nous situer dans son temps, à nous sensibiliser et à vivre ce qu'avait vécu le narrateur dans un orphelinat destiné aux enfants déportés. Il est vrai que les opérations de pensée qu'il effectue, celle de la conceptualisation et de l'interprétation des événements, des faits exposés, ce parcours de l'écrivain et ensuite du lecteur est complexe. L'agencement des événements et de leur situation dans le temps, en respectant la relation temporelle entre les événements et leur référent temporel, ces opérations accompagnent l'interprétation. Le moment de l'attribution de telle ou telle valeur temporelle devient claire, mieux dire, l'image-temps s'approprie la forme temporelle qui correspond aux deux conditions citées au moment de la verbalisation des faits et de leur traduction.

Le présent *il pleut ou il neige en Sibérie – comme au travers d'un tamis*, sert à désigner un produit d'une observation devenu vérité pour lui. Ce temps a des rapports avec le passé et avec le présent, ces derniers déterminent ses valeurs aspectuelles. L'aspect en ce cas-ci, «[...] caractérise le processus verbal **considéré en lui-même**, indépendamment de toute localisation temporelle...» (Imbs 39).

Le présent du narrateur correspond à la valeur définie par P. Imbs:

Le présent actuel est fait d'un peu de présent et d'un peu de passé; il est d'autre part en contact immédiat avec tout le passé et avec tout l'avenir; il peut enfin, par un effort d'imagination, exprimer le passé et le futur comme s'ils étaient des présents. D'où les nombreux emplois «figurés» du présent, tantôt pour le passé, tantôt pour le futur. (32)

La présence d'une dose du passé et d'une dose du futur dans le présent dans l'exemple cité est possible, comme l'affirme P. Imbs, *grâce* à un effort d'imagination. C'est cet effort d'ordre psychique et psychologique qui permet à l'écrivain de se servir du présent. Il s'agit de la différence entre l'aspect et le temps verbal, différence définie par G. Galichet: «Il y a autant de différence entre l'aspect et le temps verbal qu'entre le temps psychologique et le temps physique» (*Grammaire structurale du français moderne* 90-91).

On pourrait interpréter le motif de l'emploi du présent dans l'exemple cité en recourant aux indices de l'énonciation. Le présent de l'indicatif *comme il pleut ou il neige en Sibérie* désigne un fait *naturel*, habituel pour la Sibérie, son point de référence coïncide avec le moment de la parole du narrateur. Le marqueur de l'énonciation, le déictique personnel *je* et le correspondant de

ce dernier en roumain, le pronom personnel – complément d'objet indirect, *îmi place* assurent l'autodésignation de l'énonciateur. L'indice nommé de l'énonciation et le présent de l'écrivain transposent le personnage-narrateur et le lecteur dans une situation virtuelle pour eux, une situation qui était pour l'ancien déporté actuelle dans son imagination. L'auteur a voulu, à notre avis, rendre la déportation perceptible, palpable en quelque sorte pour le lecteur. Dans le récit qui va suivre, c'est le présent qui va servir de repère, de temps de référence. Ce temps permet que l'enfant agisse comme personnage et à la fois comme narrateur de ce qui lui était survenu.

E. Benveniste, dont les thèses fondamentales sur l'énonciation continuent à alimenter notre pensée, en présentant les indices de l'énonciation, parmi lesquels le présent est un de ses marqueurs fondateurs, nous enseigne:

On pourrait croire que la temporalité est un cadre inné de la pensée. Elle est produite en réalité dans et par l'énonciation. De l'énonciation procède l'instauration de la catégorie du présent, et de la catégorie du présent naît la catégorie du temps. Le présent est proprement la source du temps. (*Problèmes de linguistique générale* 83)

R. Valin, disciple et ami de G. Guillaume, réalisateur de la publication des inédits de l'auteur, en interprétant et en développant la théorie de la chronogenèse du temps, considère que la loi de *sténonomie* de G. Guillaume est

[...] l'une des conditions de concevabilité auxquelles, pour se définir et s'instaurer en représentation, doit satisfaire le présent – et il y satisfait universellement, quoique parfois très différemment selon les langues – est de pouvoir se penser aussi étroit qu'il soit possible, ce qui ne l'**empêche** pas du reste aucunement, au moment de l'emploi d'épouser toutes les largeurs momentanément requises – et variables à l'infini – pour y loger les événements dont on veut déclarer l'appartenance à l'époque présente. (*Avant-propos* 133)

Dans l'exemple cité, le présent en effet épouse toutes les largeurs, mais pas momentanées, mais les largeurs illimitées dans le temps pour l'espace donné, il sert aussi de temps de référence pour la situation des événements.

En effet, le narrateur opère avec deux temps de référence, l'imparfait, le plus souvent, et quelquefois le présent.

La phrase de la version française est un des exemples du recours du traducteur à la désignation du phénomène naturel par la voie analytique *comme au travers d'un tamis* et pas par la voie synthétique, par le verbe *a*

*cerne, ploia cerne*, version de l'auteur du roman, c'est la manière de pleuvoir en Sibérie. Nous considérons que l'analytisme est une des spécificités qui est propre à la traduction de cette œuvre et à la traduction littéraire en général.

### **Le passé composé, temps du récit, de l'énonciation de discours**

L'auteur du récit recourt dans la majorité des cas à l'emploi du passé composé, temps du récit en roumain, bien que ce soit un passé éloigné du temps du récit. C'est un passé composé qui prend dans l'énonciation de discours une valeur qui correspond à celle du passé simple dans l'énonciation historique (Kleiber 301). Il se distingue du passé simple par son rattachement à une situation d'énonciation différente de celle auquel est rattaché le passé simple :

Nu mai țin minte cum **am coborât** de pe atelier; dacă **am coborât** sau **am sărit** în brațele lui vânjoase, dar, de cum **am ajuns** lângă el, m- a **strâns** la pieptul său și a **început** să plângă, repetând același cuvânt enigmatic, care pe atunci nu eram prea sigur ce înseamnă și dacă, în genere, înseamnă ceva: «Mircea! Mirecea! Mircea!»

Le référent temporel du passé composé dans cet exemple est décalé, devance beaucoup le moment de la parole, il est reculé par rapport à ce repère, c'est pourquoi l'auteur aurait dû se servir du plus-que parfait, néanmoins, le narrateur situe les événements par rapport à sa situation d'énonciation. Suite à ceci, le temps de l'énonciateur ne s'accorde pas avec le temps des actes verbalisés dans la subordonnée. Il fallait désigner une antériorité rapportée au passé et pas au présent des événements exposés. L'auteur ne l'a pas fait, parce qu'il se guidait inconsciemment des contraintes invisibles mais sensibles imposées par les marqueurs de l'énonciation, le *Je* énonciateur et le présent; il rapporte les actions qui se succèdent **am coborât**, **am sărit**, **am ajuns** au temps de son énonciation.

Dans la version française, le traducteur reproduit ces événements au moyen du passé simple:

**Je ne me souviens plus** comment **je descendis** depuis l'atelier, si **je descendis** ou **sautai** dans ses bras forts. **Aussitot** que **je le rejoignis**, **il me serra** sur son cœur et **se mit à pleurer**, en répétant le **même** mot mystérieux, dont je ne comprenais pas la signification: «Mirecea! Mirecea! Mirecea!»

Nous supposons que le traducteur s'est servi du passé simple non uniquement pour des motifs de nature normative de la grammaire française, il a pris en compte les distances temporelles qui existent entre la situation d'énonciation du narrateur-adulte et le temps des événements relatés.

L'emploi du passé composé par l'auteur s'explique aussi, comme nous venons de le dire, par le phénomène de l'énonciation d'E. Benveniste et de ses indices. L'énonciateur adulte s'annonce par le *Je* implicite, il est aussi marqué en roumain par la forme de la première personne du présent, *nu mai țin minte*, ce dernier actualise le Maintenant de son énonciation. C'est pour cette raison que l'écrivain recourt à l'emploi du passé composé, temps de l'oral. Un autre motif serait celui de la valeur imparfactive, durative du procès *se souvenir* qui permet de situer les actes de l'enfant dans un passé plus rapproché du moment de l'énonciation, quoique la série d'actes accomplis par l'enfant, appartienne à un passé reculé.

Constatons que l'emploi du passé composé et pas du passé simple dans l'écrit du roumain, temps utilisé pour la reproduction des événements antérieurs par rapport au maintenant du scripteur, est devenu norme en roumain.

La forme temporelle des actions de l'enfant implique l'identité de la forme temporelle des actions du père de l'enfant-narrateur: ***a străns, a început să plângă***. L'argument apporté, n'exclut pas un autre argument: le temps éloigné, l'antériorité passée des actions, implique l'emploi du plus-que-parfait, comme nous l'avons dit ci-dessus ou le passé simple, l'emploi de ce temps étant motivé par le moment où le déporté d'autrefois tient son récit.

Ce qui pourrait expliquer et motiver au niveau psychique l'emploi du passé composé en roumain, c'est l'aspect extensif du verbe *se souvenir*. Ce dernier se caractérise par son aspect extensif, terme de G. Guillaume, ceci signifie que les limites spatiales au sens de limites temporelles, s'étendent sur un espace temporel considérable, en effet, elles couvrent la vie de l'homme. C'est sa force intérieure qui assure cette étendue du procès pour embrasser et enfermer, stocker d'autres actions, actes de l'individu humain, des processus naturels.

La force extensive du procès de *se souvenir* dans notre exemple s'étend sur tous les actes que l'enfant accomplit au moment où il entend prononcer son vrai prénom, y compris les actes de son père. Le procès, son espace étendu dans le temps embrasse tous les procès employés au passé composé pour comporter en soi tous ces actes des personnages, pour les situer pour

toujours dans l'espace de sa mémoire. L'espace étendu dans le temps du procès *se souvenir*, envisagé comme une espèce de filet dans les limites duquel il situe une multitude infinie de souvenirs. Finalement, par l'aspect extensif du procès, son espace étendu dans le temps, on affirme la continuité ininterrompue de la mémoire humaine.

Le procès de **se souvenir** se rapporte à un passé car l'objet de cet acte, les événements qui interviennent, appartiennent au passé, mais localisés dans le soi du narrateur, il s'approprie un espace temporel du passé de l'enfant et du présent du narrateur adulte. A cet égard, G. Guillaume dit: «Il existe dans la langue des mots qu'il suffit de prononcer, même isolément, pour que l'idée de temps s'éveille dans l'esprit. Cette idée de temps que le mot emporte avec soi, qui fait partie intégrante de sa signification, c'est le temps **in posse**, qui peut se définir: le temps intérieur à l'image de mot» (15).

Dans la suite du déroulement des événements dans le texte-source, le passé composé actualise le temps des événements qui se succèdent l'un après l'autre, succession verbalisée par le personnage-narrateur:

Atunci l-**am văzut** pentru prima dată pe acel bărbat ciudat, îmbrăcat într-un trenchi subțire și cu un fes de lână tras pe cap, ieșind din școala noastră; m-**a mirat** faptul că nu se grăbea nicăieri: **s-a oprit** în mijlocul curții ca și când nu ar fi turnat de sus cu găleata, pe urmă **a privit** lung înapoi, probabil m-**a zărit** și pe mine urmărind-ul prin geamul clasei, **a pornit** iar mai apoi **s-a oprit** din nou, ieșind într-un târziu pe poarta școlii, ca să dispară în ploaie.

Si le narrateur ne s'était pas servi des indices de l'énonciation, du *Je* énonciateur, il aurait dû recourir à l'emploi des temps de l'antériorité rapportée au passé.

Ce qui distingue les deux versions de l'alinéa cité, c'est que les passés composés du texte-source ont pour équivalents en français le passé composé, le passé simple, voire le plus-que-parfait, *s'était-il aperçu*: les équivalents du passé composé dans la phrase française:

Alors **j'ai découvert** cet homme étrange, habillé d'un imperméable léger, coiffé d'un fez en laine, sortant de notre école. Il ne se hâtait pas et **j'en fus surpris**: **il s'est arrêté** au milieu de la cour, sous la pluie battante, puis **a regardé** longtemps derrière lui. Probablement, **s'était-il aperçu** que je le suivais par la fenêtre, **il reprit** sa marche puis **s'arrêta** encore, sortant finalement par la porte de l'école, pour disparaître sous la pluie.

Les équivalents du passé composé dans la phrase française:

m-a mirat faptul – j'en fus surpris; s-a oprit în mijlocul curții – il s'est arrêté au milieu de la cour; pe urmă a privit lung înapoi – puis a regardé longtemps derrière lui; probabil m-a zărit și pe mine – probablement, s'était-il aperçu...; a pornit iar mai apoi – il reprit sa marche; s-a oprit din nou – puis s'arrêta encore.

Dans la version française, comme la structure de la phrase le démontre, à côté du passé composé, le traducteur se sert de trois formes du passé simple pour désigner une succession d'actions situées dans un délai de temps bien éloigné du temps de l'énonciation du narrateur et du traducteur. Les actes de l'inconnu, son déplacement dans l'espace sont aussi reproduits en partie par le passé composé: *il s'est arrêté, a regardé*. L'agent des actions citées et les actions de l'observateur de l'inconnu sont situés tous les deux dans le **même Ici** et dans le **même Maintenant**, tandis que le narrateur adulte se trouve dans une situation d'énonciation beaucoup plus éloignée de celle de l'inconnu et de l'enfant qui le suivait.

A notre avis, l'emploi des passés simples dans le texte-cible a pour motif les normes de structuration de la narration en français, temps de l'écrit et pas le passé composé, temps de l'oral. On aurait dû employer le passé simple ou, finalement, seulement le passé composé pour démontrer que c'est un produit de l'énonciation dans une situation où les deux acteurs de la parole, l'enfant-narrateur, l'enfant-personnage et le narrateur, l'ancien déporté, se trouvent, par un effort d'imagination, dans la **même** situation d'énonciation, car c'est le même corporel qui les comporte.

Les motifs de de cette dissemblance pourraient s'expliquer, à notre avis, par la structure complexe de l'acte communicatif, par le nombre de délais de temps qui se rencontrent et interagissent afin de parvenir à verbaliser la succession des actions ou d'autres rapports se formant entre les événements. Il est naturel que le temps de l'acte verbal du narrateur-adulte et le temps du déplacement de l'inconnu dans la cour soient différents, c'est une rétropection, en tant que le temps de l'observation de l'enfant des actes de l'inconnu, c'est une prospection.

Dans la révélation des événements de l'orphelinat, la situation d'énonciation de l'enfant est identique à celle du narrateur, en ce cas-ci le narrateur s'identifie à l'enfant, les deux se fusionnent, car c'est le même être humain. Lorsque l'auteur de la narration c'est l'ancien déporté, la situation de son énonciation est différente par rapport à la situation dans le temps des événements évoqués.

Il importe de constater que la révélation de la vie des enfants par quelques hommes, femmes et enfants réunis autour de l'écrivain, se produit dans des espaces différents: dans le précipice, comme sous la lumière d'un projecteur, ensuite à l'hôpital où l'écrivain avait été opéré, autour du lit de sa convalescence, dans ces conditions avait lieu la réception du récit par l'auteur, suivent ensuite l'espace et le temps de la création de **l'oeuvre** (Dabija 3). L'écrivain entendait les voix des déportés, qui lui parlaient et lui exposaient leur histoire. Les événements et les situations, racontés par des voix de **l'abîme**, avaient constitué une espèce de réalité pour l'écrivain. Il l'a portée en lui et l'a vécue et a continué à vivre avec cet imaginaire, avec ces faits témoignés, dont l'espace du récit a un caractère mythique, jusqu'à ce qu'ils aient été verbalisés, mis sur le papier.

Ces faits exposés dans un espace particulier, étaient envisagés comme quelque chose de réel, des faits qu'il situait dans le *Maintenant* du personnage, ensuite l'écrivain les a envisagés comme un *Maintenant* dans son *Maintenant*. Serait-ce pour cette raison que les événements du récit sont verbalisés au moyen du passé composé? Ces faits restent indéchiffrables pour nous, parce que le déchiffrable existe et suppose l'indéchiffrable, le déterminable s'alimentant, se manifestant et étant expliqué par l'indéterminable.

La transposition du *Maintenant* du personnage dans le *Maintenant* de l'auteur pourrait expliquer les raisons pour lesquelles les événements du récit sont verbalisés au moyen du passé composé dont le temps de référence ou le moment de la parole du narrateur est le présent. Ces faits restent indéchiffrables pour nous, seul l'écrivain pourrait les expliquer, mais pas les déchiffrer dans leur intégrité. Ils pourraient devenir explicables parce que le déchiffrable existe et suppose l'indéchiffrable, l'indéterminable, ce dernier aide à définir le déterminable, tous les deux se manifestant l'un par le biais de l'autre.

### **La rencontre de l'imparfait et du présent, leur référent temporel**

Les relations contextuelles entre le temps des événements décrits impliquent le besoin de se servir des temps du passé, norme respectée par le traducteur, tandis que le narrateur des événements reproduit les souvenirs du passé de l'enfant en employant tant les temps de la simultanéité rapportée au passé que les temps de la simultanéité du passé:

Ni **se spunea** «copii lui Stalin». **Știam** că părintele nostru ne **iubește** nespus și că **nu ne-a vizitat** niciodată numai din motiv că dânsul **conduce** o țară prea mare și nu-i mai **rămâne** timp și pentru noi, băieții lui. Îl **așteptam** însă în fiecare zi, nădăjduind că odată și odată **va trece**, cu cadouri sau fără, și pe la Nadrecinoe.

Le traducteur, ayant pour repère temporel le passé et étant guidée par les normes de la concordance des temps en français, respecte les rapports temporels qui se forment entre le référent temporel et le temps utilisé:

On nous **appelait** «les enfants de Staline». Nous **savions** que notre père nous **aimait** énormément **et ne nous avait jamais rendu visite** uniquement parce qu'il **gouvernait** un pays trop grand et qu'il **ne lui restait pas** de temps pour nous, ses fils. Mais nous **l'attendions** tous les jours, espérant qu'un jour il **passerait** aussi, avec ou sans cadeaux, à Nadréscnoé.

Ce qui constitue une dissemblance évidente dans l'emploi des temps par l'auteur et le traducteur, c'est l'emploi du présent par le narrateur dans trois subordonnées complétives *că părintele nostru ne iubește, că nu-i mai rămâne, că dânsul conduce* et l'emploi du passé composé *nu ne-a văzut niciodată*, dans le texte-source. Suite à ceci, le narrateur a créé une discordance entre la simultanéité rapportée au passé, marquée par l'imparfait *știam*, temps de référence et de la situation dans le temps des autres faits. D'autre part, en se servant du présent, l'enfant narrateur, en effet, l'auteur, situe les événements de son enfance, grâce à ses représentations mentales, dans la situation de la domination du stalinisme. Par le présent des procès cités, se rapportant à Staline, l'auteur nous transpose dans la situation des années de la domination de ce chef. Il se peut que l'écrivain ait aussi pris en compte le fait que dans la représentation mentale que l'enfant s'était formée sur Staline il envisageait ce dictateur comme **être** éternel qui devait gouverner le pays dans les temps qui suivaient, l'éternité ayant pour équivalent le présent générique.

Dans l'interprétation qu'on fait, on se sert de l'emploi fréquent du terme de «situation», cette dernière étant conçue comme espace, pas temporel, mais comme lieu matériel. La fréquence de ce terme s'explique par l'importance déterminante de l'espace, avant tout, pour situer un événement, un fait. C'est l'espace et notre *Je* qui sont porteurs du temps, surtout du présent.

Quant au plus-que-parfait en français, *il ne nous avait jamais rendu visite*, il est certain qu'il s'agit d'une antériorité rapportée au passé et qu'il



aurait fallu employer en roumain aussi le plus-que-parfait, son emploi est conditionné par l'imparfait des verbes *știam*, *așteptam*. Finalement, la concordance des formes temporelles, respectée par le traducteur, est motivée par les relations temporelles entre les actions de la principale et les actions des subordonnées et par celles de l'alinéa pris dans son intégrité.

Le futur simple *va trece*, nommé en roumain «viitorul forma întâi», a pour correspondant un futur dans le passé, temps inexistant en roumain, comme nous l'avons constaté ci-dessus.

L'emploi du plus-que-parfait dans la subordonnée suscite des interrogations dans certains emplois:

Prima dată **am plâns** când **a murit** tovarășul Staline care **nu reușise**, cât a fost viu să ne viziteze. A plâns școala întregă, de la mic la mare, de **răsunase** toată taigaua de suspinele noastre câteva zile în șir, știind că **rămaserăm** cu toții orfani.

Entre les deux passés composés *am plâns*, *a murit* il y a un rapport d'antériorité passée, la mort du chef de l'État soviétique anticipe l'action de *a plânge*, c'est pourquoi il fallait mettre le procès *mourir* au plus-que-parfait. Le premier plus-que parfait *nu reușise* exprime, en effet, une antériorité rapportée au passé de l'événement, elle est contextuellement et temporellement motivée, en tant que les autres formes de ce temps *răsunase*, *rămaserăm*, désignent l'effet produit par la mort de Staline sur l'état psychologique des enfants et des enseignants. D'ordinaire, les conséquences suivent la cause et ne l'anticipent pas, elles appartiennent à ce qui suit et doivent être situées sur la ligne du temps des enfants après l'action qui exprime la cause.

C'est pour ces raisons que l'antériorité des derniers plus-que-parfait des verbes cités ne s'accorde pas avec la succession, l'avancée des événements dans l'avenir. En cas contraire, les relations temporelles entre les événements qui se passent dans l'orphelinat deviennent dépourvus de logique temporelle.

Mais l'écrivain a ceci de spécifique que ses représentations mentales qui se forment dans son cerveau sont différentes par rapport à celles du lecteur, c'est pourquoi l'image-temps et le rajustement des relations temporelles entre les procès pourraient être violés, être ajancés à sa manière. Nous supposons qu'en ce cas-ci, l'auteur a pris pour repère le temps de ces contemporains, de ses lecteurs, il rapporte les deux conséquences de la mort de Staline au temps où il travaillait sur son oeuvre. C'est son *Maintenant* et celui de son lecteur qui, ont servi de référent temporel, pragmatique, sans le rapporter à la valeur aspectuelle de l'action de *mourir* qui est le vrai repère temporel, la

prise en compte de ce référent aurait suggéré à l'écrivain l'emploi du plus-que-parfait.

Dans le texte-cible, on remarque l'emploi superflu du plus-que-parfait, il s'agit, à notre avis d'une confusion du plus-que-parfait et du passé simple, confusion qui s'explique par la sonorité des flexions de ces deux temps:

Din ziua aceea profesorii **deveniseră** apatici, parcă viața lor brusc **fusese lipsită** de orice conținut, nu mai insistau să mergem în pas la cantină și la ore, paznicii **coborâseră** pe pământ din turnul lor de lemn, porțile **se deschiseseră**,...

Les quatre plus-que-parfait tiennent la place du passé simple, car les actions et les changements d'ordre psychologique s'étaient produits dans le comportement des professeurs, après la mort de Staline, rapportés au temps du narrateur-enfant, ils suivent et n'anticipent pas les autres événements: *profesorii deveniră, viața lor fu lipsită...*, *paznicii coborâră?*, *porțile se deschise*. C'est le complément circonstanciel de temps *Din ziua aceea*, antécédent temporel à fonction anaphorique qui ouvre les portes du temps *in fieri*.

Cet emploi démontre l'importance de la prise en compte des relations interphrastiques et contextuelles, dans ce cas-ci celle du rapport temporel existant entre le repère temporel cité et les événements verbalisés par la phrase et par le texte. C'est une prospection et non pas une rétrospection des événements. On pourrait accepter cette manière d'envisager le rapport temporel entre les événements cités, si le narrateur était l'auteur. Dans notre cas, c'est l'enfant –déporté qui expose ces événements, l'acteur-énonciateur étant marqué par la forme personnelle du subjonctif du verbe *să mergem*.

Le traducteur est fidèle au texte de départ, il reproduit le rapport temporel de l'auteur:

A partir de ce jour-là, les professeurs étaient devenus apathiques, comme si leur vie se trouvait brusquement dépourvue de tout contenu ..., les gardiens étaient redescendus sur terre quittant leurs tours en bois...

Le complément circonstanciel *à partir de ce jour-là*, antécédent de référence du procès qui suit, aurait dû guider l'auteur et le traducteur dans l'actualisation d'un passé postérieur et pas antérieur par rapport à l'événement de la mort de Staline: *les professeurs devinrent, les gardiens redescendirent*.

## La valeur aspectuelle du verbe en français et sa rencontre avec la valeur temporelle du verbe en roumain

Une des distinctions qu'on a remarquées dans la correspondance des formes temporelles du texte-source et du texte-cible, c'est la traduction du plus-que-parfait du verbe par l'imparfait duratif:

Până la 12 ani **crezusem** că și ceilalți colegi ai mei, că lumea toată seamănă cu internatul nostru: înconjurat cu ziduri înalte, deasupra cărora era înșirată sârma ghimpată prin care trecea curentul electric, cu geamuri zăbrelete cu uși metalice care seara erau zăvorâte și încuiate pe din afară ...

Jusqu'à douze ans, **je pensais**, comme mes autres camarades, que le monde entier ressemblait à notre orphelinat: entouré de hautes murailles, au-dessus desquelles étaient alignés des barbelés électrifiés, aux fenêtres aux barreaux, aux portes métalliques qu'on verrouillait et fermait à clef le soir, de l'extérieur...

La valeur temporelle du plus-que-parfait **crezusem** et de l'imparfait **je pensais** traduisent un passé antérieur, très éloigné du moment de la parole du narrateur, de l'enfant-déporté, surtout du moment de l'actualisation de l'antériorité par l'écrivain. Il emploie le plus-que-parfait pour marquer un perfectif historiquement passé, il a pour repère temporel **Până la 12 ani**, cet emploi étant motivé par des référents temporels de nature contextuelle. La valeur perfective du procès **crezusem** est bornée par le circonstanciel temporel cité. L'importance de cet antécédent temporel se fait sentir au moment où l'on le supprime, le plus-que-parfait désigne alors un procès qui s'étend sur la ligne du temps, dont le déroulement n'est pas limité. Le plus-que-parfait à valeur perfective bornée a ses délais du temps dans le passé du narrateur, le déporté d'autrefois, son temps est aussi différent de celui de la situation dans le temps du processus de la création de l'œuvre par l'écrivain, c'est pourquoi il correspond aux relations temporelles de la situation d'énonciation.

Au niveau de la valeur sémantique interne des deux formes temporelles, le plus-que-parfait et l'imparfait, **crezusem**, **je pensais** ont cela de commun que les deux situent un acte psychique de l'enfant dans le passé: le plus-que-parfait marque un perfectif historiquement passé, au niveau de la valeur aspectuelle du temps, un acte borné, tandis que l'imparfait, dans la version française, actualise un acte duratif, néanmoins borné dans le temps, le bornage étant lexicalement marqué par le circonstanciel temporel,

*Jusqu'à douze ans.* Les deux temps transposent le lecteur dans l'enfance du narrateur.

L'emploi de deux temps différents s'explique par la différence et l'identité à la fois de la signification du mode d'action et de la valeur aspectuelle des deux verbes synonymiques, *a crede* en roumain et *penser* dans le sens de *croire* en français. La différence et l'identité de signification sont identifiables tant au niveau de l'immanence de la langue que de la transcendance, grâce à l'application des critères d'ordre pragmatique:

– au niveau du système de la langue, on devrait s'adresser à la signification primaire dont se sert le locuteur moldave et la signification qui est actualisée par le locuteur français, d'autre part, cette dernière est identifiée suite à l'examen des relations syntagmatiques;

– au niveau pragmatique, il faudrait examiner les relations interphrastiques, contextuelles afin de définir si le verbe *a crede* en roumain et *penser* reproduisent l'acte psychique ou la signification *avoir une opinion*.

