MERIDIAN CRITIC Nr.1 (Volume 26) 2016

Réception et horizon culturel en relation avec l'œuvre traduite

Violeta CRISTESCU (LUPAŞCU)
Université « Ştefan cel Mare » Suceava

Abstract: It is well known that the author is at the origin of his work and makes it virtual-real. The report between the author's biography and his work is described by Valéry, Proust, Flaubert and Stendhal: «work is created by a deeply I, secret, mythical, expressed by the concept "a hand which writes". The work of art is valued in communication with others. The value of a work is inconformity with predetermined rules and, to be recognized, it must be certified and consecrated. Comprehension and reception are ways of interacting; in the first, cognitive processes prevail, in the second the emotional and rewarding ones. Nowadays, it appears that the distance between the publication and translation of a work which won an important award is increasingly short, due to the importance shown by the translation agencies and market demands. Whatever the reasons of self-translation and translation, "minority cultures" and translated authors should be grateful to translators' interest as representatives of a different horizon than of the author or the public source.
Keywords: *artwork*, *value*, *comprehension*, *reception*, *translation.*

Quelques concepts-clés

Tout comme la linguistique qui opère avec des unités de base (phonème, morphème, phrase, etc.), la traductologie crée son propre métalangage qui est nécessaire d'abord à la critique de la traduction. Ce métalangage, qui englobe des concepts de différents domaines, utilise aussi des concepts propres, déjà consacrés (« discours d'escorte » ; « traductème » ou « unité de traduction » (« *à traduire/traduite* ») ; « unité de sens », « unité sémantique » ; « stratégie de traduction » (« traduction pédagogique » ; « traduction commentée, érudite » ; « traduction littérale » ; « traduction sémantique »), « traduction comparée », etc.). Elle utilise aussi des concepts nouvellement créés : « culturème » ou « termes culturels » [Lungu Badea, 2012 :7]. En même temps, nous devons tenir compte d'une série de notions, importantes pour notre recherche, parmi lesquelles : « l'autotraduction » (nommée aussi « traduction de l'auteur » ou « traduction auctoriale ») considérée « un objet d'étude spécial de la traductologie, tout comme le statut de l'auteur-traducteur qui, on le suppose, est en empathie continuelle

BDD-A26603 © 2016 Editura Universităţii din Suceava
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.216.143 (2026-11-18 22:00:05 UTC)

avec soi-même » [Lungu Badea, 2012 :26] ; « la réécriture » représente les états successifs du même texte, qui sont, le plus souvent, variables en forme, contenu et dimensions. Elle inclut aussi l'auto-traduction, l'édition, la révision, l'adaptation. « La réécriture d'un texte n'implique pas le changement du code linguistique […], mais si la transformation du texte réclame aussi un changement de style et de sens, alors le texte second n'est pas le calque de l'original, parce qu'il contient des différences essentielles. Ainsi devient-t-il indépendant » [Lungu Badea, 2012 :123]; « la retraduction »,concept polysémique (en réalité, on fait référence à la polysémie du préfixe « ré- », indiquant « une action en sens inverse, répétée par celui qui l'a commise la première fois, mais, cette fois, dans des circonstances différentes ») qui impose une distinction entre les termes « retraduction » et « retro-traduction » ou « traduction-retour », « traduction en arrière » [Lungu Badea, 2012 :124] ; « le thème », terme qui désigne « la traduction de la langue maternelle vers une langue étrangère, réalisée surtout dans le but d'améliorer la compétence linguistique [Lungu Badea, 2012 :128] ;« la version », terme qui connaît des acceptations différentes. Pour l'Antiquité, par exemple, les exercices de paraphrase inter- et intra-linguale, de traduction commentée ont représenté des facettes de la traduction pédagogique. La version est une traduction d'une langue étrangère A, (langue-source), en langue maternelle B, (langue-cible), mais aussi : « une traduction de plusieurs possibles » [Lungu Badea, 2012 :177] ou encore plus : « une traduction si différente par rapport à l'original, qu'on ne peut plus la cataloguer comme traduction » [Lungu Badea, 2012 :177].

Dans ce qui suit, nous essayons d'expliquer la transtextualité, un concept littéraire développé par Gérard Genette dans son ouvrage *Palimpsestes. La littérature au second degré*. Partant du « texte » en son sens conceptuel (c'est-à-dire en ce qu'il est un énoncé de nature quelconque et non seulement littéraire), Genette considère que la transtextualité (ou « la transcendance textuelle ») est l'objet de la « poétique » et il la définit par « tout ce qui met un texte en relation, manifeste ou secrète, avec un autre texte » [1982 :7]. Il distingue cinq types de relations transtextuelles : l'intertextualité (terme emprunté de Julia Kristeva) ; la paratextualité ; la métatextualité ; l'hypertextualité (le texte « imitant » est nommé « hypertexte » et le texte « imité », « hypotexte ») et l'architextualité. L'un des mérites de la réflexion de Genette sur « la littérature au second degré » tient à ce qu'il n'isole pas les phénomènes d'intertextualité au sens commun du terme des autres relations transtextuelles : la métatextualité (ou relation de commentaire), l'architextualité (ou relation générique), la paratextualité (relations que le texte entretient avec « ses seuils », tels que préface, prière d'insérer, etc.). Sa typologie permet de redéfinir le champ même de la réflexion poétique ou de la théorie littéraire et autorise surtout à interroger « les croisements » des catégories : toute pratique hypertextuelle engage une activité de commentaire (métatextualité) et une réflexion sur les contraintes génériques du texte transformé ou imité dans la récriture. Elle invite aussi à ne pas isoler l'intertextualité des autres relations textuelles.

Il faut aussi préciser que la linguistique française et américaine parle du « discours », tandis que le linguiste danois Hjelmslev, les linguistes allemands et hollandais utilisent le terme « texte ». Le discours (ou l'énoncé ou le texte) est un signe global, « un macro- signe » [Lungu Badea, 2012 :63] qui a un signifiant, un signifié et

BDD-A26603 © 2016 Editura Universităţii din Suceava
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.216.143 (2026-11-18 22:00:05 UTC)

un référent et qui fonctionne sur la cohérence. Le discours peut se réduire à une seule phrase, mais, en général, l'étude de la traduction envisage le transphrastique.

Le paratexte est l'ensemble des discours de commentaire ou de présentation qui accompagne une œuvre. Il s'agit d'un message scriptovisuel (photos, schémas, sociogrammes, tableaux) qui peut être donné soit par l'auteur de l'œuvre, soit par d'autres écrivains ou non-écrivains. C'est Genette qui a créé,en 1987, la notion de « paratexte » et qui distingue: le « paratexte éditorial » qui contient un péritexte éditorial (couverture, pagede titre, commentaire en quatrième de couverture, etc.) et un épitexte éditorial (des tableaux récapitulatifs, des annexes, des notes de l'éditeur et du traducteur, etc.) ; le « paratexte auctorial » (dédicace, épigraphe, préface, etc.) qui contient tous les éléments qui tiennent de l'auteur ; le « péritexte » qui se place à l'intérieur du livre (titre, sous-titre, nom de l'auteur, soit-il réel, pseudonyme ou anonyme et aussi : la préface ; les épigraphes ; les notes en bas de page ; les phrases en marges ; les informations périphériques ; la dédicace ; les renvois ; la quatrième de couverture ; le titre de l'œuvre) ; l'« épitexte » qui se trouve autour et à l'extérieur du livre (publicité, étagère de présentation). On distingue aussi trois types (ou catégories) de paratextes : le paratexte morphologique ou structurel ; le paratexte fonctionnel ; le paratexte mixte.

Tous ces facteurs paratextuels (auctoriaux, éditoriaux, péritextuels, épitextuels) influencent le texte à traduire, le traducteur et la traduction, c'est pourquoi il est obligatoire de créer des affinités entre l'intention de l'auteur (le premier émetteur) et l'intention du traducteur (l'émetteur du deuxième degré), au cas contraire, la fonction du texte-cible rapporté au texte-source se modifie. Pour éloigner le danger de dé-contextualisation, le traducteur doit embrasser la stratégie du journaliste d'investigation, qui répond aux questions suivantes : Qui ? Quoi ? Pourquoi ? Où ? Quand ? Un texte se présente rarement à l'état nu, sans le renfort de l'accompagnant d'un certain nombre de productions tels que les titres, sous-titres, préfaces, notes, prières d'insérer et bien d'autres entours moins visibles mais non moins efficaces, qui sont le versant éditorial et pragmatique de l'œuvre littéraire et le lieu privilégié de son rapport au public et par lui, au monde. Genette [1983] nomme le paratexte le discours d'escorte qui accompagne tout texte. Il existe donc, autour du texte du roman, pour ne donner qu'un exemple, des lieux marqués, des balises, qui sollicitent immédiatement le lecteur, l'aide à se repérer, et orientent, presque malgré lui, son activité de décodage.