Pour définir les différences entre ces deux verbes, significations du système de la langue, nous recourons à la définition lexicographique de ces deux verbes:

– *croire* – tenir pour vrai ou véritable; *penser* – former des idées dans son esprit; réfléchir, méditer; avoir dans l'esprit, avoir pour opinion.

Les deux verbes comportent deux significations *avoir une opinion* ou *effectuer un acte psychique*; l'acte d'avoir une opinion est un produit de l'acte psychique.

L'action explicitée par ces verbes devrait avoir pour finalité l'acte de convaincre, persuader, prouver. Par conséquent, par cette explicitation de la signification de l'acte de croire, l'énonciateur a l'intention de démontrer la vérité de ce qu'il énonce, il affirme, en effet, il verbalise sa subjectivité marquée dans l'explicitation lexicographique par le verbe *tenir*.

En fin de compte, le locuteur moldave, par l'intermédiaire du verbe *a crede* – croire, actualise plutôt l'acte d'exprimer une opinion, une subjectivité dont le sujet est sûr de ce qu'il dit. Il utilise comme verbe d'opinion, en premier lieu, le verbe *a crede* et pas le verbe *penser* – *a se gândi* en roumain, tandis que le locuteur français se sert du verbe *penser* pour exprimer une opinion pas explicitement, mais en la voilant. Constatons que le verbe *a crede* se caractérise aussi par la signification *d'estimer, de considérer*.

C'est un des exemples de la nature du phénomène de la modalisation de l'événement au niveau référentiel et de la phrase au niveau linguistique.

Revenons au locuteur français, en effet, au traducteur roumain qui s'est approprié les normes de dire d'un Français, ce qui est marqué par le verbe *penser*, défini dans le dictionnaire Le Petit Robert comme:

– *appliquer l'activité de son esprit aux éléments fournis par la connaissance, former, combiner des idées et des jugements: juger, raisonner, réfléchir.*

La signification du verbe *croire* est celle d'un verbe d'opinion dans les deux langues, tandis que le verbe *penser* met au premier plan la signification de *raisonner*; toutefois il actualise en même temps, comme nous l'avons constaté, dans des relations syntagmatiques la signification d'*avoir une opinion*. Dans la structure sémique des verbes, ces deux significations coexistent, les relations syntagmatiques mettent en relief la première ou la deuxième signification.

L'explicitation lexicographique met en évidence, avant tout, la signification de *raisonner* du verbe *penser*, il désigne l'activité psychique fondamentale de l'être humain, qui est durative, c'est pourquoi, c'est une continuité ininterrompue dans le temps, une action non bornée tant à l'imparfait qu'à l'infinitif, une continuité éternelle, étendue sur la ligne du temps de l'homme, tandis que la durativité du verbe *a crede, croire* connaît le bornage dans le temps, c'est pourquoi nous sommes en présence des variations temporelles dans les deux textes. Ces dernières sont conditionnées par les valeurs aspectuelles des verbes *croire* et *penser*, la valeur aspectuelle du premier est identique et différente en même temps de celle du verbe *penser*.

Si on décompose la valeur sémantique du verbe *croire* en sèmes constitutifs, on pourrait y trouver le sème de l'acte psychique, celui-ci anticipe l'acte de la constitution du sème de l'opinion. Par suite, on ne pourrait pas affirmer que dans la structure sémique du verbe *croire* on n'y trouve pas le sème qui désigne l'acte psychique de l'énonciateur pour énoncer une vérité.

A notre avis, toutes les différences des verbes utilisés par le locuteur roumain et par le locuteur français ont des motifs de nature civilisationnelle:

– le locuteur français exprime son opinion d'une manière plus atténuée, plus dissimulée, par le verbe *penser*, c'est une subjectivité qui n'a pas son signifiant, dont l'auteur l'habille d'une modalité plus respectueuse, plus raffinée, trait inhérent au locuteur français;

– le locuteur moldave, lorsqu'il doit exprimer une opinion, recourt plutôt au verbe *croire*, il actualise sa subjectivité explicitement, plus directement, plus ouvertement, signe d'une sincérité.

Un autre exemple de confusion de prise du plus-que-parfait pour un passé simple par le narrateur:

*L-am văzut și a treia zi. Directoarea l-a întâmpinat în prag și i-a strigat... «Nu e la noi cel pe care-l căutați». «E la dumneavoastră, rostise cu voce înlăcrămată necunoscutul. Știu că e la dumneavoastră. Trebuie să fie aici».*

*Le troisième jour, la directrice l'accueillit sur le seuil. Elle cria devant tous les enfants:*

- *Il n'est pas chez nous celui que vous cherchez!*
- *Il est chez vous, répliqua l'inconnu, la voix déchirée. Je sais qu'il est chez vous. Il doit être ici.*

Dans le texte de départ le narrateur se sert du passé composé *a întâmpinat*, *a strigat* et d'un plus-que-parfait qui désigne une action antérieure par rapport au repère temporel phrastique et textuel *am văzut*. En effet, il s'agit d'une action qui suit dans le déroulement des événements.

Dans le texte d'arrivée, le passé composé et le plus-que-parfait sont substitués par le passé simple, ce dernier reproduit une succession des faits exposés.

## Conclusion

L'analyse comparée de la traduction des formes temporelles de l'indicatif du récit *L'Orphelinat* a permis de repenser les activités de différents genres de l'écrivain et du traducteur, d'un interprète, surtout de nature psychique, de nous convaincre une fois de plus dans la complexité des actes psychiques qu'on effectue dans le sens herméneutique sur nombre de problèmes d'ordre littéraire, comme celui de la narration, de son auteur et des problèmes d'ordre linguistique, comme celui du temps, du référent temporel, de ses formes de manifestation et des outils de son actualisation dans la textualité du texte. Ces actes demandent qu'on ait une connaissance profonde des phénomènes sociaux-politiques instaurés, paradoxalement par l'être humain, phénomènes destructeurs, comme l'avait été celui de la déportation.

L'étude de l'actualisation des formes temporelles du verbe des deux langues apparentées par plusieurs narrateurs – le narrateur-enfant, l'ancien

déporté, par l'écrivain et, finalement par le traducteur – du phénomène social pratiqué par le régime communiste, tous se trouvant dans des situations d'énonciation différentes, situations et événements dont les temps se rencontrent dans notre mental en complexifiant leur emploi dans le texte-source et dans le texte-cible. C'est l'entrecroisement des **Je** narrateurs et des délais de temps différents qu'ils portaient en eux et avec eux qui constitue une des difficultés du traducteur de situer les événements et leurs déclencheurs dans des délais de temps qui leur reviennent, qu'ils s'approprient. Cette différence du *Maintenant* du *Je* énonciateur et des événements évoqués des personnages agissants impliquent des espaces différents de localisation des personnages agissants et du narrateur, d'une part, et les faits exposés, d'autre part ou le temps et l'espace de l'énonciation du narrateur.

L'approche comparative a assuré l'identification des différences, des dissemblances dans l'emploi des temps de l'indicatif dans les deux langues, tandis que l'approche de nature transcendante, l'approche pragmatique et herméneutique a permis de définir les motifs pour lesquels le locuteur roumain se sert, par exemple, du passé composé, temps du récit, en tant que le locuteur français, en suivant la norme grammaticale, emploie le passé simple. La grammaire roumaine n'impose pas tant de contraintes que la grammaire française.

L'analyse de nature transcendante a démontré une des spécificités civilisationnelles du locuteur roumain, surtout du locuteur du contexte moldave. Notre locuteur ne respecte pas, assez souvent, consciemment ou inconsciemment, la nature du rapport temporel qui se crée entre les événements et leur référent temporel ou entre ces derniers et leur énonciateur, leur narrateur. C'est pour cette raison que le phénomène de la concordance des temps en français constitue une rigueur à respecter par le locuteur français, le locuteur moldave se permet plutôt de la liberté dans l'emploi des temps, moins de rigueur dans la reproduction de tel ou tel rapport temporel. Ce sont des comportements verbaux différents pratiqués par le sujet énonciateur moldave et français, ce dernier exprime de cette façon sa logique, son comportement cartésien, son rationnel. Le locuteur moldave insiste sur le sensoriel, sur le psychologique et sur l'effet que devrait avoir celui-ci.

## Bibliographie

- Benjamin, Walter, *La tâche du traducteur*, Oeuvres, Paris, Gallimard, 2000, p. 244-262.
- Benveniste, Emile, *Problèmes de linguistique générale*, II, Paris, Gallimard, 1993.
- Dabija, Nicolae, *Devoir à rendre*, Paris, Société des écrivains, 2015.
- Descartes, René, *Méditations métaphysiques*, Paris, Garnier-Flammarion, 1979.
- Cemârtan, Claudia, *Aspectul verbal în limba română: o reconsiderare*, Chişinău, Universitatea de Stat, 2016.
- Charon, Jean E., *L'esprit et la science. 2. Imaginaire et réalité*, Paris, Éditions Albin Michel, 1985.
- Galichet, Georges, *Grammaire structurale du français moderne*, Paris, 1970.
- Gavard-Perret, J.- P., «Nicolae Dabija ou le testament d'immoralité», in N. Dabija, *Devoir à rendre*, Société des écrivains, Paris, 2015.
- Gosselin, Laurent, *Sémantique de la temporalité en français*, Bruxelles, Duculot, 1996.
- Gramatica limbii române*, I, Cuvântul, Academia Română, Institutul de lingvistică Iorgu Iordan, Al. Rosetti, Bucureşti, Editura Academiei Române, 2005.
- Guillaume, Gustave, *Temps et verbe. Théorie des aspects, des modes et des temps. L'architecture du temps dans les langues classiques*, Paris, Librairie Honoré Champion, 1970.
- Imbs, Paul, *L'emploi des temps verbaux en français moderne*, Paris, Librairie C. Klincksieck, 1968.
- Kleiber, Georges, «Entre les deux mon cœur balance ou l'imparfait entre aspect et anaphore», in *Langue française*, 138, Paris, 2003.
- Morin-Nahoun, Edgar, «Qu'est-ce qu'un esprit qui peut concevoir le cerveau qui le produit? Qu'est-ce qu'un cerveau qui peut produire un esprit qui le conçoit?», in Jean E. Charon présente *L'esprit et la science. 2, Imaginaire et réalité*, Colloque de Washington, Editions Albin Michel, 1985.
- Ricoeur, Paul, *Temps et récit*, Tome I, Paris, Éditions du Seuil, 1983.
- Ricoeur, Paul, *Le conflit des interprétations*, Paris, Seuil, 1969.
- Riegel, Martin, Pellat Jean-Christophe, Rioul, René, *Grammaire méthodique du français*, Quadrige/PUF, Paris, 2001.
- Valin, Roch, Avant-propos à G. Guillaume, *Temps et verbe. Théorie des aspects, des modes et des temps. L'architecture du temps dans les langues classiques*, Paris, Librairie Honoré Champion, 1970.



Difficultés linguistiques de la traduction

Vendryes, Joseph, *Le langage. Introduction linguistique à l'histoire*, Paris, Renaissance du livre, 1921, 1950.

Скрелина, Л. М., *Théorie de grammaire française, recueil de textes*.  
Хрестоматия по теоретической грамматике французского языка,  
Ленинград, Просвещение, 1980.

Elena VARZARI  
Lector superior, Doctorand  
Universitatea de Stat "Alec Russo"  
Bălți, Republica Moldova

## Considerații asupra dificultăților de traducere a terminologiei

**Rezumat:** Traducerea reprezintă o activitate naturală, care este considerată o componentă fundamentală a procesului de comunicare între reprezentanții diverselor națiuni. De fapt, este o mediere culturală care implică cel puțin două limbi diferite. E lucru cunoscut că, traducerea ca știință a devenit o disciplină fundamentală, cu o bază teoretică solidă. Traducerea este unul dintre conceptele de bază ale sferei de schimb de informații, căreia i-au fost date mai multe definiții de către diverși teoreticieni. Putem afirma că ea este caracterizată ca proces, ca rezultat al acestui proces, ca orientare socială de comunicare inter-linguală și ca abilitate. Traducerea este o activitate intelectuală creativă, care denotă transmiterea informațiilor dintr-o limbă-sursă într-o limbă-țintă. Traducerea este, de asemenea, considerată o activitate destul de complicată, deoarece, uneori, este problematic să găsești un echivalent adecvat pentru anumiți termeni. Iată de ce, noțiunea de echivalență este pusă în discuție de cercetătorii din sfera respectivă, ca fiind una dintre conceptele cheie ale teoriei traducerii. Fără îndoială, echivalența este foarte importantă atunci când este tradus un text științific. Acest articol este o încercare de a trata unele probleme cu care se confruntă traducătorii când lucrează asupra unor astfel de texte. Articolul prezintă câteva caracteristici ale stilului științific, după Solomon Marcus. Sunt evidențiate, de asemenea, o serie de aspecte de o importanță deosebită pentru specialiștii, care se ocupă de traducerea textelor academice.

**Cuvinte cheie:** studii de traducere, stil științific, texte academice, dificultăți, echivalență

**Abstract:** Translation is an essential, natural activity people cannot do without, that is regarded as a fundamental component of the communication process between representatives of diverse nations. In fact it is a cultural mediation that involves at least two different languages. Translation studies have recently emerged as a strong discipline with a solid theoretical foundation. Translation is one of the basic concepts of the information exchange area which has been given numerous definitions by various theorists. For instance, it is characterized by researchers as a process, as a result of this process, as socially oriented inter-lingual communication and as a skill. Being a creative intellectual activity, it denotes the transmitting of information from a source language into a target language. It has also been considered as a rather complicated activity, because, at times, it is problematical to find an appropriate equivalent to certain terms. That is why the notion of equivalence has experienced in the recent decades increasing attention from researchers, especially specialists in translation, as one of the key concepts of the theory of translation. Undoubtedly, equivalence is very important while translating scientific texts. This article is an attempt to deal with some problems in translating such texts and it outlines some of the characteristics of the scientific style, according to Solomon Marcus. It also highlights a number of issues which are of paramount importance for translators dealing with academic texts.

**Keywords:** translation studies, scientific style, academic texts, difficulties, equivalents

Limba îndeplinește o serie de funcții importante în societate. Într-un mediu global capacitatea de a comunica în mod eficient poate fi o adevărată provocare, în special atunci când locutorii nu vorbesc aceeași limbă. Au fost înregistrate multiple exemple din diverse domenii de activitate când gradul scăzut de înțelegere a unei limbi străine și competența insuficientă de traducere duce la confuzii, neînțelegeri, incertitudini. Îndeosebi, aceste lacune au un impact negativ asupra nivelului de comprehensiune a textelor academice, deoarece sensul lor (al textelor) nu întotdeauna este ușor de înțeles.

Studiul dat are drept scop definirea termenului de *traducere*, identificarea caracteristicilor specifice ale unui text științific și evidențierea unor dificultăți de traducere a textelor științifice. Ne vom referi în cele ce urmează numai la termenul *speech act* și modul cum este tradus din limba engleză în limbile română și rusă.

E lucru cunoscut că traducerea a avut și are un loc special în viața cotidiană și ar fi de nepermis să fie subestimat rolul acesteia în lumea modernă. Susan Bassnett susține că “în lumea modernă, cu un grad înalt al procesului de globalizare, traducerii îi revine un rol crucial în sprijinirea comunicării interculturale și a înțelegerii acestei lumi din ce în ce mai fragmentare” (Bassnett 1).

În același timp, ținem să menționăm că nu poate fi vorba de o corespondență absolută a textului original cu cel tradus. Roger T. Bell susține că “... conținutul originalului este absolut imposibil de «păstrat», textul tradus este o creație nouă care rezultă în urma citirii originalului, fiind o reconstruire, și nu o copie a acestuia” (Bell 177). După cum afirmă Bijay Kumar Das, “traducerea a fost tratată mai mult ca o activitate secundară decât ca un proces creativ, deci are un statut inferior” (Bijay Kumar 9). La rândul său, Lefevere afirmă că “traducerea este, desigur, o rescriere a unui text original” (Lefevere xii).

Ar fi cazul de amintit ideea lui Hilaire Belloc care a dedus că “arta traducerii este o artă subsidiară și derivativă, adică traducerii niciodată nu i s-a acordat gradul lucrării originale și ea a avut de suferit prea mult, fiindu-i judecată calitatea” (Belloc 1).

Ca și orice alt concept, termenul *traducere* este definit în funcție de principii și criterii concrete, care sunt puse la baza conceptualizării lui. Fiind un termen cu o semnificație destul de largă, în definiții am putea distinge mai multe criterii. De exemplu, conform *Dictionary of Translation Studies*, termenul *traducere* este “o noțiune extrem de largă, care poate fi înțeleasă din mai multe perspective, deci se poate vorbi de traducere ca un proces sau un produs și putem identifica astfel de sub-tipuri ca *traducere literară*, *traducere tehnică*, *subtitrare* etc.” (Shuttleworth & Cowie 181). Așadar, traducerea mai poate fi definită ca activitate ce duce la un rezultat final, ca mijloc de comunicare, ca interpretare și transformare a textului sau a mesajului după necesitate. Ni se pare oportun să mai prezentăm câteva definiții ale termenului *traducere*, care s-ar putea să aducă un “strop” de lumină în “descifrarea” acestei dimensiuni a termenului dat.

Traducerea are o funcție socială a medierii de comunicare între oameni, care folosesc diferite sisteme lingvistice. În aceeași ordine de idei, configurând gama definițiilor pentru respectivul termen, Catford concepe *traducerea* ca o “operație efectuată pe limbi: un proces de substituire a unui text într-o singură limbă printr-un text în alta. În mod clar, atunci, orice teorie a traducerii trebuie să se bazeze pe o teorie a limbii – o teorie lingvistică generală” (Catford 1). Definiția lui Nida și Taber susține că “*traducerea* constă din reproducerea în limba receptorului a celui mai apropiat echivalent natural al mesajului din limba sursă, mai întâi în ceea ce privește sensul și în al doilea rând, în ceea ce privește stilul” (Nida & Taber 12).

Am putea concluziona că, deși există multe definiții ale termenului respectiv și ele sunt înțelese atât de diferit, numai câteva dintre ele sunt recunoscute și, percepute ca repere sigure, sunt luate în considerare de către teoreticienii și experții din domeniul traducerii contemporane.

În contextul problematicii discutate, considerăm rezonabil să acordăm o atenție deosebită domeniului *traducerii specializate*, care vizează traducerea textelor terminologice din diverse sfere ale activității umane. Este destul de dificil să traduci un asemenea text, deoarece limbajul în care este scris deseori este ambiguu și departe de a fi pe înțelesul traducătorului. Este cunoscut faptul că textele academice sunt scrise de oamenii de știință, având drept scop transmiterea informațiilor ce țin de date exacte, fapte concrete și diverse fenomene. Fiind texte non-literare cu caracter general, ele oferă informații exacte despre un anumit aspect al cercetării, formulând adevăruri universale într-un limbaj sec și laconic. Aceste texte sunt lipsite de expresivitate, deoarece accentul este pus pe ipoteze, idei, definiții și noțiuni din domeniul respectiv, deci limbajul textului dat are o funcție cognitivă. Indiscutabil, textul științific conține un număr mare de neologisme, este concis, impersonal, folosește numai cuvinte cu sens propriu, iar elementul verbal poate fi completat de anumite simboluri sau cifre. Intenția lor este de a cerceta, explica și argumenta date factuale.

În opinia lui Newmark, traducerea unui text ar trebui să înceapă cu o analiză detaliată a textului, cum ar fi intenția textului și a traducătorului, atitudinea față de el. În plus, el consideră traducerea ca “un meșteșug, care constă în încercarea de a înlocui un mesaj scris și/sau o declarație într-o singură limbă de același mesaj și/sau declarație într-o altă limbă” (Newmark 7). Acest scop este mult mai dificil de realizat când traducătorul lucrează cu un text care abundă în terminologie științifică. De aici rezultă

că traducătorul necesită cunoștințe profunde despre limbajul științific și modalitățile de traducere a acestuia.

În lucrarea sa *Artă și știință*, Solomon Marcus a pus în discuție problema delimitării limbajului științific și a celui poetic, bazându-se pe lucrarea lui Pius Servien, care este o sinteză a concepțiilor autorului asupra artei și a științei, luând ca punct de plecare opozițiile stabilite de el între limbajul științific (LȘ) și limbajul poetic (LP). Solomon Marcus a alcătuit o clasificare proprie, construind un model matematic al opoziției dintre LȘ și LP. Modelul lui constă din 53 de opoziții. Marcus este convins că fiecare frază din limbajul științific are un sens unic determinat, în timp ce în limbajul poetic fiecare frază are o multitudine de sensuri. În continuare, vom prezenta doar câteva dintre caracteristicile limbajului științific.

Conform viziunii lui Solomon Marcus, limbajul științific este rațional, explicabil, având “atât semnificații generale și universale, cât și obiective”. Acest limbaj este fixat în spațiu și este constant în timp. Fiind dominat de om, LȘ folosește “expresii artificiale și are un rol esențial al expresiilor artificiale”. LȘ îi este caracteristică utilizarea rutinară a limbajului, transparența, transmiterea semnificației științifice de la o persoană la alta. De asemenea, el este caracterizat prin densitate logică și este uitat după ce a fost utilizat. LȘ poate fi tradus, lui îi este specifică o independență relativă “în raport cu expresia”, este caracterizat prin primordialitatea aspectelor paradigmatică. Limbajului științific îi sunt caracteristice contexte succinte, dar clare pentru a fi înțelese. O altă deosebire ar fi “preponderența semnificațiilor conceptuale (definiționale)”, și ale “aspectului grafic”. Marcus afirmă, că limbajului științific îi sunt specifice sinonimia infinită și omonimia; el mai este caracterizat prin fraze de semnificație nulă și printr-un număr mare de semnificații. Este bine cunoscută tendința LȘ să folosească permanent figuri metaforice și metonimice și semne motivate. LȘ este centrat pe context, este previzibil și are “o structură logico-algebrică a semanticii”. O mare însemnătate i se atribuie contextului extralingvistic. (Marcus 99-103).

Deși este destul de dificil de a delimita diferențele dintre stiluri, totuși există elemente individuale specifice numai lor. Cea mai importantă caracteristică a stilului științific este caracterul său strict referențial, subordonat normelor limbii literare, care abundă în termeni și definiții exacte, corect utilizate, cu terminologie științifică de ultimă oră și neologisme. În fine, putem concluziona că limbajul științific este precis, obiectiv, clar, concis, unitar, coerent și, cu certitudine, original.

Indiscutabil, textul științific este caracterizat prin precizie – rezultat obținut datorită utilizării limbajului strict referențial, a unei terminologii de specialitate bine definite și univoce, utilizată în aria respectivă de cercetare, limbaj care este lipsit de conotații. Având atâtea caracteristici, textul științific este extrem de greu de tradus, unul dintre impedimente, indubitabil, fiind lipsa unei echivalențe perfecte a limbilor. De cele mai multe ori, traducătorii se confruntă cu noțiuni și cuvinte, echivalentele cărora lipsesc în limba în care se traduce textul, din simplul motiv, că ele au fost inventate de autor sau încă n-au fost valorificate în acea limbă. Indiscutabil, aceasta duce la obscuritate terminologică, greșeli și neînțelegeri, lucru neadmis în literatura de acest tip, unde fiecare termen are o semnificație strictă și traducătorul este obligat să țină cont de acest fapt. În acest sens este relevantă ideea cercetătorului Gheorghe Popa, conform căreia, “un atare «haos» terminologic, în afara confuziei, nu poate genera nimic” (Popa 24).

Referindu-ne la corectitudinea traducerii termenilor științifici, este necesar să evidențiem faptul că traducătorul este obligat să cerceteze toate variantele de traducere a terminologiei, ca, ulterior, să nu provoace neînțelegeri în rândurile cititorilor. Deci, pentru a garanta corectitudinea mesajului traducătorul este obligat să considere noțiunea de *echivalent* definită în *Dicționarul explicativ al limbii române* ca cea “care are aceeași valoare, același efect, aceeași semnificație sau același sens cu altceva” (328), și de *echivalența*, cu semnificația “egalitate de valoare, de semnificație, de sens; calitatea a ceea ce este echivalent” (*Ibid.*).

Ar fi de dorit să fie identificate echivalentele cu o corespondență absolută sau cel puțin aproximativă, în limba în care se traduce. În cazurile când termenii au mai multe variante de traducere, ori nu există echivalente, traducătorul optează pentru o traducere descriptivă, nu înainte de a se consulta cu experți din domeniul dat (în funcție de circumstanțe).

Studiile de referință din domeniul pragmaticii oferă pentru cele trei limbi – engleză, rusă și română – mai multe variante de traducere a termenului *speech act*. Nu este deloc problematic de a înțelege textele în limba rusă, dat fiind faptul că termenul *speech act* este tradus doar ca *речево́й акт*. În terminologia lingvistică română, din perspectiva pragmaticii, se pot distinge mai multe variante de traducere a termenului *speech act* (varianta franceză *actes de langage*). Probabil, acest lucru este condiționat de multiplele traduceri din franceză în română.

De exemplu, Daniela Roventța-Frumusani în lucrarea sa *Ipozeze și ipostaze* utilizează termenul **acte de limbaj** (28), la fel ca și Carmen

Păduraru, în studiul *Eugeniu Coșeriu Contribuții la Pragmatica lingvistică* (61).

În continuarea celor afirmate deja, trebuie să menționăm că Irinel Antoniu, traducând studiul lui Anne Reboul și Jacques Moeschler *Pragmatica Discursului*, folosește termenul **acte de limbaj** (29). De asemenea, acest termen este utilizat de un alt traducător Raluca-Nicoleta Balațchi în traducerea lucrării lui Dominique Maingueneau *Pragmatica Discursului Literar* (20), dar traducătorul evidențiază faptul că a utilizat termenul tradus de Sorana Corneanu.

Cercetătoarea Elena Dragoș, în *Pragmatica și Literatura – concepte*, folosește doi termeni – **acte de limbaj / acte de vorbire** (2). Acești doi termeni, la fel, sunt atestați și în *Noul Dicționar enciclopedic al științelor limbajului* (**acte de limbaj** 68) (**acte de vorbire** 503).

Până în prezent nu s-a ajuns la un consens între lingviști și nu s-a stabilit care ar fi echivalentul exact al termenului *speech act*, neacordându-se prioritate niciuneia dintre variantele: *act de vorbire*, *act de limbaj*, *act de comunicare*, *act de discurs* etc., care, evident, denumesc aceeași entitate / același concept.

Concluzionând, trebuie să relevăm faptul că, în mare, din cele enunțate mai sus, obținem o înțelegere clară a definițiilor conceptului de *traducere* din diferite perspective. Fiind un proces creativ foarte dificil, este la discreția traducătorului cărui procedeu să-i dea preferință – *echivalenței*, înlocuirii sau *transformării* unor structuri în cazul când echivalența este imposibilă. În aceeași ordine de idei, ținem să remarcăm încă o dată că traducătorul trebuie să tindă spre o traducere “cât mai exactă”, în pofida faptului că traducerea textelor științifice constituie un lucru foarte minuțios și dificil.

## Bibliografie

- Austin, John, *Cum să faci lucruri cu vorbe*, trad. Corneanu Sorana, București, Editura Paralela 45, 2004.
- Bassnett, Susan, *Translation Studies*, Third edition, Taylor & Francis e-Library, 2005.
- Bell, Roger, *Teoria și practica traducerii*, Iași, Editura Polirom, 2000.
- Belloc, Hilaire, *On Translation*, Oxford, The Clarendon Press, 1931.
- Bijay, Kumar Das, *A Handbook of Translation Studies*, Atlantic Publishers & Distributors (P) LTD, 2008.



- Catford, John Cunnison, *A Linguistic Theory of Translation: An Essay in Applied Linguistics*, Oxford, Oxford University Press, 1965.
- Dicționarul explicativ al limbii române*, ediția a II-a, București, Univers enciclopedic, 1996.
- Dragoș, Elena, *Pragmatica și Literatura – concepte, analize*, Cluj-Napoca, Editura Universității din Cluj-Napoca, 1994.
- Ducrot, Oswald, Shaeffer Jean-Marie, *Noul Dicționar enciclopedic al științelor limbajului*, București, Editura Babel, 1996.
- Lefevere, André, *Translation, Rewriting and the Manipulation of Literary Fame*, Shanghai, Shanghai Foreign Language Education Press, 2004.
- Marcus, Solomon, *Artă și știință*, București, Editura Eminescu, 1986.
- Newmark, Peter, *Approaches to translation*, Shanghai, Shanghai Foreign Language Education Press, 2001.
- Nida, Eugene Albert & Taber, Charles Russell, *The Theory and Practice of Translation*, Shanghai, Shanghai Foreign Language Education Press, 2004
- Păduraru, Carmen, *Eugeniu Coșeriu Contribuții la pragmatic lingvistică*, Iași, Editura Lumen, 2009.
- Popa, Gheorghe, *Locuțiunile în sistemul unităților nominative ale limbii române*, Chișinău, Editura Știința, 2007.
- Rovența-Frumusani, Daniela, *Ipoteze și ipostaze*, București, Tritonic, 2005.
- Shuttleworth, Mark & Cowie, Moira, *Dictionary of Translation Studies*, Shanghai: Shanghai Foreign Language Education Press, 2004.
- Reboul, Anne & Moeschler, Jacques, *Pragmatica Discursului: De la interpretarea enunțului la interpretarea discursului*, trad: Antoniu Irinel, Iași, Editura Institutul European, 2010.

Olesea BODEAN-VOZIAN  
Lector, Doctorand  
Cornelia CINCILEI  
Profesor  
Universitatea de Stat din Moldova  
Chișinău, République Moldova

## **Problema fidelității traducerii textului narativ: reconceptualizarea evenimentelor de mișcare în cazul limbilor tipologic diferite. Cazul verbelor de mod exprimate prin onomatopee**

**Rezumat:** Interesul cercetătorilor pentru verbele onomatopice din limba română a scos în relief un număr surprinzător de mare de asemenea verbe (190), printre care 55 pot fi caracterizate drept verbe care specifică Modul mișcării (VmM). Numărul acestor verbe permite să aducem în discuție statutul limbii române din perspectiva cunoscutei dihotomii tipologice a lui Leonard Talmy, prin care româna, ca limbă romanică, ar aparține a priori tipului de limbi cu încadrare în verb a elementului Traseu (*verb-framed languages, VFLs*) și expulzarea elementului Mod, ca opusă tipului de limbi cu încadrare în satelit a Traseului (*satellite-framed languages, SFLs*) și includere în verb a Modulii, cum este limba engleză.

Deși acest grup de verbe în română nu este prea numeros și implică unele limitări legate de un anumit registru funcțional-stilistic, prezența lor demonstrează că limba română este susceptibilă la exprimarea Modulii prin verbul de mișcare, fapt ce ne permite să pledăm în favoarea unei opoziții tipologice mai flexibile și a unei variabilități intra-tipologice în cazul fiecăruia din tipuri, prin utilizarea modelelor din tipul opus pe fundalul modelelor tipului dominant.

**Cuvinte cheie:** onomatopee, verbe de mișcare, mod, engleză, română

**Abstract:** Researchers' interest in the Romanian onomatopoeic verbs revealed a surprisingly high number of such verbs (190), out of which 55 have been identified as Manner-of-motion verbs (MmV). The number of these verbs brings into focus the discussion in the light of Leonard Talmy's famous typological dichotomy, based on which Romanian, as a Romance language, would a priori belong to the verb-framed languages (VFLs) type, encoding the Path in the verb and leaving the Manner to a subordinate element, as opposed to English, a satellite-framed languages (SFLs) type, which conflates the Manner in the verb and conveys the Path in a satellite.

Although the above Romanian verbs are not very numerous and their use implies some limitations related to the language register, their presence proves that Romanian is quite sensitive to the encoding of Manner in the motion verb, allowing us to argue in favour of a more flexible typological opposition and an intra-typological variability within each type, when opposite type patterns are used along with the dominant type patterns.

**Keywords** Onomatopoeia, manner, motion verbs, English, Romanian language

## Introducere

Prezentul articol, care este parte a unei cercetări mai ample ce se referă la specificul conceptualizării mișcării în engleză și română, se înscrie în seria de studii comparate care au fost realizate în baza dihotomiei propuse de L. Talmy, conform căreia limbile sunt divizate în limbi cu încadrare în verb a elementului Traseu (*verb-framed languages*), precum limbile romanice și limbi cu încadrare în satelit a Traseului (*satellite-framed languages*), precum limbile germanice.

Româna, ca limbă romanică, aparține a priori tipului VFLs, însă, cercetările recente care s-au axat pe limbi precum franceza, italiana, spaniola și portugheza, au semnalat existența unei variabilități intratipologice semnificative în cadrul acestora – limbile demonstrează semne de “nesupunere” față de clasificarea lor tipologică.

În vederea ilustrării variației, prezentul articol va aborda una din componentele semantice ale evenimentului de mișcare, și anume Modul, în baza unui corpus constituit din exemple preluate din romanul “Stăpânul Inelelor” de J.R.R. Tolkien (original și traducere), dar și din alte surse (inclusiv, dicționare explicative). În corpus au fost incluse doar verbele ce exprimă simbolismul fonetic și descriu anumite aspecte sau caracteristici ale mișcării umane (deplasare, localizare, mișcare auto-propulsată, cauzată și cauzatoare), fără a ține cont de adverbe, care, de asemenea, oferă informații detaliate privitor la diferitele caracteristici ale modului în care are loc mișcarea. Au fost luate în calcul construcțiile ce redau evenimentele de mișcare care au loc într-un singur mediu, și anume suprafața terestră.

Prin definiție, clasa de verbe de mișcare în VFLs este una limitată, însă, rezultatele obținute ca urmare a cercetării clasei de verbe onomatopice din română a scos în evidență existența unui grup relativ numeros de VmM.

## **Mișcarea – concept universal**

Introducerea în cadrul disciplinelor umaniste a paradigmei antropocentrice, în care fenomenele lingvistice sunt studiate în strânsă corelație cu omul, conștiința și viziunea lui despre lume, a determinat cercetarea activă a proceselor de conceptualizare a realității în diferite ramuri ale lingvisticii moderne. Lingvistica cognitivă, de exemplu, acordă o atenție deosebită relației dintre limbă și conceptualizare. În literatura de specialitate (Gennari 50) există două abordări privind această legătură: cea *universală*, care pune accent pe faptul că conceptele sunt universale, adică identice în toate limbile, reprezentând “unități lexicale care constituie fundamentul vocabularului limbii” (Wierzbicka 2) și cea *bazată pe limbă*, potrivit căreia reprezentările conceptuale nu ar fi universale. Deși ambele abordări au propus dovezi, legătura dintre limbă și conceptualizare rămâne încă un subiect de discuție.

Mișcarea este una dintre categoriile considerate ca fiind universale și constituie un mijloc prin intermediul căruia ființele umane stabilesc legătura cu spațiul, datorită unei serii de modificări în relațiile spațiale, așa precum schimbarea poziției sau a direcției. Pe lângă specificarea dimensiunilor spațiale, mișcarea este importantă deoarece reprezintă o sursă bogată de informație privitor la starea psihologică a unei persoane. Toate limbile de pe glob exprimă mișcarea (Cifuentes-Ferez 2), cu toate acestea, din cauza

sistemului semantic, lexical și morfologic specific fiecărei limbi, vorbitorii redau lingvistic mișcarea în mod diferit.

În ultimele decenii, mișcarea a fost studiată în profunzime, cea mai mare contribuție având-o teoria componentelor semantice ale evenimentelor de mișcare propusă de L. Talmy (1975, 1985, 1991, 2000). Evenimentele de mișcare au fost selectate pentru a fi studiate, deoarece mișcarea este unul din domeniile cele mai importante ale vieții umane și poate fi lexicalizată în orice limbă (Filipović 1).

### Tiparele de lexicalizare ale lui Talmy

Talmy (85) definește evenimentul de mișcare drept o situație care descrie deplasarea sau localizarea unor subiecți sau obiecte. Evenimentul de mișcare propus de Talmy este perceput ca fiind organizat în două straturi: cel semantic, de profunzime, care implică concepte ce țin de situațiile spațiale [elementele semantice] și cel gramatical, de suprafață, care implică expresii lingvistice ce codifică acele concepte [elementele de suprafață] (Imbert 237). Elementele de suprafață (verbe, prepoziții, propoziții subordonate și particule), dar și cele semantice, sunt foarte utile la examinarea detaliată a evenimentelor de mișcare, în special din perspectivă interlingvistică (Ibarretxe-Antuñano, Filipović 527).

Locul central în redarea oricărui eveniment de mișcare îi revine verbului – nu doar celui care prin semantica sa denotă mișcarea, ci și celui verb care nu constituie un verb de mișcare, dar care este utilizat în context în calitate de verb de mișcare, precum *verbs of sound and light emission* în engleză: *A bullet whistled* past him sau *The lights flashed* across the sky.

În mod obligatoriu, în fiecare limbă există verbe de mișcare de bază, care sunt divizate în 2 categorii – verbe de mișcare centrate pe subiect [descriu deplasarea subiectului – *a merge, a alerga, a sări*] și verbe de mișcare centrate pe obiect [descriu deplasarea obiectului – *a arunca, a pune*] (Viberg 94). Totuși, cele aproximativ 6 mii de limbi diferă enorm în ceea ce privește lexicalizarea mișcării dincolo de verbele de bază (extindere spre periferia câmpului semantic al verbelor de mișcare). Engleza, de exemplu, dispune de un inventar bogat – verbele de bază pot fi subdivizate în multiple clase, după cum a propus Levin (1993) sau Slobin (2000, 2006) și aceste verbe uneori sunt atât de specializate, încât este dificil de a fi echivalate în alte limbi (Kemmerer 188).

Un eveniment de mișcare (Talmy 70-71) este compus dintr-un *eveniment cadru* și un *eveniment subordonat*.

Evenimentul cadru poate fi divizat în patru elemente semantice:

- Figura – obiectul/subiectul care este conceptualizat ca aflându-se în mișcare sau fiind localizat;
- Terenul – servește drept mediu pentru dislocarea Figurii conceptualizate ca aflându-se în mișcare sau într-o anumită poziție;
- Mișcarea – procesul activator care exprimă existența deplasării sau amplasarea în cadrul unui eveniment;
- Traseul – calea urmată de Figură în raport cu Terenul.

Evenimentul subordonat include Modul și Cauza în calitate de caracteristici asociative, care generează informații suplimentare despre mișcare.

Potrivit lui Talmy (59), mai multe elemente semantice (Mișcare+Mod) pot fi codificate într-un anumit element de suprafață (verb), dar și un singur element semantic (Traseu) poate fi codificat în mai multe elemente de suprafață (sateliți).

Analizând evenimentele de mișcare și delimitând elementele constitutive ale acestora, Talmy (480-519) a ajuns la concluzia că limbile pot fi aranjate tipologic, luând în calcul felul în care este lexicalizată categoria Traseului. În consecință, ceea ce instituie Talmy este o dihotomie a limbilor, în dependență de cum acestea descriu evenimentul mișcării, adică, în dependență de ce componente conceptuale sunt lexicalizate în cadrul unui eveniment de mișcare. Potrivit lui Talmy, diferențele majore dintre limbi în ceea ce privește lexicalizarea elementelor apar din cauză că unele lexicalizează Traseul la nivel de verb, lăsând Modul mișcării pe seama altor constituenți sau, în general, omițându-l, iar altele exprimă, în prim plan, Modul sau Cauza mișcării, Traseul fiind redat prin particule numite sateliți. Talmy (222) denumește primul tip drept limbi verbale sau limbi cu încadrare verbală sintetică (VFLs), iar pe cel de-al doilea tip – limbi satelitare sau limbi cu încadrare verbală analitică (SFLs). Limbile date sunt cunoscute și sub denumirea de limbi Mod și limbi Traseu (Wienold 303-304).

În pofida importanței cercetărilor realizate de Talmy, care au stat la baza altor studii ce au lărgit teoria talmyană, precum cele ale lui Slobin, în ultimii ani s-au schimbat accentele – s-a trecut de la analiza unităților (verbe), la analiza construcțiilor în care aceste unități sunt întrebuițate.

Astfel, contextul joacă un rol esențial în actualizarea elementelor semantice ale unui eveniment de mișcare. Pornind de la studiile lui Talmy, Filipović (33) subliniază importanța identificării modalităților prin care evenimentele de mișcare sunt redade de diferite limbi și a cercetării impactului acestui proces asupra studierii limbii (însușirii L2), asupra traducerilor și stilisticii textelor narative.

### **Mișcarea și Onomatopeea**

Studiile realizate de Talmy (1985, 2000), Slobin (1996, 2004, 2005) și alți lingviști relevă faptul că vorbitorii au la dispoziție o gamă variată de mijloace lingvistice și non-lingvistice pentru redarea tiparelor de lexicalizare specifice limbii lor. De exemplu, SFLs exprimă Modul mișcării prin verb și Traseul prin sateliți, în timp ce VFLs, care încorporează Traseul în verb, redau Modul mișcării prin: gerunzii, clauze subordonate, adverbe și locuțiuni adverbiale, onomatopee și gesturi pentru a compensa lipsa unui anumit tipar de lexicalizare.

Onomatopeea, care reprezintă un cuvânt specific ce imită fonetic sunetele din natură și cotidianul ființei umane, a atras atenția multor filosofi și lingviști de-a lungul timpului. În pofida acestui fapt, Newmeyer (758) declara în 1993 că “în orice limbă, numărul cuvintelor imitative sau onomatopeice este foarte mic”. Se pare totuși, că această afirmație este prea categorică. În literatura de specialitate există o serie de cercetări lingvistice și psihologice care au arătat, pe baza limbilor indo-europene și în afara lor, un simbolism fonetic clar, iar în ultimul deceniu, numărul cercetărilor privind simbolismul fonetic din perspectiva lingvisticii cognitive cunoaște o tendință ascendentă, existând studii experimentale (Hashimoto, 2006; Assaneo și al., 2011; Kanero, 2014; Peters, 2016) care reliefează modul în care o astfel de informație este prelucrată de creier. Mai mult decât atât, s-a demonstrat că utilizarea acestor cuvinte în comunicarea cu copiii contribuie la o mai bună însușire a verbelor de acțiune (inclusiv de mișcare) de către aceștia (Imai și al. 56).

Onomatopeele pot reda emoții, stări și acțiuni și sunt exprimate în limbă prin verbe, adverbe și substantive. În cazul descrierii evenimentelor de mișcare în VFLs, onomatopeele joacă un rol esențial, deoarece constituie mijlocul de redare a Modulului de mișcare comparabil cu cel al limbilor satelitare. În VFLs, inventarul de verbe onomatopeice este divers și face referință la mișcarea ce are loc în varia medii.

## Analiză comparativă

În engleză, onomatopeea este una din sursele de îmbogățire a clasei verbelor de mișcare: *jink* (a fugi), *plod* (a se târi), *plop* (a cădea în apă), *snap* (a pocni), *splash* (a împrășca cu apă), *swish* (a plesni), *trickle* (a se strecura), *trot* (a merge cu pași mărunți), *zap* (a schimba direcția brusc și rapid). Unele studii de sinteză, printre care cel al lingvistei Flaksman (2015), au dezvăluit că această îmbogățire se face prin deplasări semantice cu caracter metaforic sau metonimic și, în majoritatea cazurilor, natura fonetică ce a stat la baza verbului nu mai este una vădită sau chiar se pierde. Conform unei cercetări realizate de Shugahara (10), cele mai frecvente onomatopee în limba engleză sunt: *pop*, *dash*, *bash*, *bounce*, *tick*, *clash*, *crash*, *pat*, *bump*, *clatter*, *chatter*, *crisp*, *flap*, *jabber*. Dintre acestea – *pop*, *bash*, *bounce* și *dash* – redau schimbarea locației atunci când sunt utilizate ca verbe, iar *crash*, *clash*, *pat* și *bump* denotă mișcarea ce implică membrele sau întregul corp.

În română există verbe onomatopeice care exprimă Modul mișcării și care pot fi utilizate ca mecanism compensator în procesul de traducere. Ca să ilustrăm acest fapt, vom examina următoarea serie de verbe în limba engleză care redau nuanțele mersului unei persoane: *trot*, *spring*, *shuffle*, *scramble*. Pentru a le transpune în română, se recurge la gerunzii, adverbe sau onomatopee. Totuși, chiar dacă se face uz de verbele onomatopeice pentru a reda modul mișcării după regula SFLs, la compararea verbelor, se va putea observa că registrul funcțional stilistic al acestora nu este identic: *trot* – a tropăi/lipăi, *spring* – a țuști/țâșni, *shuffle* – a târșâi, *scramble* – a bâjbâi:

- (1) a. *Behind them, uninvited and for the moment forgotten, trotted Sam.*  
b. În urma lor, nepoftit și uitat, **tropăia** Sam.
- (2) a. *He sprang down the steps and away, leaping down the path.*  
b. Țâșni de pe scări și făcu un salt pe cărăruie.
- (3) a. *Wormtongue shuffled quickly past behind Saruman.*  
b. *Limbă de Vierme se târșâi iute la adăpost în spatele lui Saruman.*
- (4) a. *All night the three companions scrambled in this bony land.*  
b. Cei trei tovarăși **bâjbâiră** noaptea întreagă prin ținutul acesta pietros.



O diferență dintre engleză și română vizează numărul de verbe disponibile și utilizate de vorbitori. Engleza nu doar că are mai multe verbe ce redau Modul mișcării, dar și face distincții mai expresive, mai fine între acestea (Maguire et al., 2010). Româna, ca VFLs, dimpotrivă, codificând de regulă Traseul în verb, a dezvoltat un vocabular mai puțin numeros și mai puțin elocvent de verbe ce exprimă Modul, care nu întotdeauna corespund verbelor în limba engleză.

Un lucru specific pentru limba engleză este utilizarea verbelor onomatopice care redau lumină și sunete în calitate de verbe de mișcare de Mod, atunci când sunt însoțite de prepoziții direcționale. Acestea trec printr-un proces de schimbare a sensului, precum în următorul exemplu: *He flashed out his sword / El trase sabia din teacă* sau *The River thunders down / Râul se prăvale în jos*. Limba română nu are posibilitatea de a aplica același procedeu similar limbii engleze, fiind impusă să utilizeze fie un verb de mișcare care exprimă Modul, dar care nu are la bază un simbolism fonetic, fie o construcție analitică sau să omită Modul.

În limba română, onomatopeele pot avea rol de predicat, spre exemplu, în enunțurile eliptice, când onomatopeea care imită zgomotele unei acțiuni substituie verbul ce denumește acea acțiune: *Băiatul deschise cușca, și pasărea zbâr pe ușă afară* sau *Și – baldâbâc în apă* (= a sărit cu zgomot în apă). În construcțiile eliptice pot fi întâlnite și formațiuni onomatopice care sunt create prin reduplicare: *Copiii cu leagănul toată ziua hâța-hâța*.

Exemplele din română, care au fost extrase din lucrarea “Stăpânul Inelelor”, au fost divizate pe diferite categorii semantice ale componentei Mod, în baza clasificărilor propuse de Slobin (2000), Özçaliskan (2004), Ibarretxe-Antuñano (2004) și Cifuentes Férez (2008).

Astfel, distingem onomatopee după:

1. **Tipul de mișcare:** corpul adoptă diferite poziții pentru a realiza mișcarea. În această categorie sunt incluse modalitățile care descriu:

a) *mișcarea:* bălăbâni, bălălăi, lipăi, tropăi, tropoti – *Tom Bombadil veni lipăind de după colțul casei*.

b) *alergatul:* forfăi, forfoti, fojgăi, șişăi, zbughi – *Înjugă boii la car și zbughi-o, băiete, la pădure*.

c) *săritul:* țopăi, zupăi, țășni, țuști – *Gollum schelălăi și sări în patru labe, de-a bușilea, apoi țășni ca o broască*.

Ipotetic vorbind, în orice limbă există triada de verbe – *a se mișca (walk)*, *a alerga (run)* și *a sări (jump)*, care sunt generale, frecvente și nemarcate. Ceea ce am identificat noi ca fiind caracteristic acestei categorii sunt verbele

onomatopeice colocviale și expresive, ce nu fac parte din vocabularul cotidian.

## 2. Viteza

a) mișcare lină: huțuța – **Se huțuță în grădină.**

b) mișcare lentă: bănănăi – *Mâinile îi bănănăiau în toate părțile.*

c) mișcare rapidă: bățâi, forfăi, forfoti, huța, sfârâi, vâjâi, zupăi, zvrâli – *Gollum o luă la sănătoasa de-i sfârâiau călcăiele.*

## 3. Efortul

a) mișcare cu dificultate, obstacole: hopăi, scârțâi, șovâlcăi, zdupăi – *Omul dinlăuntru a mormăit ceva, a zdupăit apăsător un pas ori doi și s-a ivit în ușa deschisă dintr-o smucitură.*

b) mișcare forțată, cu efort (include și Cauza): hățâna, hurduca – *Scoală... grăi Sandu Lungu către nevastă și prinse-a o hățâna.*

c) mișcare violentă (include și Cauza): bufni, hățți, jnăpăi, înhățta, pocni – *Primul pe care-l înhățase dintre ei toți fusese Frodo.*

4. Mișcare pe ascuns: făștica – *S-a fășticat neobservat afară.*

5. Mișcare fără scop: fățâi – *Tom se fățâia prin cameră fluierând ca un graur.*

6. Mișcare nesigură: fojgăi, bățâi, băjbăi – *În curând se lasă noaptea, în curând veți băjbăi.*

7. Mișcare oscilatorie: bălăbăni, fățâi – *Bolnavii n-aveau voie să iasă pe coridoare, să se fățâie...*

8. Mișcare instantanee: înhățta – *Mă înhățta de mânecă și mă scoase pe ușă afară.*

## 9. Frecvența

a) mișcare repetată: bălălăi, ciocăni, fâlfăi, bocăni – *Frodo ciocăni și ușa fu deschisă de Bolger Grăsunu.*

Constatăm că unul și același verb, în dependență de context, poate fi atribuit unei sau altei categorii semantice, ceea ce este determinat de caracterul polisemantic al verbelor onomatopeice. Acest fapt este specific și verbelor din limba engleză. Pe lângă Modul mișcării, verbele onomatopeice redau și alte componente, precum Terenul/Mediul (apă, noroi) spre exemplu: *a fleșcăi, a plescăi*, sau Traseul în combinație cu Modul sau cu Terenul, care descriu conturul parcursului sau direcția mișcării: *a se bălăbăni, a se fățâi, a forfăi, a țuști, a o zbughi.*

## Traducere și reconceptualizare

Majoritatea cercetărilor ce țin de traducerea evenimentelor de mișcare se axează predominant pe produsul generat de traducere, adică pe textul final.

În procesul de traducere, sunt implicate operațiuni complexe – o serie de reconceptualizări ale mesajului original al limbii sursă, care este redat în limba țintă. Mesajul este transmis de autor și acceptat de cititorul limbii țintă, având o anumită experiență de viață și anumite cunoștințe. Mesajul construit în limba sursă este exprimat în limba țintă după propriile convenții ale acesteia. Reconceptualizarea este inevitabilă în procesul de traducere, deoarece acest fapt e dictat de parametrii din limba țintă, de un alt context (autor – traducător – public) și de preferințele subiective ale traducătorului atunci când alege anumite mijloace lingvistice. Mesajul tradus este reconstruit, deși se aseamănă cu mesajul original.

Rolul traducătorului este de a înțelege bine mesajul construit de autor și care reflectă intenția acestuia în conceptualizarea unei situații, pentru a evita denaturarea situației originale. Adicional, traducătorul trebuie să țină cont de diferitele tipare de lexicalizare care sunt fixate în limba sursă și să păstreze construalul original, reieșind din resursele limbii țintă.

Ca urmare a analizei unor construcții cu evenimente de mișcare care au fost selectate aleatoriu, am identificat unele tipuri de corespondențe în traducere. Următoarele unități au fost utilizate în traducerea verbelor de mișcare care redau Modul: adverbe, verbe, gerunzii, fraze explicative, onomatopee sau, în anumite cazuri, s-a recurs la omitere:

a) *En.* VM [Mod] + satelit [Traseu] – *Ro.* VM [Mod/Onomatopee]

1.1 *Frodo and Sam sprang from their stools and set themselves side by side with their backs to the wall.*

1.2 *Frodo și Sam țâșniră de pe scaune și se lipiră cu spatele de zid.*

În (1.1), naratorul conferă dinamism evenimentului de mișcare prin utilizarea verbului ‘spring’, care exprimă mișcare auto-propulsată, rapidă, energetică. Traducătorul român a utilizat verbul onomatopeic ‘a țâșni’ (1.2) pentru a reda o deplasare subită, rapidă, violentă. Totuși, verbul ‘a țâșni’ are sensul de “a apărea, a sări, a ieși de undeva”, ceea ce ne face să credem că traducătorul a utilizat un echivalent mai puțin potrivit situației descrise în textul original.

b) *En.* VM [Mod/Onomatopee] + satelit [Traseu] – *Ro.* VM [Mod]

2.1 *They hammered joyously on the tables.*

2.2 Oaspeții **bătură** voioși în tăbliile meselor.

În versiunea română (2.2), nuanțele de Mod care sunt redade de verbul de mișcare ‘a bate’ sunt ușor diferite de verbul englez ‘hammer’, la baza căruia se află o metaforă acustică – sunetul produs de lovitura ciocanului.

c) *En.* VM [Mod/Onomatopee]+ satelit [Traseu] – *Ro.* Expresie incoativă

3.1 *They tramped off.*

3.2 *Se așternură la drum.*

În română, expresia ‘a se așterne la drum’ (3.2) semnifică “a se porni la drum lung” și nu redă aceeași dinamicitate care este codificată de verbul de Mod ‘tramp’, deoarece sensul primar al acestuia este de a “merge greoi și zgomotos”. Totuși, cititorul versiunii române ar putea să întrezărească implicit Modul în expresia românească incoativă: un drum lung ar semnifica o mișcare de durată, dificilă și obositoare.

d) *En.* VM [Mod/Onomatopee (verb expresiv)+Traseu] –  
*Ro.* VM [Mod/Onomatopee +Traseu]

4.1 *All night the three companions scrambled in this bony land.*

4.2 *Cei trei tovarăși băjbăiră noaptea întreaga prin ținutul acesta pietros.*

În versiunea engleză (4.1) Tolkien utilizează verbul expresiv ‘scramble’, care redă mișcare rapidă, bipedă, în timp ce în română, este utilizat un verb onomatopeic. În primul rând, observăm o schimbare de registru – de la un verb literar, expresiv în limba sursă, se trece la un verb colocvial în limba țintă. În al doilea rând, există o diferență de sens între cele două verbe de mișcare: mișcarea rapidă din engleză este redată prin mișcare lentă, neîndemânată în română.

e) *En.* VM [Mod/Onomatopee] – *Ro.* Omitere

5.1 *Gimli was grumbling as he trudged.*

5.2 *Gimli gemea la fiecare pas.*

Verbul ‘trudge’ în (5.1) codifică Modul mișcării, mai exact, viteza de deplasare, dar trădează și starea interioară a personajului care este nevoit să meargă prin zăpadă și vânt. În română, traducătorul omite redarea Modulii: deplasarea este implicită – *la fiecare pas* – denotă o acțiune continuă, repetitivă, iar verbul dicendi *a geme* redă emoțiile personajului, la fel ca și în engleză.