Au théâtre, le discours d'escorte est le texte dans lequel l'auteur dramatique s'adresse directement au lecteur, l'averti de ses intentions, précise les circonstances de son travail, analyse son œuvre, prévient d'éventuelles objections. Plus généralement, un discours d'escorte (titres, commentaires, etc.) accompagne une analyse littéraire, un choix d'extraits ou une sélection de textes. Son objectif est de rendre la matière accessible au lecteur, d'expliquer, de relier, de créer des liens, etc. Les fonctions argumentatives du discours d'escorte sont : s'appuyer sur les spécificités sémantiques des verbes. Ces verbes sont rarement des « *verba dicendi* » ou des noms qui caractérisent une interaction langagière. Le plus souvent, ceux-ci sont des « *verba sentiendi* » ou mêlés à eux, notamment à des verbes de perception visuelle ou auditive (« raconter », « revenir », « écouter », « entendre »). De plus, les « *verba dicendi* » ou « *sentiendi* » – éventuellement accompagnés de « *verba movendi* » dans les commentaires : « Allez

BDD-A26603 © 2016 Editura Universităţii din Suceava
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.216.143 (2026-11-18 22:00:05 UTC)

regarder », « n'hésitez pas à l'envoyer à vos amis » – sont souvent associés à des présentatifs, accompagnés des adverbes de lieu « ici » ou « là » ; s'appuyer sur la dimension juridique métaphorique présente dans l'acte même de citer. L'agencement des pièces qui constituent le discours d'escorte apparaît comme le résultat d'interférences complexes, l'intentionnalité de l'écrivain qui préside à cet agencement étant elle-même conditionnée par l'image qu'il projette de ses lecteurs potentiels.

Dans ce qui suit nous tenterons de définir l'adaptation. Au sens général, l'adaptation est autant la stratégie ou la technique de traduction qui offre la primauté aux sujets développés dans le texte-source, mais aussi ses résultats [Vinay et Darbelnet, 1958]. Elle es*t nommée aussi « tradaptation », reprenant, d'une certaine façon, l'expression italienne* « *traduttore-traditore* » (« traduire, c'est trahir » ou, littéralement, « traducteur, traître »). On parle de diverses formes d'adaptation : l'adaptation publicitaire, l'adaptation théâtrale, et d'un synonyme : « traduction libre ». Au sens restreint, l'adaptation est un procédé de traduction qui suppose « le remplacement d'une réalité socio-culturelle de la langue-source par une réalité spécifique à la socio-culture de la langue-cible ou l'adaptation culturelle du texte-source à l'intention de la culture-cible » [Lungu Badea, 2012 :16]. Il faut remarquer que Vinay et Darbelnet superposent l'équivalence et l'adaptation, car, tout comme Lungu Badea le montre, l'adaptation peut se réaliser par différents types d'équivalence : référentielle (« le Sénat roumain » pour « House of Lords ») ; dynamique, pragmatique, fonctionnelle ou idiomatique. Dans d'autres contextes, où ce n'est pas la valeur symbolique qui prime, la substitution des termes : « baseball », « cricket », « cyclisme », « hockey », etc., par un terme adapté à la culture-cible est totalement interdite, car on altère le sens par le déclanchement des associations d'idées qui ne sont pas à l'intention de l'auteur. Lungu Badea affirme que l'adaptation reste « le cas limite de la quasi-intraduisibilité » [Lungu Badea, 2012 :16]. L'adaptation a deux significations importantes : elle caractérise le procédé de traduction oblique, ayant en vue la traduction réalisée par des équivalences de traduction (situationnelle, pragmatique, dynamique) ; elle définit la traduction totalement libre, qui ignore complètement l'équivalence formelle (l'adaptation pour le théâtre, l'adaptation pour les enfants, l'adaptation publicitaire). Ce procédé de traduction par lequel le traducteur remplace la réalité sociale ou culturelle du texte de départ par une réalité correspondante dans le texte d'arrivée (qui sera plus adaptée au public du texte d'arrivée) est souvent rencontré dans la traduction de poésies, œuvres théâtrales et publicité.

Aperçu de l'histoire et de la réception de la traduction

Le problème de la réception de l'œuvre littéraire a été abordé depuis l'Antiquité. Chez Aristote, on rencontre l'idée que, par la réception de la tragédie, on vit le sentiment de *catharsis* (purification). La Renaissance et le classicisme français soutiennent la fonction hédoniste de l'art. Wellek et Warren considèrent que l'un des moyens d'existence de l'œuvre littéraire est de la concevoir en relation étroite avec la lecture, la perception et l'interprétation produisant la configuration du texte.

L'esthétique de la réception a été promue par les théoriciens allemands (les représentants de l'École théorique de Constance). Dans son ouvrage : *Pour une esthétique*

BDD-A26603 © 2016 Editura Universităţii din Suceava
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.216.143 (2026-11-18 22:00:05 UTC)

de la réception, publié en traduction française en 1978, Hans Robert Jauss, considère que la réception est une modalité d'analyse centrée surtout sur la relation texte / lecteur. Nous rappelons aussi l'ouvrage de Wolfgang Iser, *L'Acte de lecture*, qui se veut « une phénoménologie de la lecture », l'auteur montrant que le rôle du lecteur est essentiel dans la production de « l'effet esthétique » (l'œuvre n'est pas le texte seul, elle se constitue par un processus dynamique, un rapport d'interaction entre le lecteur et le texte). Par sa structure, soutient Iser, chaque œuvre définit son « lecteur implicite » et « offre un certain rôle à ses lecteurs possibles », que ceux-ci interprètent à leur manière.

Il est évident que l'interprétation d'une œuvre littéraire dépend de « l'horizon d'attente », comme a démontré Jauss, proposant d'expliquer trois facteurs déterminants pour la réception d'une œuvre (qui peut se faire de plusieurs perspectives ; mais pour pouvoir l'interpréter, il faut comprendre sa structure et son fonctionnement) : l'expérience du public par rapport au genre du texte ; la compétence intertextuelle (le fait que la nouvelle œuvre suppose la connaissance de la forme et la thématique des œuvres déjà publiées) ; les oppositions : langage poétique / langage pratique, monde imaginaire / monde quotidien. L'horizon d'attente comprend aussi les dispositions artistiques, mais aussi morales, idéologiques, religieuses, historiques, etc., c'est-à-dire des facteurs qui déterminent la réception. Ils conditionnent le lecteur à faire une lecture propre du texte, de telle manière que le texte de l'auteur puisse devenir le texte du récepteur, la lecture / la réception étant une activité créatrice, pas du tout passive, qui est certainement influencée par des contextes sociaux et littéraires, mais aussi par des facteurs psychologiques, théoriques, etc. Il faut absolument retenir que l'œuvre littéraire ne s'identifie ni avec l'expérience créatrice, ni avec sa perception. Toute œuvre littéraire est le résultat d'une expérience totalisatrice et dépasse l'intention de l'auteur, les facteurs qui viennent de l'inconscient et du sous-conscient de l'auteur participant eux aussi à la naissance du texte. L'acte de la lecture réalisé par le lecteur institue une relation littéraire avec le texte qui n'est qu'une modalité d'interprétation et de révélation de son existence. Les textes littéraires sont des processus de signification qui se matérialisent par l'acte de la lecture et le dernier temps, on parle de « la lecture plurielle ». C'est Marcel Proust qui dit que chaque lecteur est, au moment où il lit, le propre lecteur de soi-même. Roland Barthes parle de la mort de l'auteur, car la naissance du lecteur se paie avec la mort de l'Auteur, tandis que Maurice Blanchot vient soutenir qu'il y a une lutte profonde entre l'auteur et le lecteur. Dans ce contexte, Umberto Eco considère que l'information ne représente pas ce qu'ont dit, mais ce qu'on peut dire et il parle du concept d' « œuvre ouverte » [Tilea, 2011]. Mais il ne faut pas non plus négliger qu'il y a un système de normes, de notions idéales qui existent dans l'idéologie collective, qui changent en même temps que cette idéologie, étant accessibles seulement par l'expérience intellectuelle, « fondée sur la structure sonore des propositions » [Wellek et Warren, 1967 :37]. Cela explique à la fois la survie de l'œuvre et la pluralité de ses réceptions. Ces auteurs considèrent que la réception d'une œuvre n'est pas un acte individuel et subjectif, au contraire, elle s'inscrit dans un horizon d'attente. Celui-ci est déterminé par l'expérience esthétique, individuelle et intersubjective, du lecteur, sans cesse corrigée par les données textuelles.