## Concluzii

În acest articol am pus accent pe impactul diferențelor tipologice dintre limba engleză și limba română în ceea ce privește conceptualizarea evenimentelor de mișcare. În pofida faptului că limba română aparține unui anumit tipar de lexicalizare, au fost identificate evenimente de mișcare tipice pentru modelul opus de lexicalizare. Exemplele din corpusul paralel au arătat că limba română nu urmează întotdeauna modelul de lexicalizare propus de Talmy pentru VFLs (tipul dominant), când Traseul și Mișcarea sunt codificate în verb, iar Modul mișcării este exprimat în elemente subordonate precum gerunzii, adverbe sau este omis. Limba română are posibilitatea de a codifica Modul în verb datorită verbelor onomatopoeice, care permit descrierea acestei componente semantice detaliat și compact. Însă, verbele de Mod utilizate în versiunea română a romanului fac parte din limbajul uzual, registrul neformal și afișează un anumit grad de plasticitate. Totuși, evenimentele de mișcare cu verbe onomatopoeice nu sunt atât de frecvente încât să putem vorbi despre o trecere de la un tip de lexicalizare la altul.

Diferențele de lexicalizare a elementelor semantice în cele două limbi prezintă o problemă de traducere. Pentru a putea dezvălui diferențe relevante, am identificat câteva strategii de traducere a componentei semantice Mod, ca de exemplu, redarea Modulului printr-un verb onomatopoeic cu același conținut semantic, redarea Modulului printr-un verb onomatopoeic cu conținut semantic diferit, omiterea Modulului, utilizarea expresiilor incoative.

## Bibliografie

- Aliyeh, Kambuzia, Zeinolabedin, Rahmani, «A Comparison between Onomatopoeia and Sound Symbolism in Persian and English and Their Application in the Discourse of Advertisements», în *International Journal of Basic Sciences and Applied Research*. Vol., 3 (SP), 2014, p. 219-225. <http://www.isicenter.org/fulltext2/paper-184.pdf> (consultat pe 30.11.2016).
- Assaneo, Maria, et al., «The anatomy of onomatopoeia». *PloS one*, 6(12), 2004. e28317. <https://doi.org/10.1371/journal.pone.0028317> (consultat pe 30.11.2016).
- Cifuentes-Ferez, Paula, *Motion in English and Spanish: A Perspective from Cognitive Linguistics, Typology and Psycholinguistics*, PhD Thesis, Universidad de Murcia, 2008.

- Filipović, Luna, *Talking about Motion. A Crosslinguistic Investigation of Lexicalisation Patterns*, Amsterdam, John Benjamins, 2007.
- Flaksman, Maria, *Diachronic development of the English iconic words*, PhD Thesis, Saint-Petersburg, 2015.
- Gennari, Silvia et al., «Motion events in language and cognition», in *Cognition* 83. 2002, p. 49–79. <http://cognitrn.psych.indiana.edu/rgoldsto/courses/concepts/gennari.pdf> (consultat pe 29.11.2016).
- Hashimoto, Teruo, et al., «The neural mechanism associated with the processing of onomatopoeic sounds», in *Neuroimage*, 31(4), 2006, p. 1762–1770, <http://www.sciencedirect.com/science/article/pii/S1053811906001200> (consultat pe 30.11.2016).
- Ibarretxe-Antunano, Iraide, «Motion events in Basque narratives», în S. Stromqvist & L. Verhoeven (Eds.), *Relating events in narrative: Vol. 2. Typological and contextual perspectives*, Mahwah, NJ, Erlbaum, 2004, p. 89–112.
- Ibarretxe-Antuñano, Iraide, Filipović, Luna, «Lexicalisation Patterns and Translation», în *Cognitive Linguistics and Translation: Advances in Some Theoretical Models and Applications*, ed. by Ana Rojo and Iraide Ibarretxe-Antuñano, Berlin and New York, Mouton de Gruyter, 2013, p. 251–282.
- Imai, Mutsumi et al., «Sound symbolism facilitates early verb learning», in *Cognition* 109, 2008, p. 54–65. [http://web.sfc.keio.ac.jp/~imai/pdf/soundsymbolism\\_Cognition.pdf](http://web.sfc.keio.ac.jp/~imai/pdf/soundsymbolism_Cognition.pdf) (consultat pe 29.11.2016).
- Imbert, Caroline, «Path: Ways Typology has Walked Through it», in *Language and Linguistics Compass* 6/4. 2012, p. 236–258. <http://www.carolineimbert.com/Imbert2012.pdf> (consultat pe 25.10.2016).
- Kanero, Junko, et al., «How sound symbolism is processed in the brain: a study on Japanese mimetic words», in *PLoS one*, 9(5), 2014. e97905. <http://journals.plos.org/plosone/article?id=10.1371/journal.pone.0097905> (consultat pe 30.10.2016).
- Kemmerer, David, «Visual and motor features of the meanings of action verbs: A cognitive neuroscience perspective», in *Cognitive Science Perspectives on Verb Representation and Processing*, Springer International Publishing Switzerland. R. G. de Almeida, C. Manouilidou (eds.), Chapter 9, 2015, p. 189–212.
- Lakoff, George, «Cognitive Semantics: In the Heart of Language. An Interview with George Lakoff», in *Fórum Lingüístico*, Florianopolis, n.

- 1, 1998, p. 83-119. <https://periodicos.ufsc.br/index.php/forum/article/view/6916/0> (consultat pe 27.11.2016).
- Levin, Beth, *English verb classes and alternations: A preliminary investigation*, Chicago & London, University of Chicago Press, 1993.
- Maguire, Mandy *et al.*, «A developmental shift from similar to language specific strategies in verb acquisition: A comparison of English, Spanish, and Japanese», in *Cognition* 114(3). 2010, p. 299-319. <https://www.ncbi.nlm.nih.gov/pmc/articles/PMC2824004/> (consultat pe 18.09.2016).
- Melnikiene, Danguole, «Le statut grammatical des onomatopées dans la linguistique moderne», in *Verbum* № 6, Vilnius University. 2015, p. 168-187. <http://www.journals.vu.lt/verbum/article/view/8816/6557> (consultat pe 27.11.2016).
- Newmeyer, Frederick, «Iconicity and Generative Grammar», *Language*. Vol. 68, № 4, Linguistic Society of America, 1992, p. 756-796. [http://www.jstor.org/stable/416852?seq=1#page\\_scan\\_tab\\_contents](http://www.jstor.org/stable/416852?seq=1#page_scan_tab_contents) (consultat pe 20.10.2016).
- Özçalışkan, Seyda, «Typological variation in encoding the manner, path and ground components of a metaphorical motion event», in *Annual Review of Cognitive Linguistics*, 2, 2004, p. 73-102. [http://www2.gsu.edu/~wwwseo/Language\\_lab/PUBLICATIONS\\_files/ozcaliskan.'04-ARCL.pdf](http://www2.gsu.edu/~wwwseo/Language_lab/PUBLICATIONS_files/ozcaliskan.'04-ARCL.pdf) (consultat pe 30.09.2016).
- Peters, David. «Processing Consequences of Onomatopoeic Iconicity in Spoken Language Comprehension». <http://www.mpi.nl/publications/escidoc-2304565> (consultat pe 30.10.2016).
- Shugahara, Takashi, *Onomatopoeia in Spoken and Written English: Corpus- and Usage-based Analysis*, PhD Thesis. <http://eprints.lib.hokudai.ac.jp/dspace/bitstream/2115/45138/1/Dissertation%20by%20Takashi%20SUGAHARA.pdf> (consultat pe 10.10.2016).
- Slobin, Dan I., «From 'Thought and Language' to 'Thinking for Speaking'», in *Rethinking Linguistic Relativity*, ed. by John Gumperz and Stephen C. Levinson, Cambridge: Cambridge University Press. 1996, p. 195-217.
- Slobin, Dan I. «Verbalized Events: A Dynamic Approach to Linguistic Relativity and Determinism», in *Evidence for Linguistic Relativity*, ed. by Susanne Niemeier and René Dirven, Berlin, Mouton de Gruyter, 2000, p. 107-138.
- Slobin, Dan I., «The many ways to search for a frog: Linguistic typology and the expression of motion events», in S. Strömqvist & L. Verhoeven



- (eds.), *Relating events in narrative: Typological and contextual perspectives*. Mahwah, NJ, Lawrence Erlbaum Associates, 2004.
- Slobin, Dan I., «Narrating Events in Translation», in *Perspectives on Language and Language Development: Essays in Honor of Ruth A. Berman*, ed. by Dorit Ravid and Hava Bat-Zeev Shyldkrot, Dordrecht, Kluwer, 2005, p. 115-129.
- Talmy, Leonard, «Figure and Ground in Complex Sentences», in *Proceedings of the First Annual Meeting of the Berkeley Linguistics Society*, 1975, p. 419-430.
- Talmy, Leonard, «Lexicalization patterns: Semantic structure in lexical forms», in *Language Typology and Lexical Description, Vol. 3. Grammatical Categories and the Lexicon*, CUP, 1985, p. 36-149.
- Talmy, Leonard, «Path to realization: A typology of event conflation», in *Proceedings of the Berkeley Linguistics Society* 17, 1991, p. 480-519.
- Talmy, Leonard, *Toward a Cognitive Semantics* (Vol. I/II), Cambridge, MA, MIT Press, 2000.
- Tolkien, J.R.R. *The Lord of the Rings*. London, Allen and Unwin, 1954-1955. (Romanian transl. Irina Horea, Ion Horea, Gabriela Nedelea, *Stăpânul inelelor*, București, Adevărul Holding, 2010).
- Viberg, Ake, «Polysemy and Differentiation in the Lexicon», In J. Allwood et al. (eds.), *Cognitive Semantics. Meaning and Cognition*, Amsterdam/Philadelphia, John Benjamins, 1998, p. 87-129.
- Wienold, Götz, «Variables Influencing the Relationship between Conceptual and Lexical Structures», in E. Ugli et al., (eds.), *Lexical Knowledge in the Organization of Language*, Amsterdam/Philadelphia, John Benjamins, 1995, p. 301-340.
- Wierzbicka, Anna, «Mental lexicon», in Tilman Berger, Karl Gutschmidt, Sebastian Kempgen and Peter Kosta (eds.), *The Slavic Languages: An international handbook of their history, their structure and their investigation*, Berlin, Mouton de Gruyter. 2009. [https://www.griffith.edu.au/\\_\\_data/assets/pdf\\_file/0011/347528/wierzbicka-mental-lexicon.pdf](https://www.griffith.edu.au/__data/assets/pdf_file/0011/347528/wierzbicka-mental-lexicon.pdf) (consultat pe 20.11.2016).



Liliana TRINCA  
Conferențiar universitar, doctor  
Universitatea de Stat "Alec Russo"  
Bălți, Republica Moldova

## **Deraierea frazeologică intenționată a expresiilor ce conțin elemente arhaice în structură**

**Abstract:** Although phraseological units are considered to be "prefabricated by speech" (Coșeriu) and belong to the layer of language which is the opposite of *creativity* and which is extracted by the speaker from his/her mental lexicon, they still remain open to change and do not exclude attempts of "altering" the integrity of their component elements. If, in most cases, phraseological units represent an integral and canonical artistic form, their stylistic value is dimmed in the process of using them. Their revitalization involves restructuring their expression, transfiguring and renovating them, in order to be perceived as expressive units. Many phraseological units maintain their expressive value due to some phonetic factors such as rhyme, assonance, alliteration etc. The phenomenon of deconstructing phraseological units is extremely widespread today, especially in the belles-lettres and publicistic styles, and also in everyday speech. The speaker intends to get to the interlocutor's ability to decode the message, adopting an attitude of empathy. Starting from the idea that speech is a good ground to verify the universality of mental forms that govern the discourse deconstruction, we intend to address the issue of phraseological units containing archaic elements from the perspective of the conditions of their "survival" in language. The objective of our research is to investigate the process of derailing phraseological units through the speaker's conscious intervention on his/her own speech. The speaker's involvement in the repeated discourse reflects his/her capacity of *creativity*, which refers to the phatic function. Or, the intervention in the structure of secular canonical formulas of

community experience, summarizing the “wisdom of the people”, aims at reaching a common ground of communication through the effect of word seduction (Slama-Cazacu).

**Keywords:** repeated discourse, phraseological unit, phraseological derailment, deconstructed phraseological unit

În demersul de față ne propunem ca obiect al cercetării frazeologismele marcate temporal, ce conțin în structura lor diverse categorii de arhaisme (lexicale, fonetice, gramaticale, semantice, derivate) și istorisme. Posibilitatea “sedimentării” elementelor arhaice în componența frazeologismelor implică trăsăturile distinctive ale acestor expresii: polilexitatea, reproductibilitatea, stabilitatea, idiomaticitatea, complexitatea și expresivitatea. La acest capitol ne interesează, în special, stabilitatea și idiomaticitatea. De exemplu, frazeologismul *a avea însemnat* pe cineva (ceva) *la catastif* a păstrat în limba română actuală sensul de “a avea (a ține) evidența faptelor cuiva (pentru a se răzbuna pe el)”. Prezența în componența frazeologismului a arhaismului lexical (*catastif* “registru, condică”) – necunoscut pentru cei mai mulți vorbitori – face ca forma lui internă să fie incomprehensibilă, vorbitorii conștientizând expresia ca o unitate lingvală integrală. Sau în frazeologismul *a lua* pe cineva *la rost* “a muștra pe cineva”, componentul *rost* își actualizează sensul său original (“gură”), arhaizat azi, cunoscut, în mare parte, numai de către specialiști. Acesta la fel e un motiv pentru care frazeologismul dat este interpretat ca un întreg, fără a putea fi dezmembrat în elemente componente. Expresia *a pune bețe în roate* cuiva “a pune piedici” continuă a fi întrebuințată și azi de către vorbitori (deși aceștia sesizează forma gramaticală *roate* drept una arhaică), întrucât frazeologismul e conștientizat ca ceva unitar. Asemenea frazeologisme, alături de *a cădea în brânci*, *a băga* pe cineva *în boale*, *în doi timpi și trei mișcări*, *a bate câmpii*, *în (de) veci*, *a da ortul popii*, *a nu avea nici o lețcaie*, *a umbla cu plosca* (cu minciuni) etc. sunt arhicunoscute tuturor vorbitorilor limbii române. Și, actualmente, ele continuă a fi întrebuințate foarte activ în limbă, deși vorbitorii nu cunosc semnificațiile unor elemente componente ale lor, această “necunoaștere”, nefiind însă o stavilă în calea utilizării acestor expresii.

Deși considerate ca aparținând aceluși segment al limbii care e opus *creativității* și extras de vorbitor din lexiconul lor mental, ca “prefabricate de vorbire” (Coșeriu 55), frazeologismele totuși rămân deschise schimbărilor și nu exclud tentativele de “alterare” a integrității elementelor lor componente.

Fenomenul de structurare a frazeologismelor este extrem de răspândit azi, în special în limbajul artistic și publicistic, dar și în vorbirea curentă. Or, emițătorul intenționează să se conecteze printr-un acord la capacitatea interlocutorului de a decodifica, adoptând o atitudine de empatie.

Axați pe ideea că vorbirea este un teren propice de verificare a universalității formelor mentale, ce guvernează de structurarea discursului, ne propunem să abordăm problema frazeologismelor cu elemente arhaice din perspectiva condițiilor de “supraviețuire” a lor în limbă. Obiectivul cercetării noastre îl reprezintă deraierea frazeologismelor date – enunțuri elaborate în tradiția comunicării prin DR (*Ibid.*) – prin intervenția conștientă a vorbitorului asupra propriului discurs. Implicarea locutorului în DR reflectă dovada capacității lui de *creativitate*, prin solicitarea funcției fatice. Or, recursul /intervenția în structura formulelor canonice seculare ale experienței comunitare, ce sintetizează “înțelepciunea poporului” “targhetează” atragerea pe un teren comun de comunicare, prin efectul de seducție al cuvintelor (Slama-Cazacu).

La baza “deraierei frazeologice” stă o dublă intenție:

- 1) de ordin **stilistic**: revitalizarea acestor enunțuri-tip, care (datorită elementelor arhaice din componența lor își multiplică șansele de a se depune în fondul pasiv), prin circumscrierea lor într-o altă zonă de semnificație sau implicând o mutație valorică de esență și, în consecință, un nou potențial comunicativ. Or, variația frazeologică însăși devine condiția *sine qua non*, ce explică surprinzătoarea frecvență de utilizare a frazeologismului opacizat semantic și nemotivat. Mai mult, “parafrazarea” acestor frazeologisme, actualizarea curentă în texte literare, publicistice etc., dar și în vorbirea obișnuită, constituie un indice de recunoaștere, de acceptare a lor ca fenomene lingvistice moderne.
- 2) de natură **fatică**: captarea atenției receptorului asupra discursului, prin urmare, gestionarea eficientă a contactului dintre emițător și destinatar, prin intermediul unui contact de comunicare *sui-generis*.

Analizând DR în limbajul publicistic românesc, lingvistul ieșean Stelian Dumistrăcel oferă o confirmare a valabilității celor două tehnici, *colajul* propriu-zis și *imitația parodică*. În ceea ce privește tehnica de analiză a enunțurilor aparținând DR, cercetătorul ieșean relevă că, față de formula canonică inițială, aceste expresii sunt supuse unui proces de deconstrucție, conform celor patru *reguli (figuri) de construcție* din

retorica lui Quintilian, cunoscute și sub denumirea de *quadripartita ratio*, preluate de neoretică, începând cu Grupul p, de la Liege. În DR (având ca obiect discursul public) se constată că figurile în discuție se întâlnesc, în general, în configurație simplă, cele substanțiale fiind *detractio* (suprimare), *adiectio* (adăugare), *immutatio* (substituire) iar cea relațională numindu-se *transmutația* (permutare) (Dumistrăcel 127-169). Stelian Dumistrăcel a considerat potrivită utilizarea acestei proiecții a figurilor de construcție a lui Quintilian, întrucât deraierea frazeologică, cel mai des, urmărește intenții stilistice și deci se pretează figurilor de stil.

Analiza care urmează își propune, în primul rând, să contribuie la aprofundarea problematicii complexe a modelării DR în mod intenționat de către locutor. Materialul lingvistic oferit de noi drept bază de discuție e selectat din limbajul publicistic, uzitat de ziarele și revistele postate pe internet. Preferința pentru acest tip de limbaj se explică prin faptul că îl cotăm ca reflectarea cea mai elocventă a valențelor exprimării publice performante. Or, contestarea, ca activitate creatoare circumscrisă literaturii secolului al XX-lea, nu a putut să nu afecteze și discursul jurnalistic. Finalitatea studiului nostru a fost să schițăm problema deraierii frazeologice în optica universalității limbajului și a retoricii generale, cu referire specială la “*quadripartita ratio*”. Urmează o selecție de exemple din presă și din emisiuni ale audiovizualului din ultimii ani. Trebuie să remarcăm că acesta e un număr infim în raport cu frecvența apariției lor în mass-media și baza noastră de date. Considerăm necesară și precizarea că, în cea mai mare parte, e vorba de titluri de articole și subtitluri din corpul acestora (pentru alte situații, am făcut mențiunile de rigoare). Faptul că asemenea expresii deconstructurate apar, în speță, în titluri, fără a fi reluate ulterior și în conținutul articolelor, este cauzat de “funcția aperitivă” a titlului, care trebuie să-i provoace cititorului, după cum consemnează criticul Roland Barthes, pofta de lectură – strategie înrudită cu suspansul. Am grupat materialul selectat după “figurile de construcție” pomenite mai sus:

## DETRACTIO

Din capul locului, am vrea să facem următoarea observație liminară: reducerea unui segment din corpul frazeologismului constituie o tehnică care solicită atât locutorului, cât și receptorului un anumit efort de colaborare, lăsându-i, concomitent, și șansa unei eventuale opțiuni proprii. Or, deraierea frazeologică creează premisele unei receptări a mesajului la un

alt nivel intelectual, decât o simplă lectură lineară. Desigur, ca receptorul să “guste” acest joc, el trebuie să priceapă că i s-a oferit, în calitate de aperitiv, un artificiu lingvistic, intertextual, realizat în tehnica “colajului” și să-și valorifice competența idiomatică sau/și culturală, asta în situația în care cultura lui generală îi permite să identifice ceea ce ține de tradiția lingvistică și culturală și ce reprezintă inovație. Numai un receptor “avizat” percepe interferența dintre tradiție lingvistică, sesizează mecanismul generării unor asemenea enunțuri și, în subsidiar, e apt să decodifice intenția comunicativă, ce a stat la baza acestei figuri de stil. Există, în așa fel, eventualitatea ca receptorul să fie “non-cooperant” și “să scape de sub control”. Iată de ce deraierea frazeologică vizând suprimarea unui segment al expresiei ilustrează, în special, funcția fatică a limbajului. În continuare, prezentăm câteva exemple selectate:

*Afacerea “Ortul Popii”, faza bătăliei de culise* (Maramureșeni, 26 octombrie, 2014) reprezintă titlul unui articol ce vizează o dispută aprigă asupra uneia dintre cele mai mari afaceri foarte bănoase: cimitirele și locurile de veci. Ideea de *cimitir* este indusă, implicit, prin expresia *a da ortul popii*, care are semnificația de “a muri” și e legată de un obicei păgân de înmormântare și de punere a unui bănuț (*ort* fiind o monedă de argint de valoare mică, reprezentând a patra parte dintr-un leu vechi) mortului, la degetul mic al mâinii drepte, pentru ca acesta să-și poată plăti vămile văzduhului, dar fiind folosit și pentru plata preotului la slujba de înmormântare. De aici, unitatea lexicală *ort* mai induce și semnificația de afacere făcută pe seama morții oamenilor, care, nici chiar după moarte, nu sunt scutiți de plata tuturor serviciilor funerare. Modificarea frazeologismului în exemplul *Opriți dricul, mortul ăsta n-a dat toți orții!* (TV Galați, 23 August 2014) corespunde unei figuri mai complexe de *substitutio* și reprezintă o referință sarcastică la aceeași problemă.

- *Programul “Prânzul pe roate”, Asociația “Filantropia Onesteană”* (Site-ul oficial al Patriarhiei Române) este un titlu care anunță că, în cadrul acestui program având sprijinul financiar al enoriașilor parohiei Catedrala “Pogorârea Sf. Duh” un număr de 20 de bătrâni beneficiază de trei ori pe săptămână de un prânz complet. Titlul conține un segment din expresia *A merge ceva ca pe roate*, ceea ce vrea să sugereze funcționarea perfectă a programului.

- *Aere de echipă mare*. “Vom da cât de multe goluri putem” (Sport Moldova, 13 iulie 2016) este un titlu rezultat din trunchierea expresiei **a-și da sau a-și lua aere**, care înseamnă “a lua o atitudine de superioritate, a se îngâmfa, a se făli” și face aluzie la aroganța fotbaliștilor din Lotul formației Hajduk Split.
- *Ai rămas fără demachiant? Iată alte alternative la ananghie* e un titlu ce conține varianta redusă a frazeologismului *a fi* sau *a se afla la (mare) ananghie* cu semnificația “a fi, a se afla la mare strămtoare”.
- *Uniunea Europeană convine pe repartizarea, în doi timpi, a 120.000 de refugiați* (Cuvântul libertății, 23 septembrie 2015) și *Un termen birocratic, înjumătățit în doi timpi de primarul Ioan Popa!* (E PRESA, 05 iulie 2016) sunt titluri care fac aluzie la expresia **în doi timpi și trei mișcări** cu semnificația “foarte repede; cât ai clipi din ochi”, sugerând rapiditatea soluționării problemelor de diferit gen de către UE sau primar.
- *Zeci de primari PNL cu jalba-n proțap la București! Amenință cu demisia* (Sursa de Vest), *Denunțatorul Radu Burescu cu jalba în proțap la primarul de Giroc: “DNA mi-a cerut să vă înregistrez, dar nu fac eu din astea”* (Gazeta din Vest), *Cu jalba-n proțap la Guvern, Cazacu a ridicat un monument cu trei miliarde de lei vechi!* (Vocea Hunedoarei) sunt doar câteva din multiplele titluri ce conțin frazeologismul **a umbla cu jalba-n proțap** “nimic altceva decât a protesta, a reclama, a-ți cere drepturile, a veni cu o plângere la cei care te conduc, a te jelu, a cere insistent o favoare” în formă elidată. În palierul semantic deja s-a produs trecerea formei destructurate a frazeologismului în registrul conotativ.

Pe diverse forumuri de comunicare am atestat și varianta elidată de adverbul negativ a frazeologismului *nu face daraua cât ocaua*. Cf. *Nici eu nu cred ca face daraua cât ocaua* (Asociația ClubRV-Ro – membra a FICC) sau *Mda, înțeleg ce zici tu Droopy, numai că nu știu dacă face daraua cât ocaua...* (forum.computergames).

Analiza exemplurilor selectate ne impune observația că strategia de comunicare respectată în situația deraierii frazeologice prin *detractio* este menținerea unui context minim de relevanță, astfel încât receptorul să aibă șansa restabilirii ansamblului expresiei canonice și, în consecință, să decodifice mesajul implicit.