BDD-A26603 © 2016 Editura Universităţii din Suceava
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.216.143 (2026-11-18 22:00:05 UTC)

Il devient donc clair qu' « aucune traduction ne peut se faire sans un modèle théorique » [Clas, 2005 :54]. Les praticiens continuent à réfléchir sur leur travail et leur voix s'entend de plus en plus clairement dans des journaux, des revues, des colloques.

Récéption et horizon culturel en relation avec l'œuvre traduite

L'esthétique de la réception explique les réactions des lecteurs par rapport à une nouvelle structure littéraire (acceptation ou refus). Dans ce sens, nous pouvons évoquer les exemples bien connus : la littérature romantique défiée par la résistance des valeurs classiques ou encore l'attitude réticente du public à l'égard de la littérature moderne, la littérature d'avant-garde ou la littérature post-moderne.

La réalité déjà bien connue que la langue roumaine est peu connue du lecteur français a mené Magda Jeanrenaud à faire un sondage dans la francophonie et la francophilie des Roumains, redessinant, par le biais de la traduction, une image globale de l'évolution de la langue roumaine sur les deux derniers siècles. Dans son livre : *La Traduction là où tout est pareil et rien n'est semblable* (2012), nous pouvons voir une quête identitaire, réalisée par des moyens traductologiques, reprenant l'ouvrage de référence dans les échanges franco-roumains de Pompiliu Eliade (1898), qui démontre que l'influence française sur « l'esprit public roumain » s'est déroulée en trois étapes, la plus ancienne datant de la seconde moitié du XVIII^{e} siècle : « C'est donc par l'intermédiaire des traductions que la langue roumaine prend conscience de son hétérogénéité, de son désordre, de sa pauvreté et ceci par le double effort de compréhension et de transposition des textes français dans le travail de traduction » [Jeanrenaud, 2012 :68]. Intellectuel d'élite, Eliade (1869-1914) a stimulé par son œuvre la recherche comparatiste roumaine, défendant une idée très fertile, celle de la confrontation permanente des valeurs culturelles étrangères en vue d'une meilleure connaissance du patrimoine autochtone. Il est important de mentionner le fait que son investigation était orientée vers une perspective interculturelle. À côté de Titu Maiorescu, Nicolae Iorga, Vasile Pârvan, Eliade avait imposé la démarche de la comparaison, choisissant comme terme de référence la culture française. Cette expérience sera développée par la génération de l'entre-deux-guerres (Nicolae Cartojan, Eugen Lovinescu, Lucian Blaga, Tudor Vianu, Dumitru Popovici, George Călinescu). Eliade voit dans l'histoire des relations franco-roumaines trois étapes distinctes : du milieu du XVIII^{e} siècle jusqu'en 1804, période pendant laquelle les Roumains et les Français ne se connaissaient pas directement, l'influence s'exerçant au niveau de l'enseignement, de l'apprentissage du français et de l'adoption, par l'intermédiaire des Grecs et des Russes, des usages mondains, des idées et des formes extérieures de la civilisation française ; 1804 – 1848, quand seulement les Roumains sont conscients de l'influence dont ils bénéficient ; à partir de 1848, quand les deux peuples commencent à se connaître réciproquement. L'influence française s'est manifestée sous des formes variées, venant des quatre points cardinaux : du Sud par les Grecs, de l'Est par les Russes, de l'Ouest par les porte-paroles de la Révolution française et du Nord par les Roumains de Transylvanie qui ont ressuscité dans les Principautés le sentiment de l'origine latine. Vers 1750, le français pénètre à Bucarest et à Jassy ; la campagne de 1769-1774 fait que les manières et les usages mondains français gagnent les faveurs de l'aristocratie roumaine ; avec 1790, les événements historiques qui ont

BDD-A26603 © 2016 Editura Universităţii din Suceava
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.216.143 (2026-11-18 22:00:05 UTC)

bouleversé la France éveillent les boyards de leur torpeur orientale et les entraînent dans une activité politique engagée ; vers 1840, la conscience de l'origine latine commune des Français et des Roumains devient évidente dans les Principautés. Cette conscience de la latinité commune a joué un rôle important dans la francophilie des Roumains, dans leur disposition d'esprit et leur attachement à l'égard de la France, qu'ils appelaient « notre sœur aînée ». À la fin des règnes phanariotes, la circulation du livre français s'intensifie entraînant de profondes mutations dans la mentalité de l'époque. En moins d'un demi-siècle, le goût des boyards a évolué du genre austère des textes religieux, au genre captivant des romans moraux et sensibles, les traductions et les imitations jouant un rôle fondamental dans ce processus d'émancipation.

S'informer sur la réception d'un écrivain dans la culture roumaine devient une opération qui a toutes les chances de couvrir la quasi-totalité des données qui pourraient intéresser le chercheur. Car il a à sa disposition une multitude d'informations portant non seulement sur la presse en soi, mais aussi sur les livres parus ou à paraître, ou sur les spectacles de théâtre, ou même sur la simple citation des idées d'un écrivain dans des articles à caractère culturel plus général. La liste des œuvres traduites en roumain et parues en volume entre 1852-1965 est présente dans l'ouvrage collectif, coordonné par Angela Ion : *La littérature française dans l'espace culturel roumain* (1984). Il faut reconnaître le mérite de cet ouvrage qui nous aide à avoir une image synthétique sur les traductions du français de cette époque. L'écrivain / l'artiste est celui qui s'étonne tout le temps. Il représente un Destin, c'est le destin de celui qui écrit et qui décrit continuellement l'Étonnement, disait Irina Mavrodin, qui observai, en même temps, qu'un livre en soi-même, écrit et puis caché dans un tiroir, ne représente ni valeur, ni non-valeur. La question qui s'impose : « Pourquoi une littérature si importante comme la littérature roumaine n'est-elle pas reconnue à l'étranger ? » trouve une réponse chez Mavrodin : en général, les auteurs considèrent la valeur « un objet métaphysique, abstrait, imperméable, éloigné de tout rapport » [Mavrodin, 1999 :173]. Si l'on regarde le système de la littérature roumaine comme une monade, à l'intérieur de laquelle se passe un processus continuel de mise en valeur, tout est parfait. Mais tout change si nous essayons de transplanter à l'extérieur, c'est-à-dire « au centre », la valorisation toute faite dans le cadre de ce système. La valorisation ne peut se faire que par « l'implication *in actu* dans le cadre de ce centre-là, ce qui mène aussi à sa modification » [Mavrodin, 1999 :174]. La valorisation est aussi en relation avec des facteurs non-spécifiques, une conjecture ou un hasard heureux. Ce qui nous manque ce ne sont pas les livres de valeur (valorisés comme tels dans le cadre de la littérature roumaine comme monade), mais un plan et une stratégie d'accéder au centre. Dans cette situation, une nouvelle question apparaît : « Où est le centre, où se trouve la périphérie et surtout des écrivains comme Cioran ou Ionesco appartiennent-ils à la littérature roumaine ou à la littérature française ou à toutes les deux ? » [Mavrodin, 1999 :174]. Mavrodin souligne l'idée que le lecteur / le traducteur de Cioran apprend une leçon : c'est « l'ambiguïté de la littérature » qui « ne peut pas être apprise, réduite à un discours existentialiste, univoque, mais seulement reproduite par un discours simulacre » [Mavrodin, 1999 :25] car, dans le discours littéraire (métaphorique), plusieurs choses sont dites en même temps, sans que l'auteur soit

BDD-A26603 © 2016 Editura Universităţii din Suceava
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.216.143 (2026-11-18 22:00:05 UTC)

obligé de faire un choix. Chez Cioran (comme chez Flaubert d'ailleurs), le style devient écriture, son texte refusant (par son statut de texte littéraire) une seule lecture.