## ADIECTIO

Cazul adăugării la forma originală a frazeologismului a unor elemente suplimentare se atestă destul de frecvent în limbajul publicistic actual. Exemplele selectate ne-au sugerat următoarea clasificare a acestora:

**a) Adjectio inițială sau finală**, ce ar reprezenta un mecanism de precizare, adaptare semantică la cazul concret descris:

- *Orest Onofrei îi transmite lui Geoană să vină la serviciu și să nu umble “fleaura” prin țară* (Monitorul de Suceava, 12 Noiembrie 2009). Expresia *a umbla fleaura* cu semnificația “a umbla aiurea” conține o precizare circumstanțială de loc, sugerând că social-democratul Mircea Geoană, în loc să se ocupe de sarcina lui de bază, călătorește prin țară făcând campanie electorală.
- *Auzind nemulțumirile boierilor, Mavrogheni, și-a adunat sfatul, “il scoase afară din grajduri și în fața veliților încremeniți, își îmbracă **calul cu caftan boieresc***. (Modelul corupției lui Nicolae Mavrogheni, copiat și azi în România). Dat fiind că piesa vestimentară *caftan* a fost un simbol al rangului de domn sau de boier, expresia *a îmbrăca (cu sau în) caftan* are semnificația “a (se) ridica la rangul de domn sau de boier”. În exemplul selectat deraierea frazeologică prin adăugarea obiectului direct al acțiunii *calul* și a atributului calificativ *boieresc* sugerează culmea obrăzniciei manifestată de către demnitarii implicați în acte de corupție.
- *De ce să cârpești **anteriul lui Arvinte**, tăind de la poale ca să peticești coatele? Suma voturilor, întrunite de întreaga opoziție, în urma unor certuri sau critici reciproce, nu va crește, ci, dimpotrivă, se va diminua.* (Moldova.org). Amintim aici că **Arvinte** este un zgârcit din snoavele noastre populare și personaj al comediei “**Arvinte și Pepelea**” de Vasile Alecsandri, al fabulei “**Anteriul lui Arvinte**” de Alexandru Donici. Expresia **Anteriul lui Arvinte** este folosită pentru a indica pe cineva care drege într-o parte și strică în alta. Deraierea frazeologică prin adăugarea verbului în acest “prefabricat de vorbire” induce ideea inutilității și chiar a zădărnicii acțiunilor belicoase, agresive ale liderilor de opoziție.
- **Am tras la edecul vieții,**  
*Mereu spre veșnicul izvor,  
Nu am lăsat locul tristeții,*

*Având un gând cutezător. (Emil Halastuan, Edecul vieții)*

Catrenul conține frazeologismul destructurat *a trage la edec* ce înseamnă “a remorca o ambarcație sau o navă de pe mal cu un odgon împotriva cursului apei”, care, prin atributul adăugat *vieții*, implică ideea pesimistă a caracterului dificil al vieții umane.

**b) Adiectio internă**, ce presupune intervenția în corpul frazeologismului în mod nemijlocit, ceea ce implică, respectiv, o dislocare.

Cf. *Ce fac ăștia de la Târgu atâtea marazuri, eu nu le-am dat naveta din mai anul trecut și nici nu le-o dau.* (BZI.ro, 13 Martie 2012); *Senatorul Ionel Agrigoroaei a schimbat din nou macazul: a trecut la PMP* (7 Est, 27 iulie, 2016)

și *Gorbaciov a schimbat brusc macazul. Îl laudă pe Putin și cere Occidentului să recunoască statutul actual al Crimeii (Antena 3, 5 noiembrie 2014).* Expresia canonică este *a face marazuri* “a face mofturi” este supusă unei deconstructurări prin adăugare a atributului cu semnificație cantitativă *atâtea*, în primul exemplu, iar în al doilea și al treilea este dislocată de circumstanțialele modale *din nou*, *brusc*, sugerând caracterul accentuat și supărător al comportamentului personajelor implicate.

- *Dar dacă aveți în inima voastră pizmă amară și un duh de ceartă, să nu vă lăudați și să nu mințiți împotriva adevărului.* (Moldova creștină). Forma tradițională a frazeologismului este *a avea pizmă cu sensul* “a invidia pe cineva; p. ext. a dușmăni, a urî pe cineva”, căreia i s-au adăugat circumstanța locului în inima voastră și atributul evaluativ, de calificare *amară*.
- *Cam cât de bun e românul de slugă?* (Jurnal tehnic și personal). În limba română nu e reperată expresia *a fi bun de slugă*, ci doar *a fi slugă la boier*. Deraierea frazeologică în cauză consemnează mentalitatea de slugă a poporului român, sentimentul de inferioritate ce pleacă din necunoaștere: “Zilele astea umblă un articol publicat de un ziar moscovit, Sputnik, despre cum românii ar fi popor de slugă”.
- *Bătăi în ușa mă trezesc din gânduri,*  
*Visez la Făt Frumos din basmul vechiu,*  
*Pe calul alb ce tropotește-n scânduri;*  
*Foșnesc bancherii, și eu n-am nici bechiu,*  
*Se-adună toți la ușa mea, strâng rânduri...*



*Și mă trezesc din basmul cel străvechiu. (Scrieri umoristice în versuri, Parodie la Afară-i toamnă de Mihai Eminescu)*

Frazeologismul în forma sa originală este *a nu ști* (sau *a nu zice, a nu pomeni, a nu pricepe*) *bechiu* cu semnifică “a nu ști (sau a nu zice, a nu pomeni, a nu pricepe) nimic, niciun cuvânt, nicio boabă” și e destructurat prin atributul restrictiv *nici*.

- *Nu-ți mai da atâtea aere* este titlul unei piese muzicale, interpretată de Susanu și Nicolae Guta și conține expresia *A-și da sau a-și lua aere* “a se făli”, destructurată de atributul evaluativ *atâtea* și semiadverbul modalizator *mai*.
- *Tiranul niciodată nu va fi mulțumit, oricât de tare te-ai strădui. Se va plânge mereu că nu ești suficient de bună, că nu faci totul cum vrea el și va trece fiecare greșeală într-un catastif gros.* (Evenimentul.ro, 2 iunie, 2015).

Frazeologismul *a trece (pe cineva sau ceva) la catastif* “a avea sau a ține evidența faptelor cuiva (spre a se răzbuna pe el)” a suportat modificări prin adăugarea obiectului direct *fiecare greșeală* și a atributului calificativ *gros*, ceea ce scoate în evidență meticulozitatea bărbatului tiran în modul de a-și tachina femeia iubită.

- *Turcii și bulgarii au pus bețe-n roate trenului de Istanbul. De când se reia circulația și ce rute internaționale mai operează CFR Călători* (România liberă, 18 iulie 2016).
- *Declarațiile primarului general pun bețe-n roate bicicliștilor* (Urbology.ro, 6 iulie, 2016)

În ultimele două exemple atestăm o creștere a gradului de expresivitate datorită glisării frazeologismului dat între tehnica DR și tehnica liberă, *alias* între îmbinarea stabilă de cuvinte, având sens frazeologic unitar “a face (cuiva) dificultăți pentru a zădărnici o acțiune, un plan” și îmbinarea liberă de cuvinte, în care substantivul *roate* admite valența cu o unitate lexicală care denumește vehicule, în special cu roți (automobil, bicicletă, tren).

## IMMUTATIO

Substituția, ca figură de deconstrucție a frazeologismelor, este foarte frecventă și denotă variația diatopică, diastratică și diafazică a limbii (a se vedea mai ales deraierea frazeologică spontană).

- Eduard Lădaru: Nu voi fi slugă în funcția de viceprimar (Radio Infinit, 10 octombrie, 2016). Expresia în forma ei canonică este a fi (sau se băga, a ajunge) slugă la dârloagă (la dârdală), având semnificația “a fi (sau a ajunge) sub conducerea unui om neînsemnat, nevrednic, nepriceput”. Ea a suportat o substituie circumstanțială, locutorul revendicându-și, printr-o asemenea manifestare de virtuozitate pe terenul limbii, dreptul de a-și păstra autoritatea, autonomia, fără a sluji altora.
- **Anterul țării** (Libertatea, 8 decembrie 2008), în loc de *Anterul lui Arvinte*, care este o aluzie la modul nerușinat de negociere de funcții, nu politici în jurul formării Guvernului după 30 noiembrie.
- Și în acest an târfele comuniste și fasciștii ruși din Liga tineretului rus, intenționează **să organizeze un Guleai legat de „sărbătorirea” de către aceste hoituri „a 70 ani de la eliberarea Moldovei și Chișinăului de ocupanții fasciști germano-români** (Curaj.net, 18 februarie, 2014).
- *A muncit la stană timp de un an și nu a primit nicio lețcaie* (Zarul de Vrancea, 17 iunie, 2012). Cf. forma canonică *a nu avea nici o lețcaie*.
- *Puterea, acuzată că și-a făcut un nărav din chemarea pesediștilor la DNA. Iliescu: E în spiritul vremii* (Antena3, 3 mai 2010)
- Cf. forma canonică *a prinde nărav*.
- Adăugăm niște exemple de acest gen selectate de pe bloguri:
- În doi timpi și-un SMS este o reclamă pentru sistemul TPark
- În doi timpi și două beri *spațiul verde a fost parțial igienizat!*
- **Poem în doi timpi și trei strofe**
- **De la entuziasm la dezamăgire în doi timpi și trei burtoși.**
- *Mare mi-a fost bucuria, când am aflat că Dumnezeu e atât de îngăduitor cu noi, muritorii, permițându-ne să divorțăm după buchea religiei* (Jurnal de Chișinău, 14 februarie, 2003, p. 3) Cf. forma canonică *după buchea cărții*.

Atestăm și situații când figura *immutatio* se asociază cu alte figuri, cum ar fi, bunăoară, *adiectio*, ceea ce dă naștere unor combinații extrem de expresive, numite “figuri cameleonice” (Dumistrăcel 140):

- *Conformism și nonconformism sau Viața pe brânci și aplauzele în picioare* (Radio Romania cultural, 2 Ianuarie 2015)

Antiteza **pe brânci** (ca o caracteristică a modului de viață) și în picioare (vizând aspectul moral, etic al vieții trăite) sugerează ideea că a supraviețui nu e totul: esențial și valoros e să rămâi neatins, neperversit la nivel etic, moral, sufletesc, chiar dacă asta presupune sacrificiu, scrâșnirea dinților, o viață pe brânci.

- *Aseară ți-am luat hazna* (România literară, nr. 26, 1999), în care *hazna* substituie cuvântul *basma*, ce ne trimite la un vers dintr-un cântec popular (*Mândro, ți-am luat basma...*).

Ca și în domeniul morfologiei sau al formării cuvintelor, în frazeologie se atestă fenomenul lingvistic de analogie având același rol. Analogia frazeologică nu dă naștere la variante frazeologice, ci la unități frazeologice noi, asemănătoare ca formă cu altele deja existente în limbă, dar diferite ca sens de acestea. Foarte productiv pare să fie în româna contemporană procedeul realizării unor noi unități frazeologice care se opun ca sens modelului inițial. Procedeul în discuție este susținut de existența în limbă a unor perechi de unități frazeologice opuse ca sens, dar asemănătoare ca formă, de felul: *a face casă bună cu cineva / a face casă rea cu cineva*;

- *Canibalul s-a "pocăit"! Ca și cum n-ar fi contat că femeia de 46 de ani l-a scos mereu de la ananghie, americanul i-a gătit apoi creierul, inima și plămâni. I-a dus trupul sfârtecat în cadă, unde a continuat să-l spintece.* (Click.ro, 23 decembrie 2015)

Prin analogie cu expresia *a-l scoate de la greu*, *s-a obținut a-l scoate de la ananghie*. Forma-tip a fost *a fi (a se afla) la ananghie*.

## TRANSMUTATIO

Deraierile frazeologice vizează cel mai rar figura de construcție numită *transmutatio*, întrucât solicită un efort sporit din partea participanților la actul de comunicare: atât în ce privește codarea, cât și decodarea mesajului. Legea economiei în limbă și a minimului efort îngrădește, astfel, apariția deraierilor frazeologice de acest tip. Totuși, am identificat un exemplu:

- *Presa sârbă: Ce bețe în roate ar pune România vecinilor care vor să intre în UE* (Ziare.com, 6 mai, 2016)

În literatura artistică am atestat însă mai multe exemple de acest gen.

Cf. Coană Joițică, *am uitat să vă spui: după câte făgăduieli și amenințări i-am făcut lui Cațavencu, mi-a răspuns că în zadar mai stăruiesc* (I. L. Caragiale, 99).

Ț-a mers vestea, când Ț-a mers, / D-acum **lețcaia**-ți s-a șters (A. Pann, 217).

*Ați scăpat și voi deasupra nevoii: bir n-aveți a da, și havalele nu faceți* (Creangă, 279).

Forma canonică a frazeologismelor relevate supuse perifrazării este: *a face făgăduială, a i se șterge lăascaia cuiva, a face havalea*.

Fiind vorba de un fenomen viu, care se manifestă cu o putere destul de mare în limba vorbită, numărul exemplelor date în acest studiu, desigur, ar putea fi oricând sporit cu noi creații sau numai cu scăpări, neglijențe în exprimare. În urma evaluării ansamblului de frazeologisme cu elemente arhaice, extrase din presă și emisiuni ale audiovizualului din cursul ultimilor ani, am ajuns la concluzia că deraierile frazeologice intenționate vizează, în primul rând, adăugarea. Mai puțin frecvent decât suprimarea apare substituția, pe ultimul loc aflându-se permutarea, o figură ce implică un efort considerabil nu doar din partea receptorului pentru decodificarea intenției comunicative a locutorului, ci și din partea ultimului în ce privește formularea. Indiferent de cum am încerca să etichetăm construcțiile care au făcut obiectul discuției noastre, trebuie să recunoaștem că ele sunt departe de a fi considerate simple jocuri de cuvinte și, în consecință, e puțin probabil ca intenția celui care le creează să fie doar aceea de a-și distra locutorii. Pornind tocmai de la aceste considerente, am releva că studiile în care ar urmări descrierea modalităților de actualizare a DR în limbajul actual sunt extrem de necesare. De asemenea, consemnăm că materialul lingvistic oferit de noi drept bază de discuție scoate în evidență că deraierile frazeologice apar, în special, în titluri. Pentru a impune atenției conținutul diferitelor articole, autorii acestora recurg la “rudimente” “forjate” *ad-hoc*, prin destructurarea formei canonice a frazeologismelor. Finalitățile sociale ale utilizării unor asemenea turnuri lingvistice, într-un cadru al “solidarității”, marchează apartenența la o anumită comunitate, dar, prin refuzul de a reproduce într-o formă identică/cvaziidentică a unor îmbinări fixe de cuvinte, are cel puțin două avantaje/atuuri:

- 1) la nivel denotativ, întrucât autorul găsește o formulă aptă de sintetizare și surprindere a conținutului de idei.

- 2) la nivel stilistic, deoarece mecanismul ludic denotă, în mod obligatoriu, profunzimea și subtilitatea gândirii, dând măsura inventivității verbale a locutorului.

În concluzie, ne-am abține de la blamul rigid al excentricității ludice ce cauzează deraierea frazeologică, întrucât limbajul se înfățișează ca activitate liberă și intențională, iar normele pot fi suspendate, dacă există motive întemeiate, precum dorința să “ne jucăm cu vorbele” (E. Coșeriu). În ce privește traducerea frazeologismelor dintr-o limbă în alta, menționăm că e o problemă extrem de dificilă și constituie piatra de încercare pentru traducători, întrucât implică dificultăți nu doar în transferul de sensuri, ci și de valențe expresiv-conotative, ceea ce presupune cunoașterea tradițiilor, culturii atât a poporului din a cărui limbă se traduce, cât și în a cărui limbă se traduce. Doar nu limbile se traduc, *alias* limba nu este **obiectul** traducerii, ci **instrumentul** acesteia. Problema respectivă devine și mai dificilă în cazul frazeologismelor de-structurate prin diverse procedee, deoarece solicită traducătorului, pe lângă abilitățile enumerate mai sus, o competență idiomatică desăvârșită, care să-i permită re-cunoașterea discursului repetat și traducerea lui adecvată.

## Bibliografie

- Coșeriu, Eugen, *Prelegeri și conferințe*, Iași, Institutul de Filologie Română “A. Philippide”, 1994.
- Slama-Cazacu, Tatiana, “Forța și limitele influențării contextului social al comunicării asupra nucleului semnificativ al cuvântului”, în volumul *Cercetări asupra comunicării*, București, Editura Academiei, 1973, p. 35-50.
- Dumistrăcel, Stelian, *Limbajul publicistic românesc din perspectiva stilurilor funcționale*, Iași, Institutul European, 2006.

## Surse de Internet

- Maramureșenii, 26 octombrie, 2014, <http://maramuresenii.ro/afacerea-ortul-popii-faza-bataliei-de-culise-pentru-cimitire/>
- TV Galați, 23 August 2014, <http://www.madeingalati.ro/opriti-dricul-mortul-asta-n-dat-toti-ortii/>
- Site-ul oficial al Patriarhiei Române, <http://patriarhia.ro/program-pranzul-pe-roate-asociaia-filantropia-onestean-a-6183.html>

- Sport Moldova, 13 iulie 2016, <http://sportmoldova.ro/aere-de-echipa-mare-vom-da-cat-de-multe-goluri-putem/>
- Ai rămas fără demachiant? Iată alte alternative la anaghie*, <http://fucsia.ro/ai-ramas-fara-demachiant-iata-alte-alternative-la-anaghie/>
- Cuvântul libertății, 23 septembrie 2015, <http://www.cvlpress.ro/23.09.2015/uniunea-europeana-convine-pe-repatizarea-in-doi-timpi-a-120-000-de-refugiati/>
- E PRESA, 05 iulie 2016, <http://expressdebanat.ro/un-termen-birocratic-injumatatit-in-doi-timpi-de-primarul-ioan-popa/>
- Sursa de Vest, <http://www.sursadevest.ro/stire/zeci-de-primari-pnl-cu-jalba-n-protap-la-bucuresti-ameninta-cu-demisia>
- Gazeta din Vest, <https://gazetadinvest.ro/denuntatorul-radu-burescu-cu-jalba-in-protap-la-primarul-de-giroc-dna-mi-a-cerut-sa-va-inregistrez-dar-nu-fac-eu-din-astea/>
- Vocea Hunedoarei, <http://voceahunedoarei.ro/2016/05/27/cu-jalba-n-protap-la-guvern-cazacu-a-ridicat-un-monument-cu-trei-miliarde-de-lei-vechi/>
- Asociatia ClubRV-Ro - membra a FICC <http://www.clubrv.ro/forum/viewtopic.php?f=51&t=8588&start=5>
- Forum.computergames, <http://forum.computergames.ro/2-hardware/51630-putin-divertisment-poze-cu-pc-urile-noastre-57-print.html>
- Monitorul de Suceava, 12 Noiembrie 2009, <https://www.monitorulsv.ro/Ultima-ora-local/2009-11-12/Orest-Onofrei-ii-transmite-lui-Geoana-sa-vina-la-serviciu-si-sa-nu-umble-fleaura-prin-tara-->
- Modelul corupției lui Nicolae Mavrogheni, copiat și azi în România <http://www.lovendal.ro/wp52/modelul-coruptiei-lui-nicolae-mavrogheni-copiat-si-azi-in-romania/>
- Moldova. org, <http://www.moldova.org/bogat-si-sarac-in-asteptarea-unui-semnal-comun-al-opozitiei-191728-rom/>
- Jurnal tehnic și personal, <http://dorinlazar.ro/cam-cat-de-bun-e-romanul-de-sluga/>
- Emil Halastuan, *Edecul vieții*, <https://www.roportal.ro/discutii/blog/1102/entry-5748-filozofia-vietii/>
- BZI.ro, 13 Martie 2012, <http://www.bzi.ro/profesorii-navetisti-din-targu-frumos-se-revolta-275141>
- 7 Est, 27 iulie, 2016, <http://www.7est.ro/acasa0/item/62196-senatorul-ionel-agrigoroaei-a-schimb-din-nou-macazul-a-trecut-la-pmp.html#sthash.tFYu11rn.dpuf>

Antena 3, 5 noiembrie 2014, <http://www.antena3.ro/externe/gorbaciova-schimbata-brusc-macazul-il-lauda-pe-putin-si-cere-occidentului-sa-recunosca-statutul-272603.html>

Moldova creștină, <http://moldovacrestina.md/devii-mai-intelept/>

Jurnal tehnic și personal, <http://dorinlazar.ro/cam-cat-de-bun-e-romanul-de-sluga/>

*Scrieri umoristice in versuri, Parodie la Afară-i toamnă de Mihai Eminescu*, <http://bucegi.bestforumlive.com/t13-scrieri-umoristice-in-versuri>

Piese muzicale, interpretată de Susanu si Nicolae Guta <https://www.youtube.com/watch?v=5S4jO6y3Y-M>

Evenimentul.ro, 2 iunie, 2015, <http://ziarulevenimentul.ro/m/stiri/Sanatate/tipologii-de-barbati-si-ce-se-ascunde-in-spatele-comportamentului-lor--40679.html>

România liberă, 18 iulie 2016, <http://www.romanialibera.ro/economie/companii/turcii-si-bulgarii-au-pus-bete-n-roate-trenului-de-istanbul-423092>

România liberă, 18 iulie 2016, <http://www.romanialibera.ro/economie/companii/turcii-si-bulgarii-au-pus-bete-n-roate-trenului-de-istanbul-423092>

Urbology.ro, 6 iulie, 2016, <http://urbology.ro/declaratiile-primarului-general-pun-bete-n-roate-biciclistilor/>

Radio Infinit, 10 octombrie, 2016, <http://www.radioinfinit.ro/2016/06/10/eduard-ladaru-nu-voi-fi-sluga-in-func%C8%9Bia-de-viceprimar/>

Libertatea, 8 decembrie 2008, <http://www.libertatea.ro/stiri/stiri-interne/antierul-tarii-300170>

Curaj.net, 18 februarie, 2014, <http://www.curaj.net/?p=99084>

Zarul de Vrancea, 17 iunie, 2012, <http://www.zaruldevrancea.ro/educatie/80043-a-muncit-la-stana-timp-de-un-an-si-nu-a-primit-nicio-letcaie.html>

Antena3, 3 mai 2010, <http://www.antena3.ro/politica/puterea-acuzata-ca-si-a-facut-un-narav-din-chemarea-pesedistilor-la-dna-iliescu-e-in-spiritul-vremii-98297.html>

TPark, <http://www.tpark.ro/blog/in-doi-timpi-si-un-sms/> este o reclamă pentru sistemul

*În doi timpi și două beri spațiul verde a fost parțial igienizat!* <http://ivcelnaiv.ro/2015/04/poem-in-doi-timpi-si-trei-strofe/>

*Poem în doi timpi și trei strofe*, <http://ivcelnaiv.ro/2015/04/poem-in-doi-timpi-si-trei-strofe/>

*De la entuziasm la dezamăgire în doi timpi și trei burtoși*, <http://raman-roman.ro/de-la-entuziasm-la-dezamagire-in-doi-timpi-si-trei-burtosi/>  
Radio Romania cultural, 2 Ianuarie 2015, [http://www.radioromaniacultural.ro/conformism\\_si\\_nonconformism\\_sau\\_viata\\_pe\\_branzi\\_si\\_aplauzele\\_in\\_picioare-25716](http://www.radioromaniacultural.ro/conformism_si_nonconformism_sau_viata_pe_branzi_si_aplauzele_in_picioare-25716)  
România literară, nr. 26, 1999, [http://www.romlit.ro/asear\\_ti-am luat hazna](http://www.romlit.ro/asear_ti-am luat hazna)  
Click.ro, 23 decembrie 2015, <http://www.click.ro/news/extern/canibalul-care-si-mancat-iubita-luat-o-decizie-incredibila>  
Ziare.com, 6 mai, 2016, <http://www.ziare.com/international/serbia/presa-sarba-ce-bete-in-roate-ar-pune-romania-vecinilor-care-vor-sa-intre-in-ue-1420772>



Tatiana PORUMB  
Professore  
Università Statale di Moldova  
Chisinau, República di Moldova

## **Strategie per la traduzione dei fraseologismi nelle lingue culturalmente vicine**

**Riassunto:** Oggetto di analisi di questa ricerca sono le unità fraseologiche che vengono analizzate in chiave contrastiva italiano-spagnolo attraverso lo studio di alcuni casi concreti tratti dal Nuovo Testamento secondo Matteo. L'obiettivo di questo studio è di individuare le specificità lessico-semantiche, sintattiche e testuali delle unità polirematiche e fraseologiche tanto nello spagnolo quanto nell'italiano per determinare il grado di equivalenza delle espressioni date in un testo biblico, che costituisce una fonte comune di contatto tra le due comunità linguistiche quella spagnola e quella italiana. Un altro obiettivo importante per lo studio è quello di determinare la strategia adeguata per la traduzione dei fraseologismi dalla lingua di partenza alla lingua d'arrivo.

**Parole chiave:** unità fraseologiche, grado di equivalenza, testo biblico, strategia per la traduzione, lingua di partenza, lingua d'arrivo

**Abstract:** The object of the present research is the contrastive analysis of phraseological units in Italian and Spanish languages relying on the study of some specific cases from the New Testament according to Matthew. The purpose of this study is to point out the specific lexical, semantic, syntactic and textual features of polyrhematic and phraseological units in both Italian and Spanish languages in order to determine the degree of correspondence of such expressions in a biblical text, that constitutes a common source of contact between the two linguistic communities – Spanish and Italian. Another important object of this study is to define

an adequate translation strategy of phraseological units from the source language into the target language.

**Keywords:** phraseological units, degree of correspondence, biblical text, translation strategy, source language, target language

Prima di affrontare lo studio comparativo dei fraseologismi, sarebbe opportuno delimitare brevemente il campo di indagine e chiarire alcuni termini. Accanto alle nuove discipline linguistiche emerse negli ultimi decenni del ventesimo secolo (la pragmatica, la psicolinguistica, la sociolinguistica, ecc.) anche la fraseologia ha avuto un notevole sviluppo. L'iniziatore degli studi di fraseologia viene considerato Charles Bally il quale offre la prima descrizione sistematica di combinazioni non libere in francese chiamate dall'autore *locutions phraséologiques* "locuzioni fraseologiche" (*Traité de stylistique française* 68). Gloria Corpas Pastor, autrice del libro *Manual de fraseología española*, fissa la nascita della fraseologia come disciplina scientifica negli anni cinquanta del XX° secolo nell'ex Unione Sovietica, grazie al prezioso lavoro di V.V. Vinogradov (19). Secondo la stessa autrice, nella breve storia della fraseologia si distinguono tre grandi blocchi che si sono occupati dello studio dei fraseologismi: lo strutturalismo europeo occidentale, la linguistica dell'ex Unione Sovietica e la linguistica nordamericana. I primi due blocchi potrebbero essere gruppati in uno solo perché hanno delle relazioni strette.

Per quel che ci interessa, in ambito ispanico, il primo studioso della fraseologia fu Julio Casares, il quale contribuì moltissimo allo sviluppo di questa disciplina con il suo lavoro *Introducción a la lexicografía moderna* (1950). Da allora, seguirono altri autori importanti come, per esempio, Eugenio Coseriu (stabilisce la distinzione tra tecnica libera del discorso e il discorso ripetuto), Alberto Zuluaga (migliora la classificazione di Casares), G. Corpas Pastor (presenta un'analisi della teoria in relazione alla fraseologia), Leonor Ruiz Gurillo y otros. Sul fronte italiano questa disciplina non ha riscosso un interesse altrettanto vivo: i contributi in materia sono stati fino ad oggi piuttosto sporadici e ad opera di pochi studiosi come Maurizio Dardano, Tullio de Mauro, Luca Serianni, Raffaele Simone, Federica Casadei, Miriam Voghera ed altri.

Anche il termine "fraseologia", inteso come disciplina che studia le unità fraseologiche, è molto diffuso tra gli studiosi ispanofoni per l'influenza delle ricerche russe, tedesche e anglossassoni. In Italia, invece, non è ancora entrato a far parte della terminologia linguistica. Anna Cicalese sottolinea

come in italiano con il termine “fraseologia” è solito intendersi l’insieme di informazioni che i lessicografi includono nella microstruttura dei lemmi che formano un dizionario (Cicalese 336). Questa differenza di interpretazione del concetto di fraseologia può essere confermata anche consultando semplicemente la definizione rispettivamente nei vocabolari di lingua italiana e spagnola.