N'oublions pas que Barthes définit la langue, le style et l'écriture comme suit : « un corps de prescriptions et d'habitudes » [1953 :11], la langue « n'est pas le lien d'un engagement social, mais seulement un réflexe sans choix, la propriété indivise des hommes […] ; c'est un objet social par définition, non par élection » [Barthes, 1953 :11]. La langue est l'état de la parole commune, tel qu'il est donné à un certain moment, dans un certain lieu, partagé par des écrivains, comme par des non écrivains, et elle témoigne d'un état historique. La langue est donc en deçà de la littérature ; le style est donné par « des images, un débit, un lexique » [Barthes, 1953 :11] qui naissent du corps de l'écrivain et deviennent peu à peules automatismes de son art. Pas plus qu'il n'est responsable de sa langue maternelle, l'écrivain n'est responsable de son style, qui est le produit de son « humeur » pris au sens classique, c'est-à-dire l'ensemble des tendances dominantes qui forment le caractère comme production inconsciente et incontrôlée du corps. Par son origine biologique, dit Barthes, le style se situe hors de l'art, c'est-à-dire hors du pacte qui lie l'écrivain à la société. L'horizon de la langue et la verticalité du style dessinent, pour l'écrivain, une nature, car il ne choisit ni l'une ni l'autre, le choix est dans l'Écriture; Dans n'importe quelle forme littéraire, il y a le choix général d'un ton, d'un ethos et c'est ici que l'écrivains' individualise clairement, parce que c'est ici qu'il s'engage. Cet engagement va devenir un signe total, le choix d'un comportement humain, liant la forme de sa parole à la vaste Histoire d'autrui. Il y a un rapport entre ces termes : « langue et style sont des forces aveugles » [Barthes, 1953 :11]. Par contraste, l'écriture est un acte de solidarité historique. Langue et style sont des objets ; l'écriture est une fonction : elle est le rapport entre la création et la société, elle est le langage littéraire transformé par sa destination sociale, elle est la forme saisie dans son intention humaine et liée ainsi aux grandes causes de l'Histoire. Pour illustrer cette distinction entre style, langue et écriture, pour souligner l'engagement de l'écrivain, Barthes établit des rapprochements entre écrivains appartenant à des époques différentes, séparés par des styles différents mais que rapprochent une écriture commune (Fénelon et Mérimée ; Gide et Queneau ; Mallarmé et Céline). Pour les poétiques actuelles et notamment pour Barthes, l'écriture représente un choix, le style étant un « *datum* ». Mavrodin considère que l'œuvre de Cioran peut être analysée selon ce schéma proposé par Barthes : langue (en deçà de la littérature) ; style (hors de la littérature) ; écriture (au cœur de la littérature). Elle dit que cet écrivain, qui quitte le roumain pour le français, qui fait un double choix (il choisit une autre langue, mais aussi une écriture, renonçant deux fois à ce que c'était pour lui un « *datum* » (une langue et un style), croit au génie d'une langue et son œuvre (comme celle de Matei Vişniec) invite à une lecture émerveillée : globale, totalisante, capable de maintenir vivantes toutes les tensions qui la traversent.

Dans l'ouvrage que nous avons cité, Mavrodin consacre un chapitre à Samuel Beckett (« Samuel Beckett ou la voix ambiguë de l'étonnement », ayant, probablement, comme point de départ Barthes, qui intitule un chapitre de son œuvre: « L'écriture et le silence ») et dit que cet écrivain « parle en permanence de son œuvre, en se taisant ». Elle nomme Beckett « une voixi impersonnelle par laquelle tout l'univers parle ». La

BDD-A26603 © 2016 Editura Universităţii din Suceava
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.216.143 (2026-11-18 22:00:05 UTC)

voix de l'homme Beckett se tait, mais la voix de l'auteur Beckett n'arrête pas de parler. C'est la voix de celui qui souffre et de celui qui torture. C'est une voix formée d'une infinité de voix, les voix de la vie et les voix de la mort. Les rôles changent en permanence dans une métamorphose cyclique et infernale : celui qui affirme et celui qui nie, la victime et le tyran. L'œuvre de Beckett est prédestinée à une éternelle relecture / récitation, comme une voix qui nous rappelle notre propre vie et notre propre mort : « la vie signifieé tonnement, la mort signifieé tonnement, l'œuvre signifieé tonnement » [Mavrodin, 1999 :183]. Selon Mavrodin, la valeur d'une œuvre d'art réside dans sa conformité par rapport à certaines règles préétablies.