Nella linguistica italiana moderna con *modo di dire*, *locuzione* o *espressione idiomatica* si indica generalmente un’espressione convenzionale, caratterizzata dall’abbinamento di un significante fisso (poco o niente affatto modificabile) a un significato non compositivo (Casadei 1994 61; Casadei 1995a 335; Cacciari & Glucksberg 1995 43), cioè non prevedibile a partire dai significati dei suoi componenti. Espressioni come *essere al verde*, *essere in gamba*, *prendere un abbaglio*, *tirare le cuoia* non significherebbero nulla se considerate solo come somma dei significati dei loro componenti (Cacciari & Glucksberg 1991 217). Invece Dardano utilizza un termine diverso quello di *unità lessicali superiori*, Raffaele Simone per mostrare l’incertezza dello statuto di “parola”, contrappone alla parola il concetto di *parole complesse* che definisce come “costruzioni formate da più di una parola, che però agiscono sintatticamente quasi come una parola” (*Fondamenti di linguistica* 1998, 151). Sulle pagine successive le stesse costruzioni vengono chiamate anche *parole polirematiche*.

Questo tipo di sequenze sono comunemente conosciute in spagnolo come *modismos*, *fraseologismos* o *unidades fraseológicas*, *locuciones*, *dichos*, *frases hechas* o *idiomáticas*, *expresiones idiomáticas*, *refranes*.

Nel tentativo di superare le divergenze fra i diversi approcci disciplinari (strutturalista, generativista, pragmatista, semantico-compositivo, psicolinguistico, metaforico, ecc.) vogliamo distinguere in questo lavoro con il termine *unità fraseologiche* quell’ampio repertorio di unità fisse, ossia caratterizzate in gradi diversi a seconda della tipologia, da stabilità tanto morfosintattica e lessicale quanto semantica.

In continuazione vogliamo brevemente esporre le varie classifiche delle espressioni fraseologiche. Dal punto di vista morfologico le espressioni idiomatiche possono appartenere alla classe dei verbi (*recibir con los brazos abiertos* / *accogliere a braccia aperte*), dei nomi (*lagrimas de cocodrilo* / *lacrime di cocodrillo*), degli aggettivi (*sano y salvo* / *sano e salvo*), degli avverbi (*más o menos* / *più o meno*), ecc. Sintatticamente le espressioni fraseologiche possono avere una struttura collocazionale o sequenziale diversa, per esempio, V + S + Agg.: *levantarse con el pie izquierdo* / *alzarsi*

*con il piede sinistro*, o : S + Prep. + N: *caballo de Troya / cavallo di Troia*. Di solito nelle espressioni fisse i lessemi non si possono sostituire con un sinonimo: *yegua* non può sostituire *caballo*, non si può modificare il numero plurale *por si las moscas* “se per caso” con il singolare *\*por si la mosca*, né si può cambiare l’ordine dei costituenti dell’espressione, per esempio modificare la sequenza *tomar el pelo* “prendere in giro” con *\*el pelo tomar*, e neanche inserire altre parti di discorso all’interno dell’espressione: *\*cartoni belli animati* o rendere l’espressione con aumentativi o diminutivi *\*cartoncini animati*.

Gloria Corpas Pastor stima le classificazioni anteriori (Casares, Thun, Coseriu, etc.) e adotta una propria, elaborata dall’autrice e basata sui criteri riguardanti la differenziazione tra elemento frasale o frase, la restrizione combinatoria e il grado di motivazione semantica, la differenza se fissata nella lingua o nel discorso. Così, per Corpas esistono due gruppi di unità: unità fraseologiche che non costituiscono un enunciato completo (UFS I) e unità che costituiscono un enunciato completo (UFS II). Del primo fanno parte le collocazioni (*desempeñar una función*) e le locuzioni (*dormir como un tronco*) che secondo l’autrice “necesitan combinarse con otros signos lingüísticos y que equivalen a sintagmas” (Corpas 51) e del secondo gruppo fanno parte gli enunciati fraseologici (*La ocasión hace al ladrón*).

Col riguardo alla classificazione semantica delle espressioni fraseologiche Federica Casadei nella raccolta *L’italiano che parliamo* intende con le *espressioni idiomatiche* «espressioni polirematiche (plurilessicali), a significante fisso, [...] il cui significato non è compositivo, cioè non è funzione dei significati dei componenti» (1995b 28). Questa definizione intralinguistica della Casadei restringe notevolmente il campo dell’idiomatico: secondo precedenti definizioni interlinguistiche, infatti, rientrava nell’idiomatico tutto ciò che, essendo proprio di una lingua, risultava intraducibile in un’altra. Dunque risulta che le UF si distinguono in espressioni idiomatiche dotate di una certa autonomia lessicale e sintattica che hanno un significato difficilmente deducibile a partire dai loro componenti come *tirare le cuoia* per “morire”, in espressioni letterali, in cui è facilmente individuabile l’articolazione semantica interna, riconducibile ai significati dei suoi componenti, chiamate anche “locuzioni trasparenti”, e le espressioni semi-idiomatiche, cioè a metà strada tra le locuzioni trasparenti e le espressioni idiomatiche come *patata bollente* le quali vengono chiamate anche “locuzioni opache”.

Spesso, per sottolineare la connotazione incisiva ed espressiva di un pensiero o di un'idea, è frequente il ricorso a espressioni figurate, quelle per cui una locuzione è usata per esprimere un concetto diverso da quello che normalmente esprime. A seconda dei casi, lo spostamento di significato può essere ricondotto a una diversa figura retorica: le più comunemente interessate sono la metafora, la metonimia, la sineddoche e l'antonomasia. Proprio un procedimento metaforico, basato quindi sulla somiglianza dei significati coinvolti, è all'origine dell'espressione *patata bollente*, nell'accezione di "problema delicato, scabroso e di difficile soluzione", frequente specialmente nella frase *passare la patata bollente*: è, dunque, il tratto semantico della difficoltà che accomuna il maneggiare una patata bollente, in senso proprio, e l'affrontare una situazione problematica, la patata bollente figurata, che proprio per la sua intrinseca criticità viene spesso "passata" ad altri.

Affinché un sintagma acquisisca stabilità di sequenza e venga promosso al rango di unità lessicale superiore, cioè fissa rispetto ad altri sintagmi liberi (per es. *dormire nel letto*), è necessario che i suoi componenti si trovino spesso uniti nella produzione di discorsi e di testi scritti. *Sala da pranzo*, ad esempio, serve a designare un referente ben preciso presente in ogni abitazione, ed è individuabile senza ambiguità, presentando caratteristiche difficilmente confondibili: un tavolo da pranzo e alcune sedie, a volte un caminetto, ecc. Non tutte le trasformazioni concesse agli insiemi liberi di parole sono infatti possibili con le unità lessicali superiori: prendiamo, ad esempio, una unità lessicale superiore come *sala da pranzo* e un insieme libero di parole come *sala per ricevere gli ospiti*; potremo senza difficoltà accettare l'aggettivo *grande* all'interno del secondo sintagma, ottenendo *una sala grande per ricevere gli ospiti*, ma diventa inaccettabile nell'espressione una *\*sala grande da pranzo* (Dardano e Trifone 552).

Le espressioni idiomatiche, rispetto alle unità lessicali superiori, oltre a un certo grado di lessicalizzazione, posseggono un livello di idiomaticità superiore che protegge la loro stabilità di sintagma. Un sintagma come *sala da pranzo*, che pur avendo un significato complessivo, può essere utilizzato anche in modo scomposto nel discorso, come nel dialogo:

- Che sala è questa?
- Da pranzo.

Questo è possibile grazie al fatto che i suoi componenti conservano i loro significati propri. Per una espressione idiomatica questa libertà di uso

separato dei componeti è impossibile per il fatto che l'espressione idiomatica non ha un significato letterale, ma idiomatico che è dato solo dall'integrità dell'espressione.

- Che cosa tira Lei?
- Tiro le cuoia.

Effetti particolari si ottengono quando si gioca sulla fissità delle espressioni idiomatiche, risvegliando una certa ambiguità tra significato idiomatico (unitario) e letterale (composizionale) *il rischio delle vecchie glorie è di essere glorie vecchie*.

L'obiettivo primordiale degli studi contrastivi in piano teorico-metodologico è stato sempre la ricerca di parametri che permettessero di stabilire i vari livelli di equivalenza. Secondo la fraseologia contrastiva esistono tre livelli di equivalenza interlinguale: totale, parziale e zero. In dipendenza del campo di applicazione si distingue tra equivalenza semantica o funzionale, finalità della fraseologia contrastiva, equivalenza morfologica e sintattica e equivalenza comunicativa. L'equivalenza semantica si può definire come equivalenza di significato delle unità linguistiche, di cui fa parte anche il significato idiomatico che si stabilisce a livello di lingua. Nel caso dell'equivalenza comunicativa, chiamata anche situazionale o testuale, un ruolo molto importante l'hanno gli aspetti pragmatici come la situazione comunicativa, il registro, lo stile, ecc. Possiamo dire che si tratta dell'equivalenza del senso, del contenuto informativo dei testi.

In merito a tale tema, uno dei teorici più eminenti e rilevanti è indubbiamente Friedrich Schleiermacher, teologo e filosofo tedesco, che ci trasmise il suo pensiero a cavallo tra la fine del XVIII<sup>o</sup> e l'inizio del XIX<sup>o</sup> secolo e che si contraddistinse autorevolmente altresì quale teorico di alto profilo in tema di metodi di traduzione. Sosteneva, tra le altre sue posizioni, che, attraverso la traduzione, persone di origini molto diverse possono entrare in contatto tra loro e una lingua può accogliere i prodotti di un'altra. In particolare, il filosofo tedesco in una sua conferenza del 1813 – *Über die verschiedenen Methoden des Übersetzens* (Sui diversi metodi del tradurre; cfr. Morini 2007, 43) – aveva proposto due strategie alternative in materia di traduzione: quella di lasciare il più possibile in pace lo scrittore e muovergli incontro il lettore oppure quella di lasciare il più possibile in pace il lettore e muovergli incontro lo scrittore; tra le due, affermò che preferiva decisamente la prima. Secondo il suo pensiero, lo scopo del traduttore è quello di offrire ai lettori di cultura di arrivo le stesse idee e le stesse

emozioni che la lettura dell'opera suscita nel lettore in lingua originale. Tuttavia, il motivo della sua preferenza era dovuto piuttosto all'inclinazione nazionalista che portava a opporsi al dominio culturale francese di allora e a promuovere la letteratura tedesca.

Alla fine del secolo scorso, in materia di Translation studies, il teorico americano Lawrence Venuti nel suo saggio *L'invisibilità del traduttore* – riprendendo la distinzione già sviluppata da Schleiermacher – distingue o meglio individua due diversi tipi di strategie traduttive in senso ampio, ovvero una traduzione “addomesticante” e una traduzione “estraniante”. La strategia estraniante consiste nel mantenere il più possibile la lingua e la cultura del testo di partenza. La strategia familiarizzante o addomesticante pone al centro la lingua d'arrivo, chiedendo al traduttore di avvicinare il più possibile il testo al lettore il quale deve accettare la versione tradotta. Le differenze nell'utilizzo tradizionale delle espressioni idiomatiche e le differenze culturali richiedono spesso la strategia familiarizzante nella traduzione, affinché espressioni difficili della lingua di partenza vengano trasmesse in modo semplice e comprensibile nella lingua d'arrivo. Così l'espressione spagnola *costar algo un ojo de la cara* tradotta letteralmente come *\*costare qlc. un occhio della faccia* è comprensibile per un italiano, ma la traduzione giusta è *costare un occhio della testa*. L'elemento lessicale che fa differenza è il lessema *testa* al posto di *cara* “faccia”. Per questo motivo l'equivalenza semantica tra l'unità fraseologica in spagnolo e italiano risulta quasi totale per il motivo della divergenza lessicale parziale. Dunque, ne risulta che nella traduzione si dovrebbe utilizzare allo stesso tempo sia la strategia estraniante sia quella familiarizzante in modo congiunto per riflettere contemporaneamente le caratteristiche della lingua di partenza e per utilizzare il sistema di rappresentazione della lingua d'arrivo. In questo contesto assumono altresì decisiva rilevanza i tipi testuali.

L'equivalenza delle unità fraseologiche è totale quando c'è una isomorfia lessicale, semantica e morfosintattica. Questo è valido per il livello della lingua, per il livello di discorso bisogna aggiungere l'equivalenza pragmatica.

L'equivalenza parziale si verifica quando tra i fraseologismi paragonati c'è identità semantica, ma si riscontra una delle variazioni: lessicale, morfologica, sintattica, sequenziale come per esempio, *darse en cuerpo y alma* ha in spagnolo un ordine distinto rispetto all'espressione italiana *darsi anima e corpo*.

L'equivalenza zero esiste tra le UF che hanno lo stesso significato idiomatico, ma dimostrano una divergenza lessicale totale e un'anisomorfia

strutturale come nell'esempio che segue: *tomar el pelo* a alguien e *prender* *in giro* qualcuno. L'espressione spagnola ha un'origine sconosciuta e tradotta letteralmente significa "prendere i capelli di qualcuno". I linguisti hanno due versioni rispetto la nascita di questa UF: secondo alcuni l'espressione è nata nell'ambito militare, secondo gli altri nella prigione. In tutti e due i casi sia all'ingresso nel luogo di pena sia nella caserma, ai carcerati o ai soldati vengono rasati i capelli.

Esiste poi l'omonimia interlinguale delle UF. Questo fenomeno si caratterizza per una coincidenza strutturale e lessicale e una differenza totale del significato idiomatico. *Dar en la nariz* (letter. "dare nel naso") significa "sospettare", il suo equivalente italiano sarebbe *puzzare di*. Invece l'espressione italiana *dare nel naso* che corrisponde strutturalmente e lessicalmente con quella spagnola ha il significato di "molestare" equivalente nel significato con UF spagnola *tocar las narizes*.

Per comparare i testi biblici del Nuovo Testamento in italiano e spagnolo, ci siamo serviti dei testi disponibili, quelli che vengono usati quotidianamente dagli utenti italiani e spagnoli di oggi. Così, la versione italiana è del 2012 della Società Biblica di Geneva, che contiene inoltre le versioni in tedesco, in inglese e in francese e quella spagnola nella versione *Reina-Valera del 1960*, conosciuta anche con i nomi di *Biblia de Casiodoro de Reina*. Si tratta di una delle prime traduzioni della Bibbia in castellano. L'opera fu tradotta a partire dai testi originali in ebraico e greco e fu pubblicata in Basilea, Svizzera il 28 settembre del 1569. Il suo traduttore fu Casiodoro de Reina, religioso spagnolo convertito al protestantesimo. Questa variante della Bibbia riceve il soprannome di *Reina-Valera* per il fatto che fu Cipriano de Valera a fare la prima revisione del testo nel 1602. Confrontando i due testi biblici del Nuovo Testamento secondo Matteo nella versione italiana e quella spagnola, abbiamo determinato una cinquantina di UF nel testo italiano. Anche se la traduzione del testo non è avvenuta dall'italiano allo spagnolo, si tratta comunque di un testo tradotto dall'ebraico, greco (a volte per via del latino) sia in italiano sia in spagnolo secondo la strategia estraniante, per il motivo che esistevano concetti religiosi nuovi "esportati" nelle lingue e culture differenti. La presenza delle unità fraseologiche idiomatiche comuni nelle traduzioni nelle lingue romanze, come le parabole di Gesù e altre espressioni, ne sono la conferma.

Le prime traduzioni parziali della Bibbia dal latino in vari volgari e lingue neo-romanze (italiano, francese, spagnolo, portoghese) comparvero nel Duecento. La prima Bibbia completa in italiano fu pubblicata a Venezia



## Difficultés linguistiques de la traduction

nel 1471, realizzata dal monaco Nicolò Malerbi, il quale utilizzò le traduzioni disponibili e le corresse, sostituendo diversi vocaboli e modi di dire con espressioni tipiche della sua zona, il Veneto, appunto utilizzando la strategia addomesticante.

I risultati dell'analisi comparativa hanno dimostrato che un quarto delle UF hanno un'equivalenza totale:

<u>italiano</u>	<u>spagnolo</u>
far sapere	hacer saber
aver paura	tener temor
far frutti buoni	dar buenos frutos
guardi la pagliuzza che è nell'occhio di tuo fratello,	miras la paja que està en el ojo de tu
mentre non scorgi la trave che è nell'occhio tuo	hermano, y no echas de ver la viga que está en tu propio ojo
il cuore della terra	el corazón de la tierra
chi ha orecchi oda	el que tiene oídos oiga
congedare la folla	despedir a la multitud
gettare nel fuoco eterno	echar en el fuego eterno
Padre mio che è nei cieli	Padre mio que está en los cielos
seminar zizzania	sembrar cizaña
a piedi	a pie
mosso a compassione	movido a misericordia
aver pietà	tener misericordia
dare da bere	dar de beber

La maggior parte di queste locuzioni hanno un significato trasparente, cioè deducibile dal significato dei loro componenti. Solo alcune possiedono un significato idiomatico basato sulle parabole del Vangelo. Così, nel mondo cristiano la parabola della zizzania è molto nota. *Seminar zizzania* significa “creare ostilità fra le persone”, dove la parola “zizzania” viene usata come metafora del maligno. Un'altra espressione come *chi ha orecchi oda / el que*

*tiene oídos oiga* è basata sulla parabola del seminatore che incoraggia la gente a non rimanere insensibile, nella Bibbia, alle parole di Dio.

Una buona parte delle espressioni sono parzialmente equivalenti per alcune scelte lessicali differenti come:

<u>italiano</u>	<u>spagnolo</u>
esporre alla tentazione	meter en tentación
gridare dalla paura	dar voces de miedo
cadere in tentazione	entrar en tentación
tener consiglio	entrar en consejo
dare un atto di ripudio	dar carta de divorcio
mettersi a tavola	sentarse a la mesa
fare i conti	hacer cuentos

In altri casi può verificarsi una variazione grammaticale *tirare a sorte/ echar suertes* col significato idiomatico di “scegliere casualmente”, nella variante italiana l’espressione contiene la preposizione più il sostantivo al singolare, nello spagnolo solo il plurale del sostantivo “suerte”. Nella UF *mettersi a tavola* nella variante italiana manca l’articolo rispetto alla versione spagnola *sentarse a la mesa* e anche la scelta lessicale del verbo è differente (mettersi/sentarse). Nella UF italiana *fare i conti con qlc.* è presente l’articolo determinativo plurale rispetto a *hacer cuentos*.

Nella variante italiana di testo si notano più verbi sintagmatici che nella variante spagnola. La locuzione italiana *stare insieme* col significato di “unirsi, convivere” nella variante spagnola è resa con un verbo unico “juntarse”. Lo stesso fenomeno si verifica per le altre locuzioni: *aver rapporti coniugali* nella variante spagnola è *conocer*, *andare attorno* → *recorrer*, *dare la ricompensa* → *recompensar*, *radunarsi intorno a* → *juntarse a*, *portar via* → *arrebatar*, *aver paura* → *temer*, *mandar via* → *despedir*, *gettarsi in ginocchio* → *arrodillar*, *gettar via* → *echar*, *farsi sera* → *anocheecer*, *mettere alla prova* → *tentar*, *aver voglia* → *querer*, *dare da mangiare* → *sustentar*, *tirare fuori* → *sacar*, *fare la guardia* → *guardar e altre*.

È da notare come il testo italiano da preferenza alle unità polirematiche rispetto al testo spagnolo, anche se ci sono casi inversi quando la versione italiana usa *partorire* rispetto a quella spagnola che utilizza la locuzione *dar*

*a la luz*, nonostante l'esistenza della locuzione lessicalmente equivalente *dare alla luce*. *Uccidere* nella variante spagnola è *procurar la muerte*.

Nella versione di testo secondo Matteo non abbiamo riscontrato UF con equivalenza zero e neanche espressioni fraseologiche omonimiche. Questi dati ci permettono di rilevare che le UF riscontrate nel testo biblico sono equivalenti totali o quasi totali, fenomeno dovuto al fatto che la Bibbia rappresenta una fonte comune per i popoli cristiani, generando espressioni idiomatiche tipiche dalla stessa o quasi la stessa struttura e congruenze lessicali. L'esistenza di fonti comuni come la Bibbia, la cultura classica, i fatti storici e la letteratura universale, sono le principali fonti di contatto fra le due comunità linguistiche come quella italiana e spagnola. Al contrario lo sviluppo socioculturale specifico e individuale delle comunità, comporta un'associazione della forma e del contenuto delle UF a una situazione extralinguistica specifica differente per l'altra lingua.

Poiché nel testo in italiano della Bibbia edizione del 2012 della Società Biblica di Geneva abbiamo riscontrato alcune espressioni molto schiette per concetti che esprimono rapporti intimi o di procreazione, i quali fanno vacillare i preconcetti e spingono il lettore a guardare le cose da un'angolazione diversa, abbiamo deciso di comparare la versione italiana con quella francese. Confrontate :

Nuovo Testamento del 2012 della Società Biblica di Geneva		Nuovo Testamento  <i>Reina-Valera del 1960</i>
<u>Italiano</u>	<u>Francese</u>	<u>Spagnolo</u>
[1.18] stare insieme	habiter ensemble	juntarse
[1.21] partorirà	mettre au monde	dará a la luz
[1.25] non ebbe con lei rapporti coniugali	il n'eut pas de relations conjugales avec elle	no la conoció

Abbiamo consultato anche altre versioni della Bibbia come per esempio il *Testo a cura della Conferenza Episcopale Italiana – Edizione 2008*, dove per l'espressione del [1.18] secondo Matteo abbiamo un'altra variante quella di “vivere insieme”, per [1.21] – “darà alla luce” e per l'espressione del [1.25] abbiamo “senza che egli la conoscesse”. Dal confronto risulta evidente che

nell'edizione ginevrina lo stile è uno molto più franco e meno eufemistico. Oltre allo stile che differenzia il lessico delle varie versioni della Bibbia, emergono altri fattori importanti per la traduzione delle UF come la data e il periodo storico della pubblicazione. Un altro fattore è la scelta della società biblica tra il credente moderno e quello conservatista.

Secondo il nostro parere nelle lingue culturalmente vicine per la traduzione delle UF si dovrebbe ricorrere alle strategie familiarizzante, perché a eccezione dei casi di equivalenza totale o parziale dei fraseologismi fra le lingue di partenza e di arrivo, esiste un certo numero di espressioni che per lo sviluppo socioculturale specifico e individuale di ciascuna lingua, non coincidono, hanno l'equivalenza zero oppure sono omonimiche. La strategia straniante funziona meno nel caso delle unità fraseologiche pragmatiche (UFP) che acquisiscono nel contesto del discorso forme e contenuti idiomatichi variati. Grazie alla vicinanza delle lingue per la discendenza comune dalla stessa lingua, nel nostro caso il latino, le lingue neoromanze hanno un lessico di base ereditato dal latino e una struttura morfo-sintattica simile. Se viene applicata la strategia estraniante si può correre il rischio dell'incomprensione per i casi di omonimia delle espressioni idiomatiche. *Alzare le mani* indica in italiano "esasperazione dovuta all'impotenza", in spagnolo *alzar/levantar las manos* connota "minaccia, aggressione". Ma siccome le UF si adoperano in un certo contesto, questo risulta importante per la comprensione della situazione comunicativa e decisivo per la traduzione.

## Bibliografia

- Bally, Charles, *Traité de stylistique française*, I. Genève et Paris, Georg & Cie et Klincksieck, 1909 [1951].
- Cacciari, Cristina & Glucksberg, Sam, "Understanding idiomatic expressions: the contribution of word meanings", in *Understanding word and sentence*, Amsterdam – Oxford, North-Holland, edited by G.B. Simpson, 1991, p. 217-240.
- Cacciari, Cristina, "The place of idioms in a literal and metaphorical world", in Cacciari, Cristina, Tabossi, P. (eds.), *Idioms: Processing, Structure, and Interpretation*, New Jersey, Lawrence Erlbaum, Hillsdale, 1993, p. 27-52.
- Cacciari, Cristina & Glucksberg, Sam, "Imaging idiomatic expressions: literal or figurative meanings", in Everaert, Martin *et al.* *Idioms: Structural and psychological perspectives*, 1995, p. 43-56.

- Casadei, Federica, “La semantica nelle espressioni idiomatiche”, in *Studi italiani di linguistica teorica e applicata* 23, 1, 1994, p. 61-81.
- Casadei, Federica (1995a), “Per una definizione di ‘espressione idiomatica’ e una tipologia dell’idiomatico in italiano”, in *Lingua e stile* 30, 2, 1995, p. 335-358.
- Casadei, Federica [1995b], “Flessibilità delle espressioni idiomatiche”, in Casadei, F., Fiorentino, G., Samek-Lodovici, V., *L’italiano che parliamo*, FARA, Santarcangelo di Romagna, 1995.
- Casares, Julio, *Introducción a la lexicografía moderna*, Volume 52 of *Anexos de Revista de filología española*, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1950.
- Cicalese, Anna, “I composti polirematici con struttura N A N”, in D’Agostino Emilio (a cura di), *Tra sintassi e semantica. Descrizioni e metodi di elaborazione automatica della lingua d’uso*, Napoli, Edizioni Scientifiche Italiane, 1995.
- Corpas Pastor, Gloria, *Manual de fraseología española*, Madrid, Gredos, 1996.
- Dardano, Maurizio, *La formazione delle parole nell’italiano di oggi*, Roma, Bulzoni, 1978.
- Dardano, Maurizio, Trifone, Pietro, *La nuova grammatica italiana*, Bologna, Zanichelli, 1997.
- De Mauro, Tullio *et al.*, *Lessico di frequenza dell’italiano parlato*, Milano, Etaslibri, 1993.
- Morini, Massimiliano, *La traduzione*, Milano, Sironi, 2007.
- Simone, Raffaele, *Fondamenti di linguistica*, Roma-Bari, Editori Laterza, 1998 (prima ed. 1990).
- Venuti, Lawrence, *L’invisibilità del traduttore. Una storia della traduzione*, (trad. di Maria Guglielmi), Roma Armando, 1999. Titolo originale *The translator’s Invisibility: A History of Translation*, Routledge, London, 1995.

### Testi di riferimento

Il Nuovo Testamento, 2a edizione 2012, Società Biblica di Geneva, The Gideons International, ISBN 978-2-608-66837-0  
Biblia en linea su [www.bibliaenlinea.org](http://www.bibliaenlinea.org)

Aliona MACARI  
PhD  
Université d'État de Moldova  
Chisinau, République de Moldova

## La structure et la sémantique des néoformations préfixoidales en français

(Synthèse de Thèse de doctorat)

Le procédé morphologique préfixoidal représente un moyen productif de formation des mots nouveaux en français et en d'autres langues romanes et continue à susciter l'intérêt des linguistes. L'étude des préfixoïdes constitue un problème controversé dans la linguistique actuelle, étant donné le statut ambigu et contradictoire de ces formants. D'un côté, ces éléments formatifs, provenant des substantifs, adjectifs et verbes, ont un contenu sémantique concret, ce qui les rapproche des lexèmes et attribue le statut de mots composés aux formations préfixoidales. Mais d'un autre côté, les préfixoïdes manquent d'autonomie, apparaissent régulièrement dans la composition de certains mots et sont assez productifs, pareils aux préfixes, ce qui rapproche les formations préfixoidales des mots préfixés. Un autre aspect important en liaison avec le procédé morphologique préfixoidal est sa contribution à l'enrichissement et au renouvellement du vocabulaire de la langue française.

**L'actualité du thème de recherche** est dictée par le manque, dans la linguistique contemporaine, d'une approche claire et exhaustive concernant le statut, la structure et la sémantique des néoformations préfixoidales, ce qui explique l'existence des opinions différentes et contradictoires à l'égard du procédé morphologique préfixoidal.

De ce fait, on s'est proposé comme **but de la recherche** de déterminer le statut et les particularités structurales et sémantiques des néoformations préfixoidales en français et comme **objectifs de l'étude** d'établir les critères d'identification des formants préfixoidaux; de préciser le statut des néoformations préfixoidales en rapport avec les mots dérivés et les

mots composés; de mettre en évidence les aspects morpho-phonologiques, structuraux et sémantiques des formations préfixoïdales; de confirmer la viabilité du procédé morphologique préfixoïdal dans les langues spécialisées; de démontrer l'intégration des néoformations préfixoïdales dans la langue générale.

Quant à la **nouveauté et à l'originalité de l'ouvrage**, notre étude représente une première réalisation d'une approche complexe du procédé morphologique préfixoïdal comme source de renouvellement du vocabulaire français, une première tentative de présenter le profil structural et sémantique des néoformations préfixoïdales et de relever une nouvelle catégorie de formants préfixoïdaux qui, par opposition aux préfixoïdes d'origine gréco-latine, proviennent des lexèmes français.

Le **problème scientifique important solutionné** consiste en l'identification des particularités structurales et sémantiques des néoformations préfixoïdales, ce qui a contribué à préciser le statut morphémique de ces synthèmes qui se situent à la frontière entre préfixation et composition.

La thèse se compose d'introduction, de trois chapitres et de conclusions générales.

Dans **L'introduction**, nous argumentons l'actualité et l'importance du problème traité, nous présentons l'objet de la recherche, nous définissons le but et les objectifs de l'investigation, nous exposons la nouveauté scientifique de la recherche et le problème scientifique solutionné, nous mettons en évidence l'importance théorique et la valeur pratique de l'étude et nous présentons le sommaire des parties de la thèse.

Dans le premier chapitre, «**Le statut des préfixoïdes et des formations préfixoïdales dans la linguistique contemporaine**», nous mettons en discussion les problèmes qui font référence à l'identification du statut des préfixoïdes. Nous constatons le fait que l'étude des préfixoïdes reste un problème controversé dans la linguistique contemporaine, étant donné le statut ambigu et contradictoire de ces formants. D'une part, ces éléments sont conçus comme des morphèmes ayant une sémantique très abstraite, semblable à la signification dérivationnelle des affixes. D'autre part, les formants préfixoïdaux continuent à être qualifiés comme des morphèmes radicaux conservant leurs rapports sémantiques et génétiques avec les racines concernées (Шанский 257-258). Ce fait est confirmé par la multitude de dénominations que ces formants acquièrent dans la littérature de spécialité: *préfixoïdes*, *pseudopréfixes*, *semipréfixes*, *confixes*, *interfixes*,

*mots-préfixes, quasi-lexèmes, quasi-morphèmes, éléments de composition, éléments de recomposition, archéoconstituants, constituants néoclassiques, éléments de formations, combining forms, neoclassical elements, neoclassical stems, neoclassical roots, non-native roots, bound words, semiparole, elementi neoclassici, elementi formativi.* En ce qui nous concerne, nous avons adopté le terme généralisateur d'élément formatif (Iacobini 70) pour nommer les formants d'origine gréco-latine de statut particulier, indifféremment du lieu qu'ils occupent et des éléments avec lesquels ils se combinent à l'intérieur des mots. Mais pour les éléments qui apparaissent en position initiale et se combinent avec une unité lexicale autonome en synchronie (Dumbrăveanu 56) pour construire des formations préfixoïdales, nous avons opté pour le terme de **préfixoïde**.

La confrontation critique de diverses opinions des chercheurs nous a permis de déterminer **les critères d'identification** des éléments formatifs en général et des préfixoïdes en particulier, pour relever leur caractère spécifique tant en rapport avec les affixes qu'avec les éléments des mots composés, comme suit:

- le critère étymologique;
- la propriété de posséder un contenu sémantique concret;
- le manque d'autonomie syntaxique;
- le principe sociolinguistique;
- la présence de la voyelle de liaison;
- la position et les propriétés combinatoires;
- la productivité et la régularité dérivationnelles des préfixoïdes.

Nous remarquons en même temps que les linguistes ont des opinions opposées concernant le statut des formations préfixoïdales. De cette manière, les mots contenant des éléments d'origine gréco-latine sont placés soit dans la catégorie des mots composés, soit dans celle des mots dérivés, soit dans une catégorie séparée, intermédiaire entre la préfixation et la composition. C'est pourquoi, nous avons essayé de délimiter les néoformations préfixoïdales des mots composés et des mots préfixés par la mise en évidence des traits communs et différentiels. Nous distinguons ainsi deux **types de composition**:

- I. **La composition populaire** qui représente le procédé de formation des mots par l'association de deux lexèmes qui ont un fonctionnement



autonome en français, comme par exemple: *ouvre-boîte, lave-vaisselle, homme-grenouille, auteur-compositeur, poisson-chat, timbre-poste.*

**II. La composition néoclassique** qui représente un type de formation des mots qui utilise des éléments formatifs empruntés des langues classiques pour construire des termes du domaine technico-scientifique ayant en premier lieu les fonctions de dénomination et de classification (Iacobini 69), comme par exemple: *androgyne, biométrie, carbonifère, insecticide, mégalithe, phytophage, vélodrome.*

Ayant à la base les recherches de nombreux linguistes relativement à la délimitation des deux types de composition, on pourrait mettre en évidence les critères de distinction entre: a) l'origine des éléments constituants; b) l'autonomie syntaxique des éléments de composition; c) l'ordre des constituants dans le mot composé; d) l'aspect graphique des deux types de composition; e) le critère de la productivité; f) la possibilité de former des dérivés; g) la concurrence au niveau sociolinguistique. Nous constatons, par conséquent, que les formations construites d'après le modèle **préfixoïde + lexème autonome**, se situent, conformément aux critères ci-dessus, plus près des composés néoclassiques.

L'identification du statut des formations préfixoïdales devient tout de même problématique, étant donnée leur similitude fonctionnelle avec les mots préfixés (préfixe + lexème autonome), puisque ni le préfixoïde ni le préfixe ne possède de fonctionnement autonome en syntaxe. Dans ce contexte, nous avons précisé les **critères de distinction** entre les préfixes et les éléments formatifs en général et les préfixoïdes en particulier:

- 1) **Le critère positionnel.** Les affixes occupent une position fixe dans le mot, tandis que les éléments formatifs peuvent paraître tant en position initiale que finale (Bassac 288).
- 2) **Le critère sémantique.** Les affixes transmettent des valeurs d'ordre catégoriel et relationnel, alors que les éléments formatifs expriment des signifiés d'ordre dénotatif-lexical, étant autonomes du point de vue sémantique (Iacobini 85).
- 3) **La classe d'origine.** Si les affixes proviennent en général des prépositions, des conjonctions, des adverbes, alors les affixoïdes tirent leur origine des classes lexico-grammaticales majeures: substantif (ex. *cardio-, astro-*), adjectif (ex. *micro-, paléo-*) ou verbe (ex. *philo-, -vore*).

- 4) **La langue d'origine.** Les éléments formatifs proviennent des langues classiques (le grec ou le latin), tandis que la diversité des langues d'origine des affixes est beaucoup plus vaste (Tournier 90).
- 5) **Le critère d'association.** Les affixes ne s'associent pas entre eux, alors que les éléments formatifs peuvent se combiner entre eux pour construire des composés néoclassiques (ex. *dermatophyte*, *néphrologue*, *hépatocèle*) ou peuvent s'associer à un affixe pour former des dérivés (*dermatite*, *néphrose*, *hépatite*) (Bassac 288).
- 6) **Inventaire ouvert ou fermé.** La plupart des affixes sont de vieux éléments de la langue et constituent une liste fermée, alors que les éléments formatifs représentent une classe ouverte, parce qu'ils correspondent à des termes lexicaux habituels dans la langue d'origine (Fradin 13).
- 7) **Le critère formel.** Les affixoïdes sont en général plurisyllabiques (*micro-*, *angio-*, *dermato-*, *embryo-*, *biblio-*, *fibro-*, *chrono-*, *cardio-*, etc.), pendant que les affixes sont typiquement monosyllabiques (*pro-*, *a-*, *in-*, *-et*, *-ique*, *-al*, etc.) (Bassac 289).

Tous ces critères permettent de conclure que les éléments formatifs en général et les préfixoïdes en particulier sont plus proches des lexèmes que des affixes.

Les préfixoïdes possèdent tout de même des traits particuliers qui les distinguent des lexèmes. Si on fait référence à la distinction entre les éléments formatifs et les lexèmes, on peut identifier **les propriétés essentielles des lexèmes**: a) le lexème est un item abstrait qui possède de l'autonomie syntaxique; b) il a la capacité référentielle de dénommer des propriétés, des entités ou des relations; c) le lexème appartient à une liste ouverte et donc fait référence à l'une des classes lexico-grammaticales majeures: substantif, adjectif ou verbe (Namer 322). Par conséquent, les éléments formatifs accomplissent toutes les conditions pour accéder au statut de lexèmes, à l'exception de leur autonomie syntaxique. On remarque donc, d'une part, des ressemblances d'ordre fonctionnel des préfixoïdes avec les préfixes et, d'autre part, des similitudes d'ordre sémantique avec les lexèmes.

Toutes ces constatations nous permettent de déduire que les formations préfixoïdales, construites d'après le modèle **préfixoïde + unité lexicale autonome**, constituent une catégorie intermédiaire entre la préfixation et la composition. Car, du point de vue fonctionnel, ces formations se rapprochent des mots préfixés étant donnée la ressemblance fonctionnelle

des préfixoïdes et des préfixes. Mais du point de vue sémantique, les néoformations préfixoïdales se ressemblent aux composés néoclassiques, puisque le préfixoïde possède, comme les éléments formatifs, toutes les qualités pour accéder au statut de lexème, à l'exception de son autonomie syntaxique.

Un autre sujet important traité dans ce chapitre est **le rapport existant entre les langues spécialisées et la langue générale**, du fait que les recherches antérieures ont mis en évidence l'utilisation prioritaire des préfixoïdes à la construction des termes de diverses langues spécialisées. Or, le développement progressif des moyens de communication contribue à la propagation généralisée des terminologies, ce qui se manifeste par une interaction directe entre le lexique général et la langue spécialisée, ayant comme résultat la vulgarisation des termes (Cabré 1998: 26).

La langue générale et les langues spécialisées possèdent certains **traits communs**, comme: a) le caractère global; b) la fonction communicative (*Ibid.* 121). Mais il existe aussi certains **aspects différentiels** entre la langue générale et la langue spécialisée: 1) Sur le plan linguistique, on met en évidence des caractéristiques lexicales, morphologiques et syntaxiques propres aux textes spécialisés. 2) Du point de vue pragmatique, il s'agit des éléments qui font référence aux sujets abordés, aux utilisateurs des langues spécialisées et aux situations de communication. 3) Sur le plan fonctionnel, on met l'accent sur la fonction primordiale des langues spécialisées, celle d'informer et de partager des informations objectives sur un sujet spécialisé (*Ibid.* 136-38).

L'étude de la corrélation langues spécialisées/langue générale détermine la nécessité d'évoquer le concept de **néologisme terminologique** en rapport avec celui de néologisme lexical.

Le progrès de la science et de la technique a entraîné l'apparition d'un grand nombre de termes nouveaux qui se sont imposés dans les langues spécialisées à côté des néologismes lexicaux. La création des **néonymes** (Rondeau 124) à l'aide des formants préfixoïdaux représente l'un des moyens les plus productifs de formation morphologique des néologismes terminologiques, phénomène constaté par un grand nombre de linguistes, comme L. Guilbert (46), R. Kocourek (127), G. Rondeau (131), T.M. Cabré (2000: 22), etc. Ce procédé de formation des mots est largement utilisé dans les langues spécialisées grâce à la concision, au caractère international et à la précision sémantique des termes créés (Křečková 66). Le linguiste italien C. Jacobini dénomme ces créations **des internationalismes**, étant donné le

fait qu'elles ont le même signifié et une forme quasi identique en différentes langues (fr. *nanotechnologie*, roum. *nanotehnologie*, it. *nanotecnologie*, esp. *nanotecnología*, port. *nanotecnologia*, angl. *nanotechnology*, allem. *nanotechnologie*, rus. нанотехнология, etc.), se distinguant ainsi des mots du lexique commun qui se caractérisent par la plurivocité des sens et des différences phonétiques majeures d'une langue à l'autre (69). De cette manière, le recours aux éléments d'origine gréco-latine peut être considéré comme l'un des procédés «d'internationalisation des terminologies» (Křečková 70), étant recommandé par les normes internationales de terminologie en vue de promouvoir «l'intercompréhension internationale» (Cabré 1998: 159).

Même si on considère que les formants préfixoïdaux sont surtout utilisés pour former des néologismes terminologiques, on peut constater certainement la présence de ce phénomène dans le vocabulaire général français (ex. *ludopublicité*, *microcinéma*, *néomédia*, *télévente*, *bibliobus*, *maxidiscompte*, *ethnocosmétique*, *miniroman*, etc.). Les **néopréfixoïdes** qui représentent des formes tronquées des lexèmes d'origine française (ex. *auto-*, *cyber-*, *euro-*, *franco-*, *info-*, *mobi-*, *narco-*, *publi-*, *socio-*, etc.) jouissent aussi d'une grande productivité dans le lexique français (ex. *auto-école*, *cybertouriste*, *eurodéputé*, *franco-français*, *info-loisirs*, *mobidépendance*, *narco-test*, *publijeu*, *socio-cible*, etc.).

Pour finir, on pourrait conclure que le procédé morphologique préfixoïdal est un moyen productif de formation des néonymes, mais aussi des néologismes lexicaux. A l'origine réservés aux langues spécialisées, les préfixoïdes entrent progressivement dans la langue générale et donc les formations préfixoïdales sont utilisées non seulement dans le cadre des terminologies, mais aussi dans le vocabulaire général du français. Ce fait est confirmé par notre conception, à côté de celle de la linguiste T.M. Cabré, selon laquelle tant les mots du lexique commun que les unités terminologiques sont conçus comme des «réalisations dans le discours du même type d'unité», c'est-à-dire de l'unité lexicale, qui renforce le caractère de terme en fonction de «son utilisation dans un contexte et une situation particulière» (2000: 30).

Dans le deuxième chapitre, «**Les particularités structurales et sémantiques des néoformations préfixoïdales et certains problèmes de classification**», nous réalisons la classification étymologique des préfixoïdes et des formations préfixoïdales, nous déterminons les particularités morpho-

phonologiques et structurales des néoformations préfixoïdales et nous décrivons leur profil sémantique.

L'étude approfondie des ouvrages théoriques et lexicographiques, mais aussi le corpus de 1000 néoformations préfixoïdales, constitué à la base des dictionnaires de langue et des mass-médias français, nous ont permis de relever l'existence non seulement des préfixoïdes provenant du grec ou du latin, mais aussi d'une catégorie de formants qui représentent des formes tronquées des lexèmes d'origine française. De cette façon, nous identifions deux grandes **classes de préfixoïdes**:

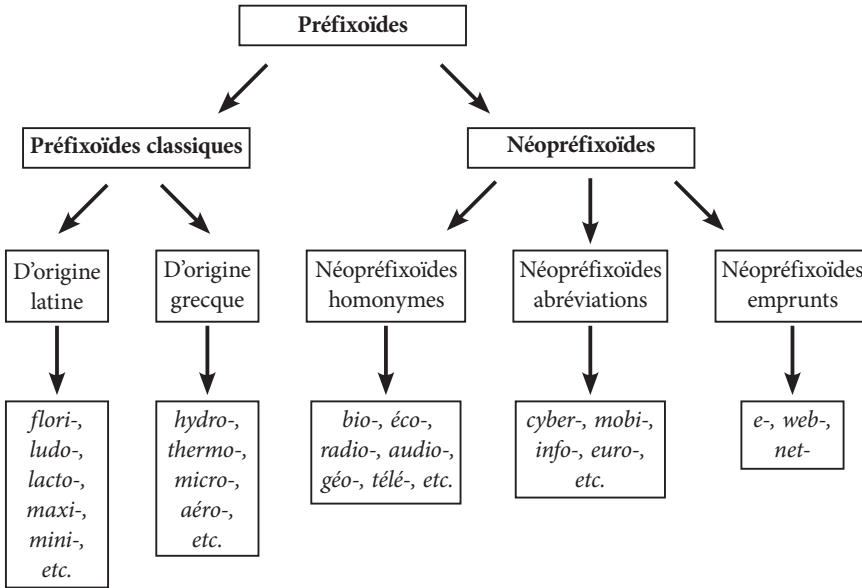
- **les préfixoïdes classiques** qui représentent une classe de formants qui tirent leur origine des mots au contenu sémantique concret des langues classiques (le grec ou le latin) se combinant avec des bases autonomes pour constituer des formations préfixoïdales;
- **les néopréfixoïdes** qui représentent des formes tronquées des lexèmes d'origine française ou étrangère (en particulier anglaise), utilisées de même que les préfixoïdes classiques à construire des néoformations préfixoïdales.

Le choix du terme **néopréfixoïde** a été déterminé par les facteurs suivants:

- les néopréfixoïdes se distinguent des préfixoïdes classiques par leur origine française (ou étrangère), mais ont le même comportement morphémique;
- ces formants représentent une source inépuisable de renouvellement du lexique français.

La classification des préfixoïdes selon le critère étymologique peut être présentée graphiquement dans la Figure 1.1.

Fig. 1.1. La classification étymologique des préfixoïdes



La classification étymologique des préfixoïdes permet l'identification des **classes de néoformations préfixoïdales**, comme suit:

#### I. Néoformations contenant des préfixoïdes classiques:

a) **Néoformations contenant des préfixoïdes d'origine latine** (ex. *lactoreplaceur, ludopédagogie, miniserre, maxidiscompte, séroconcordant, turborécupération*, etc.);

b) **Néoformations contenant des préfixoïdes d'origine grecque** (ex. *aéropause, gyrocaméra, héliocroiseur, hydroécologie, macrocommande, microdermabrasion, néphrovigilance, neurorécepteur, phytoépuration, thermoludisme*, etc.).

#### II. Néoformations contenant des néopréfixoïdes:

a) **Néoformations contenant des néopréfixoïdes homonymes** (ex. *audioblogue, autopartage, biopesticide, écozone, nanorobotique, psychogénéalogiste, radiopharmaceutique, technostress, télédépannage, vidéocomparution*, etc.);

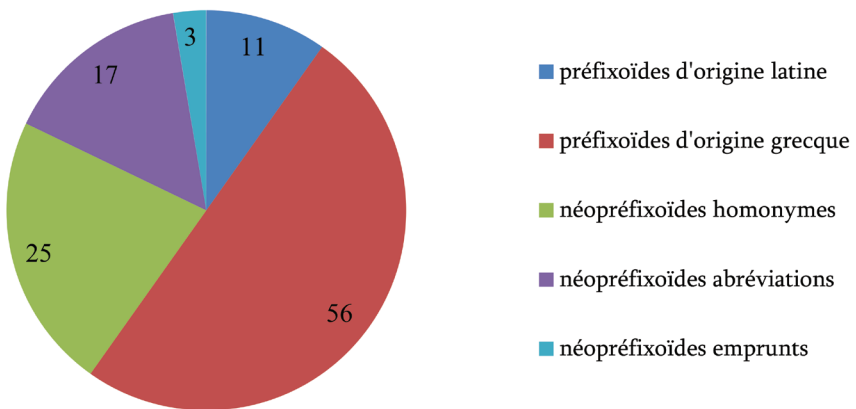
b) **Néoformations contenant des néopréfixoïdes abréviations** (ex. *baladodiffusion, cyber-militantisme, blogoliste, eurocalcullette*,

*francocentrisme, infoéthique, mobiblogueur, promovoyage, publijeu, sociohistorique, etc.);*

**c) Néoformations contenant des néopréfixoïdes emprunts** (ex. *e-communauté, e-gestion, e-recrutement, e-tourisme, e-transaction, net-économie, net-entreprise, webcommerçant, webdiffuser, webémission, webradio, webtélé, etc.*).

La recherche effectuée à base du corpus d'analyse nous a permis de déduire que les plus nombreux sont les préfixoïdes d'origine grecque et les néopréfixoïdes homonymes, alors que les moins nombreux sont les néopréfixoïdes emprunts et les préfixoïdes d'étymologie latine, comme nous le constatons aussi de la Figure 1.2. Ainsi, du nombre total de préfixoïdes entraînés dans le processus de formation des synthèmes analysés (112 préfixoïdes – 100%), 11 (9,82%) sont d'origine latine, 56 (50%) sont d'origine grecque, 25 (22,32%) sont des néopréfixoïdes homonymes, 17 (15,18%) sont des néopréfixoïdes abrégés et 3 (2,68%) sont des néopréfixoïdes emprunts.

**Fig. 1.2. Le profil quantitatif des formants préfixoïdaux**

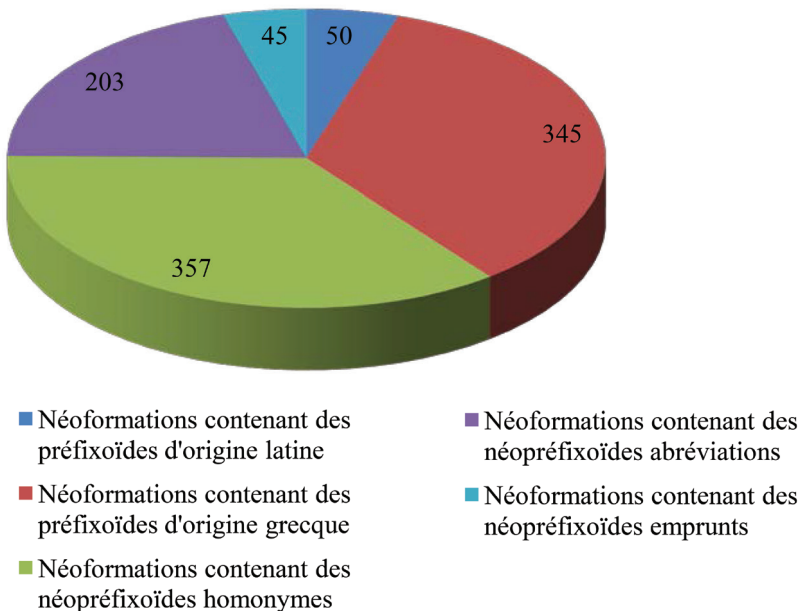


Si on fait référence à la productivité des formants préfixoïdaux, on remarque que les plus productifs dans le processus de formation des mots nouveaux en français sont les néopréfixoïdes, comme on peut le voir de la Figure 1.3. De cette manière, du nombre total de 1000 formations analysées (100%):

- 50 (5%) sont des néoformations contenant des préfixoïdes d'origine latine;
- 345 (34,5%) sont des néoformations contenant des préfixoïdes d'origine grecque;
- 357 (35,7%) sont des néoformations contenant des néopréfixoïdes homonymes;
- 203 (20,3%) sont des néoformations contenant des néopréfixoïdes abréviations;
- 45 (4,5%) sont des néoformations contenant des néopréfixoïdes emprunts.

Ainsi, du nombre total de 1000 néoformations préfixoïdales, 605 synthèmes (60,5%) sont construits à l'aide des néopréfixoïdes, ce qui démontre la viabilité et la productivité grandissante des formants néopréfixoïdaux. Ce fait s'explique par la tendance du français vers la synthèse et l'aspiration vers l'économie linguistique, phénomènes justifiés par la rapidité d'expression imposée par les nouvelles technologies (Picone 160).

**Fig. 1.3. La productivité des formants préfixoïdaux**





Dans le processus de construction des formations préfixoïdales, on constate l'existence de certaines règles formelles qui régissent leur création. Par la suite, nous nous proposons de mettre en évidence **les particularités morpho-phonologiques et structurales** des néoformations préfixoïdales, en nous axant sur quelques aspects: 1) **les propriétés phonétiques**; 2) **les particularités orthographiques**; 3) **la classe lexico-grammaticale des néoformations préfixoïdales**; 4) **la structure morphémique des formations préfixoïdales**.

Parmi **les particularités morpho-phonologiques et orthographiques**, on pourrait mentionner la présence de la voyelle de liaison entre les éléments constitutifs des formations préfixoïdales (Чинчлей 75), le caractère plurisyllabique des synthèmes analysés et la prédilection pour la forme conjointe d'orthographe. Des **classes lexico-grammaticales**, la classe du substantif est la plus nombreuse parmi les néoformations préfixoïdales, comme le démontre le Tableau 1.1. Cette classe morphologique représente aussi le plus large éventail de **modèles structuraux**, des plus simples ( $P_{oid+N}$ ) aux plus complexes ( $P_{oid+P_{oid+N}} / N_{sfx} / N_{comp}$ ).

**Tableau 1.1. La classification morphologique des néoformations préfixoïdales**

Classe lexico-grammaticale	Nr. de formations préfixoïdales	Pourcentage
Substantifs	869	86,9%
Adjectifs	84	8,4%
Adjectifs/Substantifs	23	2,3%
Verbes	24	2,4%

Dans ce deuxième chapitre, nous présentons aussi **le profil sémantique** des néoformations préfixoïdales, ayant à la base les **critères** suivants:

- a. Conformément au **critère de la centricité**, nous distinguons des néoformations préfixoïdales endocentriques (ex. *biopesticide*, *néo-organe*, *écotoxique*, etc.) qui se caractérisent par la présence de la tête sémantique et représentent 94% du corpus d'analyse et des néoformations préfixoïdales exocentriques (ex. *acrobranche*, *néphroprotecteur*, *immunomodulateur*, etc.) qui se définissent par

l'absence de la tête sémantique, constituant 6% du nombre total des synthèmes analysés.

- b. Selon **les relations sémantico-grammaticales entre les constituants**, nous identifions des néoformations préfixoidales subordonnées (67,1%) avec des relations de subordination entre les constituants (ex. *hypnosédation*, *myotoxique*, etc.), des néoformations préfixoidales attributives (31,4%) avec des relations attributives entre leurs éléments (ex. *technopôle*, *microvoiture*, etc.) et des néoformations préfixoidales coordonnées (1,5%) dans lesquelles il n'y a pas de relations de dépendance entre les deux constituants (ex. *audio-vidéo*, *aérodigestif*, *sociosanitaire*, *franco-français*, etc.).
- c. Conformément au **critère de la compositionnalité**, nous distinguons des néoformations préfixoidales compositionnelles (ex. *agrocombustible*, *vidéovente*, *écoconcevoir*, etc.) qui sont les plus nombreuses dans le corpus d'analyse (88%), des néoformations préfixoidales semi-compositionnelles (ex. *astroport*, *microdémangeaison*, etc.) avec 8,1% et des néoformations préfixoidales non-compositionnelles (ex. *écoblanchiment*, *télécrochet*, *cyberthé*), constituant 3,9% du nombre total des synthèmes examinés.
- d. Parmi les formations préfixoidales, nous identifions des **relations lexico-sémantiques** de synonymie (ex. *biocarburant* = *carburant vert* = *carburant végétal*; *cyberguerre* = *infoguerre*; etc.), d'antonymie (ex. *macrocellule* ≠ *microcellule*; *cyberexclusion* ≠ *cyberinclusion*; etc.) et d'hypéronymie/hyponymie (ex. *cybercarnet* (*blogue*) > *audioblogue* – *microblogue* – *mobiblogue* – *photoblogue* – *technoblogue* – *vidéoblogue*).

Dans le troisième chapitre, «**La dynamique des formants préfixoidaux dans le processus de renouvellement du lexique français**», nous décrivons les aspects structuraux et sémantiques des néoformations préfixoidales contenant le néopréfixoïde homonyme *éco-* et le néopréfixoïde abréviation *cyber-*, on argumente la vitalité du procédé morphologique préfixoïdal dans le processus de renouvellement des langues spécialisées et nous mettons en évidence l'intégration des néoformations préfixoidales dans la langue générale.

La recherche effectuée nous a permis de constater l'apparition en français de certains formants préfixoidaux néologiques, phénomène déterminé par

les changements d'ordre politique, économique, social, technologique, etc., qui ont lieu dans la société.

Actuellement, à l'époque où l'humanité montre un intérêt de plus en plus manifeste pour la protection de l'environnement et pour le développement durable, on remarque l'apparition en français d'un grand nombre de mots contenant le néopréfixoïde *éco-* qui renvoient à des choses, des phénomènes, des êtres, etc., liés à la notion d'écologie et leurs effets sur le milieu environnant. Le **néopréfixoïde éco-** forme **des unités terminologiques** dans les domaines de l'écologie (ex. *écobénéfice, écoconstruction, écoconcepteur, écocompatible, écotoxicologie, écophysiole, etc.*), de l'économie (ex. *écoblanchiment, écoefficacité, écocontrôle, éco-entrepreneuriat, écofiscalité, etc.*), de la sociologie (ex. *écofascisme, écoféminisme, écosociétalisme, écototalitarisme, etc.*), de la biologie et de la médecine (ex. *éco-évolution, éco-épidémiologie, éco-immunologie, etc.*), mais aussi un grand nombre de mots de **la langue générale**, liés à l'environnement et au développement durable (ex. *écoemballage, écocitoyen, éco participation, écoquartier, écogeste, écoresponsabilité, etc.*), aux loisirs et au tourisme (ex. *écotourisme, écoauberge, écohôtel, écofestival, écodestination, etc.*) (Macari 2015).

Le développement progressif de l'Internet et des technologies d'information et de communication contribue à l'apparition en français du **néopréfixoïde cyber-** qui s'avère être très productif dans la formation des mots nouveaux qui désignent des lieux, des objets, des personnes, des activités, etc. de l'espace virtuel. Le néoformant préfixoïdal *cyber-* est utilisé à la formation des néonymes dans certaines **langues spécialisées**, tels que: l'informatique (ex. *cyberentrepôt, cyberélite, cyberassistance, cyberlogistique, cybersquatter, cyberparasitisme, cyberéthique, etc.*), l'économie (ex. *cyberentrepreneuriat, cybermarketing, cyberbanque, cyberrecrutement, cyberéconomie, etc.*), le domaine juridique (ex. *cybercriminalité, cybertribunal, cyberdémocratie, cyberadministration, cybercrime, cyberdélinquance, etc.*), la psychologie (ex. *cybermanie, cyberphobie, cyberpsychologie, cyberpornodépendance, etc.*), la sociologie (ex. *cyberpropagande, cyberinclusion, cybermilitant, cybermilitantisme, etc.*), la médecine (ex. *cybermédecine, cyberbistouri, cybermalaise, etc.*). La haute productivité du néopréfixoïde *cyber-* est déterminée aussi par l'utilisation de l'Internet dans tous les domaines et les sphères de la vie quotidienne, ce qui contribue à l'emploi de cet élément dans la formation des mots nouveaux du **lexique commun**. On l'utilise ainsi pour dénommer des lieux (ex. *cybercafé, cybergalerie, cyberlibrairie, cyberbibliothèque, cyberboutique, cyberentreprise,*

*cybermarché, cyberboulangerie, cyberpharmacie, etc.*) ou des objets (ex. *cyberargent, cybermonnaie, cybercaméra, cybercarte, etc.*) de l'espace virtuel, des publications (ex. *cyberjournal, cybermagazine, cybercarnet, cyberlivre, cyberfeuilleton, etc.*) ou des activités en ligne (ex. *cyberachat, cyberbavardage, cyberjeu, cyberloisir, cyberrecherche, cyberapprentissage, cybermission, etc.*) (Macari 2014).

Le progrès de la science et de la technique détermine l'apparition d'un grand nombre de termes nouveaux qui sont utilisés dans les langues spécialisées et dans le domaine technico-scientifique comme moyen de communication entre les spécialistes. Le linguiste G. Rondeau distingue **trois modes de formation des néonymes**: les modes de formation morphologiques, morphosyntaxiques et morphosémantiques (le calque et l'emprunt) (130-32). Parmi les modes de formation morphologiques, on pourrait mettre en évidence le procédé morphologique préfixoïdal qui s'avère être viable et productif dans la création des néonymes. Le corpus de recherche démontre que le procédé morphologique préfixoïdal se place, à côté des unités syntagmatiques terminologiques, parmi les moyens essentiels de formation des termes nouveaux. De cette façon, du nombre total de 1000 néoformations préfixoïdales étudiées, 659 (65,9%) sont des unités terminologiques.

Il est important de mentionner le fait que l'apparition des termes nouveaux dans les divers domaines de la science est déterminée par la nécessité des spécialistes de dénommer de nouveaux concepts. Ce phénomène est incontestablement lié au développement vertigineux de certains domaines scientifiques à une certaine étape de l'évolution de la société. Ainsi, nous constatons que le procédé de formation des termes à l'aide des préfixoïdes se révèle être productif dans certaines **langues spécialisées**, comme suit: médecine et pharmacologie (ex. *fibrocoloscopie, hépatovigilance, ichtyosarcotoxisme, immunochromatographique, lipohémarthrose, magnétoencéphalographe, microalbuminurie, myélodysplasie, néphroprecaution, etc.*); informatique (ex. *bio-informaticien, chronodégradable, cryptotéléphonie, cyberassistance, cyberdéfense, cyberlogistique, cybersécurité, géobase, etc.*); écologie (ex. *agrocombustible, bioaugmentation, biocarburant, biotraitement, écotoxicologie, écoconcevoir, écoconstruction, etc.*); économie et finances (ex. *bioéconomique, cyberbanque, cyberentrepreneuriat, écoefficacité, écofiscalité, euro-obligation, macrosegmentation, microépargnant, etc.*); biologie et biotechnologie (ex. *bactérioagglutinine, bioaccumulable, biofonctionnalité, biorétention, cryobiologiste, électrobuvardage,*

*histotechnologie*, etc.); astronomie, astronautique et aéronautique (ex. *astroparticule*, *astérosismologie*, *aérocapture*, *aéropause*, *bioastronautique*, *géocoder*, *géocroiseur*, etc.); agriculture (ex. *bioagresseur*, *biostimulation*, *écoagriculture*, *hydroensemencement*, *sylvopastoralisme*, etc.); psychologie (ex. *aéroacrophobie*, *cybernophobie*, *cyberpédophile*, *cyberpornographie*, *cyberpsychologie*, *homoérotique*, *hypnosédation*, *kinésiophobie*, etc.); nanotechnologie (ex. *biopersistence*, *mécanosynthèse*, *microfluidique*, *micronanoélectronique*, *nanooliment*, *neuropuce*, etc.); etc.

Dans les langues spécialisées, les unités terminologiques peuvent être regroupées selon les classes de concepts qu'elles désignent. Après avoir consulté une série d'ouvrages des linguistes et des terminologues concernant la mise en place des catégories notionnelles en vue de systématiser les langues spécialisées, nous avons réparti les néoformations préfixoïdales analysées dans quelques **catégories onomasiologiques**: sciences, disciplines, domaines scientifiques (ex. *astrométéorologie*, *bionanoscience*, *ergothérapie*, *ethnomédecine*, *gérontopsychiatrie*, *microfluidique*, *nanobiotechnologie*, *nanorobotique*, *neuroéducation*, etc.); professions, spécialistes dans divers domaines (ex. *biochirurgien*, *cryobiologiste*, *cryptanalyste*, *écoagriculteur*, *éco-entrepreneur*, *écoconcepteur*, *ergothérapeute*, *ethnothérapeute*, *infogéreur*, etc.); instruments, dispositifs, outils, appareils (ex. *barothermohygrographe*, *cardiofréquence-mètre*, *hélicapteur*, *macroordinateur*, *microplaquette*, *microafficheur*, *micronavigateur*, *miniponceuse*, etc.); processus, opérations, actions (ex. *biorhéhabilitation*, *cardiomusculation*, *cybersquatter*, *cyberattaque*, *cyberdéfense*, *cycloaddition*, *cytoponction*, *fibrocoloscopie*, *géocodage*, *géolocaliser*, *géoréférencement*, etc.); produits, substances, résultats des actions (ex. *agrocarburant*, *aérogel*, *bactériorhodopsine*, *biocharbon*, *biodispersant*, *biogazole*, *biolubrifiant*, *bronchodilatateur*, etc.); méthodes, procédés utilisés dans divers domaines (ex. *biobarrière*, *bioprocédé*, *cryptoanalyse*, *cybermilitantisme*, *cyberprédation*, *écoconception*, *hystérosonographie*, *immunoessai*, etc.); états, troubles physiologiques et pathologiques (ex. *cyberpornodépendance*, *cybermalaise*, *fibropapillome*, *judéophobie*, *lipohémarthrose*, *lymphœdème*, *myélodysplasie*, *pseudocomma*, etc.); propriétés, caractéristiques, qualités (ex. *biodurabilité*, *bio-inerte*, *cryopompé*, *chronodégradable*, *cyberérotisme*, *géoréférencé*, *immunophénotype*, *leucotoxique*, *myéloablatif*, etc.); espaces, localisations, emplacements (ex. *agroenvironnement*, *astroport*, *aéroparc*, *cyberentreprise*, *géospace*, *infocentre*, *microhabitat*, *mini-site*, etc.).

L'apparition à la fin du XX<sup>ème</sup> siècle d'une série de nouveaux courants dans l'étude des termes, qui s'opposent à l'approche strictement onomasiologique de la Théorie Générale de la Terminologie, selon laquelle le terme est monosémantique et monoréférentiel, explique l'existence des relations lexico-sémantiques de polysémie, d'homonymie et de synonymie parmi les unités terminologiques préfixoïdales. Par suite, dans les ouvrages de spécialité on parle de **la polysémie interne**, quand un terme acquiert plusieurs sens dans le même domaine, et de **la polysémie externe**, quand les termes passent hors du domaine scientifique entrant en relation avec la langue commune ou avec d'autres terminologies (Rizea 1). La polysémie externe est connue aussi sous le nom de circulation terminologique inter-domaines ou polysémie inter-domaines et suppose le mouvement terminologique et conceptuel entre plusieurs langues spécialisées (Ungureanu 114-115). De la même manière, la terminologie classique wüsterienne n'accepte pas la relation sémantique de **synonymie** et insiste qu'un seul concept se réfère à une seule désignation. Cette tendance de la terminologie de limiter le nombre des unités terminologiques pour le même concept est justifiée par l'ambition d'assurer une plus grande univocité dans la communication entre les spécialistes (Cabré 1998: 189). Malgré tout, dans les langues spécialisées, on pourrait parler des termes synonymiques au cas où deux unités terminologiques désigneraient le même concept (ex. *immunomodulation* – *immunorégulation*; *psychorégulateur* – *thymorégulateur* – *thymostabilisateur*; *audiobloguer* – *audiocarneter*; *neuro-imagerie* – *imagerie cérébrale*; *immunoréaction* – *réaction immunitaire* – *réaction immunologique*; etc.).

Le procédé de formation des mots à l'aide des préfixoïdes a été surtout étudié en référence aux langues spécialisées, étant considéré l'un des moyens les plus productifs de création des néonymes.

Or, ce procédé de création lexicale n'est plus réservé seulement aux langues spécialisées, mais acquiert une large diffusion dans la langue générale, fait confirmé par notre étude. De cette façon, 34,1% du nombre total des néoformations analysées appartiennent au vocabulaire général du français. Ces synthèmes sont surtout utilisés dans certaines **sphères**, comme suit: loisirs (ex. *bibliomadisme*, *cinécité*, *cinékaraoké*, *cyclocampeur*, *cyclodécouverte*, *cyberdrague*, *cyberloisir*, *cyberjoueur*, *écofestival*, *ludoescrime*, etc.); Internet, espace virtuel (ex. *cyberbavarder*, *cyberbranché*, *cyberjargon*, *cybernana*, *cyberréputation*, *infopauvres*, *micromessage*, *vidéobavardage*, *e-communauté*, *net-éthique*, etc.); protection

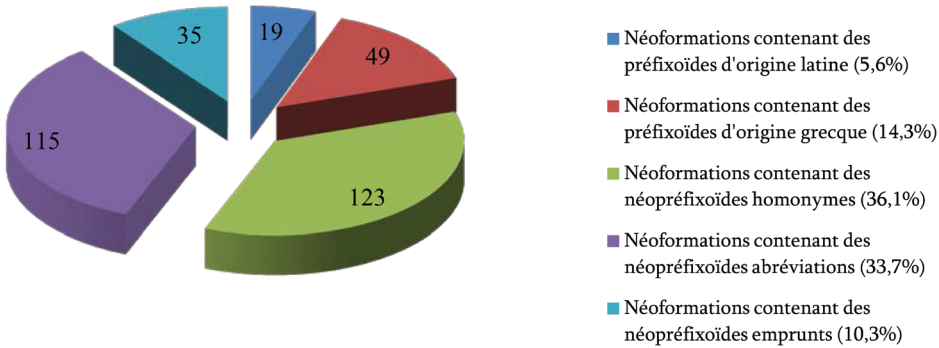
de l'environnement et développement durable (ex. *écopastille, écoproduit, écocertifié, écoconduite, écoresponsabilité, éconavigation*, etc.); commerce (ex. *cyberargent, cybercommande, cybermarchand, maxidiscompte, promovente, télécommerce, vidéovente*, etc.); télécommunications (ex. *mini-écouteur, mini-écran, mobicarte, téléservice, télévirtualité*, etc.); audiovisuel (ex. *cyberjournal, cyberpublicité, néomédiatique, publijeu, publi-information, promopublicité, télévérité, télécrochet*, etc.). **Les catégories onomasiologiques** des néoformations préfixoïdales de la langue générale font référence aux: activités, actions (ex. *technoloisir, baladodiffuser, cyclocamping, cybercommerce, cyberbavardage, cyberpaiement, écovolontariat*, etc.); moyens, procédés, modes d'action (ex. *écopastille, écoblanchiment, écogeste, ludopublicité, publipostage, téléassistance*, etc.); produits, résultats des actions (ex. *blogoliste, cyberlettre, cybermusique, minicarte, vidéocourriel, webémission*, etc.); noms, catégories de personnes (ex. *inforiches, cyberconsommateur, cybercharlatan, europarlamentaire, sociocible, technoroutard, télévotéur*, etc.); objets (ex. *cybercaméra, hydrocureur, mini-oreillette, mini-afficheur, minimoto, mobicarte, e-lecteur, e-cigarette, webcaméra*, etc.); caractéristiques, propriétés, qualités (ex. *ludoéducatif, narcodépendant, blogosphérique, bioéquitable, cyberculturel, cyberdépendant*, etc.); états, attitudes (ex. *blogodépendance, europessimisme, euroréalisme, mobidépendance, néoconservatisme, cyberdépendance, écovicisme*, etc.); espaces, locations (ex. *cinécafé, cycloroute, cybergalerie, écohabitat, micro-usine, téléborne, téléboutique, cyberboutique, cybermagasin, cyberlibrairie*, etc.); sphères d'activité (ex. *ethnocosmétologie, ludopédagogie, néomédia, technopédagogie, e-pédagogie*, etc.).

La pénétration massive des néoformations préfixoïdales dans le lexique commun est justifiée premièrement par le fait que la plupart de celles-ci sont créées à l'aide des **néopréfixoïdes**, éléments qui représentent des formes tronquées des lexèmes d'origine française. Ainsi, du nombre total des néoformations analysées, seulement 19,9% contiennent des préfixoïdes d'origine latine (ex. *ludoescrime, ludopublicité, minicroisième, minijeu, minimessage, miniroman*, etc.) ou grecque (ex. *biblionomadisme, cryomassage, ethnocosmétique, ethnotourisme, gastroservice, gerontoboom, hydromasseur, microbrasserie, microcinéma, néomédiatique, téléréunion*, etc.), tandis que 80,1% sont construites à l'aide des néopréfixoïdes (ex. *autopartage, biofilm, cinécité, cyclorandonneur, technoloisir, téléboutique, eurorégion, infolettre, promocode, e-lecture, net-surfeur, webmagazine*, etc.). Cette distribution est marquée graphiquement dans la Figure 1.4.



Fig. 1.4. La distribution des formations préfixoïdales selon l'origine du préfixoïde

### Les néoformations préfixoïdales dans la langue générale



La vitalité du procédé morphologique préfixoïdal dans le lexique commun est confirmée, de même, par le grand nombre de **constructions occasionnelles** enregistrées dans les mass-médias (ex. *éco-vallée*, *agro-nutrition*, *écocontribution*, *éco-efficient*, *éco-pêcheur*, *technolibertaire*, *cyber-intrusion*, *technofête*, *agro-ressources*, *cybercriminel*, *cybermenace*, *techno-élite*, *bioartificiel*, *bio-encre*, *bioculturel*, *cyber-lundi*, *psycho-réaliste*, *psycho-traumatisme*, *agro-idéologie*, *néoabolitionnistes*, *web-fiction*, *cyber-propagandiste*, etc.). Certaines de ces formations occasionnelles sont au fur et à mesure enregistrées par les dictionnaires de langue et entrent progressivement dans l'usage général des locuteurs français.

Un autre phénomène important se réfère à la **lexicalisation des formants préfixoïdaux** suite à l'abréviation de certains substantifs ou adjectifs (ex. *la biblio*, *audio*, *l'ethno*, *la géo*, *bio*, *l'info*, *éco*, *la promo*, *la psycho*, *la socio*, *techno*, etc.). I. Dumbrăveanu révèle, dans ce contexte, la lexicalisation systémique, au cas où une partie des formants préfixoïdaux passe dans la catégorie des substantifs indépendants, et la lexicalisation occasionnelle qui dépend exclusivement du contexte et de la position occupée par rapport au mot-base (202).

L'intégration des néoformations préfixoïdales dans la langue générale s'explique enfin par le phénomène de **déterminologisation**, qui suppose la pénétration des unités terminologiques dans le lexique commun. Ce



phénomène conduit à la «banalisation des termes», qui survient comme résultat de la «laïcisation des sciences» et de la «démocratisation des langues spécialisées» (Păcuraru 61).

Toutes ces constatations confirment notre opinion selon laquelle les néoformations préfixoidales représentent non seulement des unités typiques aux langues spécialisées, mais s'intègrent progressivement dans la langue générale et contribuent essentiellement à l'enrichissement et au renouvellement du vocabulaire usuel français.

La recherche effectuée et les résultats obtenus lors de notre étude nous ont permis de formuler **certaines conclusions**, comme suit:

- Selon nous, **le préfixoïde** représente un élément formatif qui tire son origine des langues classiques (le latin ou le grec), ayant un contenu sémantique concret (étant donné le fait qu'il provient du substantif ou de l'adjectif), mais qui est dépourvu d'autonomie syntaxique et se combine avec une unité lexicale autonome, en occupant la position initiale dans le mot.
- **Le néopréfixoïde** est un formant avec un statut morphémique similaire à celui du préfixoïde, mais qui représente une forme tronquée des lexèmes d'origine française (des substantifs ou des adjectifs), étant leur représentant codé dans les synthèmes construits. L'utilisation des formants néopréfixoïdaux est motivée par la tendance du français vers la synthèse, grâce au développement des technologies modernes qui impose une expression plus rapide, en générant ainsi un grand nombre de mots au caractère synthétique.
- **Les formations préfixoidales** représentent des constructions hétérogènes, certaines d'entre elles se situant plus près des mots préfixés et d'autres étant plus proches des mots composés. La recherche effectuée nous a permis de conclure que ces synthèmes constituent une catégorie intermédiaire entre la préfixation et la composition.
- Le développement progressif de certains domaines scientifiques comme la médecine, l'informatique, l'écologie, l'économie, la biologie et la biotechnologie, l'astronomie et l'aéronautique explique la viabilité et la productivité du procédé morphologique préfixoïdal dans les **langues spécialisées** respectives.
- Le procédé morphologique préfixoïdal, réservé initialement aux langues spécialisées, acquiert une diffusion de plus en plus

progressive dans **la langue générale** et contribue essentiellement à l'enrichissement et au renouvellement du vocabulaire français.

## Bibliographie

- Bassac, Christian, *Principes de morphologie anglaise*, Pessac, Presses Universitaires de Bordeaux, 2004.
- Cabré, Maria Teresa, «Sur la représentation mentale des concepts: bases pour une tentative de modélisation», in *Le sens en terminologie*, Béjoint H., Thoiron Ph. (dir.), Lyon, Presses Universitaires de Lyon, 2000, p. 20-39.
- Cabré, Maria Teresa, *La terminologie. Théorie, méthode et applications*, Québec, Armand Colin/Les presses de l'Université d'Ottawa, 1998.
- Dumbrăveanu, Ion, *Studiu de derivatologie romanică și generală*, Chișinău, CEP USM, 2008.
- Fradin, Bernard, «Combining forms, blends and related phenomena», in *Extragrammatical and Marginal Morphology*, München, Lincom Europa, 2000, p. 11-59.
- Guilbert, Louis, «La néologie scientifique et technique», in *La banque des mots*, N°1, Paris, Presses Universitaires de France, 1971, p. 45-54.
- Iacobini, Claudio, «Composizione con elementi neoclassici», in *La formazione delle parole in italiano*, Tübingen, Max Niemeyer Verlag, 2004, p. 69-95.
- Kocourek, Rostislav, *La langue française de la technique et de la science. Vers une linguistique de la langue savante*, Wiesbaden, Oscar Brandstetter Verlag GMBH & Co. KG, 1991.
- Křečková, Vlasta, «Les tendances de la néologie terminologique en français contemporain», in *Sborník Prací Filozofické Fakulty Brněnské Univerzity, Studia Minora Facultatis Philosophicae Universitatis Brunensis*, L 18, 1997, p. 61-70, [www.phil.muni.cz/rom/kreckova97.pdf](http://www.phil.muni.cz/rom/kreckova97.pdf), (consulté le 17 juillet 2008).
- Macari, Aliona, «Considérations sur le néopréfixoïde CYBER- en français», in *Etudes Interdisciplinaires en Sciences Humaines*, N°1, Tbilissi, Université d'Etat Ilia, 2014, p. 171-183.
- Macari, Aliona, «Quelques réflexions sur le néopréfixoïde éco- en français», in *Epoca marilor deschideri: Rolul limbilor și al literaturilor în societatea pluralistă*, Chișinău, CEP USM, 2015, p. 79-83.
- Namer, Fiammetta, *Morphologie, lexique et traitement automatique des langues: l'analyseur DériF*, Paris, Lavoisier, 2009.

- Păcuraru, Veronica, «Cu privire la inovațiile lexicale și dezambiguizarea lor semantică prin expansiune contextuală (abordare epistemologico-lexicografică)», in *Philologia*, 2013, p. 59-69, <http://www.diacronia.ro/ro/indexing/details/A6762/pdf> (consulté le 3 juin 2015).
- Picone, Michaël-David, «L'impulsion synthétique: le français poussé vers la synthèse par la technologie moderne», in *Le français moderne*, №2, Paris, Conseil International de la Langue Française, 1991, p. 148-163.
- Rizea, Monica-Mihaela, «Polisemia termenilor specializați ca dinamică semantică», [http://rd.softwin.ro/publications/linguistics/Polisemia\\_termenilor\\_specializati\\_ca\\_dinamica\\_semantica.pdf](http://rd.softwin.ro/publications/linguistics/Polisemia_termenilor_specializati_ca_dinamica_semantica.pdf) (consulté le 17 mai 2015).
- Rondeau, Guy, *Introduction à la terminologie*, Québec, Gaëtan Morin éditeur, 1984.
- Tournier, Jean, *Introduction descriptive à la lexicogénétique de l'anglais contemporain*, Genève, Editions Slatkine, 2007.
- Ungureanu, Ludmila, *L'interpénétration langue générale – langue spécialisée dans le discours d'Internet*, Paris, Connaissances et Savoirs, 2006.
- Чинчлей, Григорий Семенович, Соотношение минимальных значимых единиц языковой структуры (морфема, монема, темема), Кишинёв, Штиинца, 1975.
- Шанский, Николай Максимович, «Аффиксоиды в словообразовательной системе современного русского литературного языка», in *Исследования по современному русскому языку*, Москва, Издательство Московского Университета, 1970, с. 257-271.

**Sous la direction de:**

*Mzago DOKHTOURICHVILI*

Professeur, Université d'État Ilia, Tbilissi, Géorgie

**Avec la collaboration de:**

*Ketevan GABOUNIA*

*Professeur, Université d'État I. Djavakhishvili de Tbilissi, Géorgie*

*Ludmila ZBANT*

*Professeur, Université d'État de Moldova, Chisinau, République de Moldova*

**Relecture des textes:**

Inga GHUTIDZE

Rose ODISHVILI

Diana VRABIE

**Comité scientifique international:**

*Carmen Alén-Garabato, Université Paul Valéry – Montpellier 3, France*

*Nathalie Auger, Université Paul Valéry – Montpellier 3, France*

*Eufrosinia Axenti, Université d'État de Moldova, République de Moldova*

*Heinz Bouillon, Université catholique de Louvain, Belgique*

*Henri Boyer, Université Paul Valéry – Montpellier 3, France*

*Claudine Brohy, Université de Fribourg, Suisse*

*Claude Chastagner, Université Paul Valéry – Montpellier 3, France*

*Cecilia Condei, Université de Craiova, Roumanie*

*Claire Despierres, Université de Bourgogne, France*

*Ksenija Djordjevic-Léonard, Université Paul Valéry – Montpellier 3, France*

*Jean-Louis Dufays, Université Catholique de Louvain, Belgique*

*Sabine Ehrhart, Université du Luxembourg*

*Daniela Frumusani, Université de Bucarest, Roumanie*

*Laurent Gautier, Université de Bourgogne, France*

*Kariné Grigoryan, Université d'État Linguistique Brusov, Arménie*

*Snezana Guduric, Université de Serbie*

*Christian Lagarde, Université de Perpignan, France*

*Hélène Lenz, Université d'Orléans, France*

Georgiana Lungu-Badea, *Université de l'Ouest de Timisoara, Roumanie*  
Manfred Peters, *Université de Namur, Belgique*  
Nino Pirtskhalava, *Université d'État Ilia, Tbilissi, Géorgie*  
Marie-Christine Rochmann, *Université Paul Valéry – Montpellier 3, France*  
Patrick Sériot, *Université de Lausanne, Suisse*  
Pascal Vacher, *Université de Bourgogne, France*  
Diana Vrabie, *Université d'État «Alecú Russo» de Bălți, République de  
Moldova*  
Jolanta Zalac, *Université de Varsovie, Pologne*  
Ludmila Zbant, *Université d'État de Moldova, Chisinau, République de  
Moldova*

**Adresse**

Université d'État Ilia  
3/5, av. K. Cholokashvili  
0162 Tbilissi, Géorgie  
Courrier électronique: [eish@iliauni.edu.ge](mailto:eish@iliauni.edu.ge)  
Site internet: [ojs.iliauni.edu.ge/index.php/eish](http://ojs.iliauni.edu.ge/index.php/eish)