Pour le XVII[e] siècle tout semblait simple : la doctrine classique déterminait la reconnaissance des valeurs. Plus tard, il y avait toujours la conformité avec des genres moins contraints, évidents, codifiés, mais un roman, par exemple, devait répondre, lui aussi, à certaines demandes. L'auteur se trouve à l'origine de son œuvre et c'est lui qui la rend virtuelle-réelle. L'œuvre se valorise dans le cadre de la communication avec les autres (parce que la valeur doit être attestée, consacrée pour être reconnue comme telle). Le rapport entre la biographie de l'auteur et son œuvre est celui que Valéry, Proust, Flaubert, Stendhal ont décrit : l'œuvre est créée par un moi profond, secret, mythique, celui qui est exprimé par le concept « la main qui écrit ». La critique fait partie du jeu, mais ce n'est qu'un de ses éléments. La critique est un acte de création et, dans cette situation, le discours critique est équivalent de tout discours littéraire : « tout poète, écrivant sa poésie, réalise implicitement un acte critique ». Il faut rappeler ici que, pour Paul Cornea, la lecture et la réception anticipent l'interprétation qui est une explication post-factum du texte. Elle s'adapte au « but » qu'on a mais également « *à la nature du texte* », et pas moins aux « *circonstances* » [Cornea, 1998 :58]. Chaque lecture est unique et dépend de l'état émotionnel, de la disposition psychique, de la préparation esthétique de l'individu qui accomplit des fonctions au moment de la rencontre du texte littéraire : la fonction compréhensive ; la fonction évaluative ; la fonction coopérative. Dans un ouvrage très documenté sur la traduction et les traducteurs dans la première moitié du XIX[e] siècle, *De la Alexandrescu la Eminescu* (1966), Cornea étudie la production de traductions entre 1780-1860, pour arriver à quelques résultats très intéressants : sur 935 volumes représentant 679 titres, la langue dans laquelle on a le plus traduit est le français. Avec 385 livres, le français est également la langue intermédiaire pour la plupart des livres anglais traduits en roumain. Pour cette période, l'auteur a compté environ trois cents traducteurs dont des écrivains connus (comme Heliade, Negruzzi, Asachi, Bolintineanu), des écrivains peu connus et surtout beaucoup de jeunes. Il faut remarquer aussi la présence de la traduction faite en famille (la famille Asachi, la famille Bilciurescu). Le problème de la fidélité de ces traducteurs se pose « en terme d'élasticité et de souplesse » [Constantinescu, 2002 :37]. Les traducteurs ne veulent pas surprendre leurs lecteurs par des choses hors du commun et alors leurs modifications sont flagrantes : suppression de détails, atténuation du sens, adjonction de périphrases et de séquences entières. Les genres traduits montrent le goût du public pour les récits et les nouvelles, ensuite pour le théâtre, jusqu'à devenir dominant pour le roman.

BDD-A26603 © 2016 Editura Universităţii din Suceava
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.216.143 (2026-11-18 22:00:05 UTC)

Parlant des méthodes de traduction utilisées par les traducteurs roumains des XVIII[e] et XIX[e] siècles, Lungu Badea soutient qu'elles étaient loin des méthodes françaises car, pour cette période, il n'y avait pas de théorie de traduction roumaine, mais on y rencontrait, cependant, des éléments préthéoriques de réflexion sur le but, la finalité, le danger que la traduction pouvait représenter pour la langue, la culture et la mentalité des Roumains. Les articles réunis dans le volume *De la méthode en traduction et en traductologie* [Lungu Badea, 2013] s'échelonnent sur trois axes de recherche : la pratique, la théorie et la didactique de la traduction littéraire et / ou spécialisée dans le contexte international plurilingue et pluridisciplinaire. Nous pouvons y lire des réflexions édifiantes sur les voies à suivre pour transférer des textes d'une langue à l'autre ou pour enseigner la traduction et la traductologie. Lungu Badea voit la traduction comme un espace de confrontation et d'affrontement des langues dites « majoritaires » et « minoritaires » et elle parle des risques d'une trop tranchante division, selon « le lit procrustien », entre les concepts de langues majoritaire et langue minoritaire dans ses rapports avec la traduction. Le point de départ étant l'idée que le roumain est une langue minoritaire, elle soutient la nécessité de passer en revue son rapport nuancé avec d'autres langues de la même catégorie (le catalan, le flamand, le polonais, le serbe, le hongrois, le moldave, etc.). Son opinion, clairement exprimé, c'est que le roumain n'entretient qu'un rapport d'obédience avec les langues dites « majoritaires ». Il s'agit d'un rapport similaire au rapport que d'autres langues périphériques et exotiques ont avec le(urs) centre(s). On enregistre nombre de traductions des langues majoritaires en roumain, on essaie de promouvoir la traduction des écrivains roumains contemporains dans les mêmes langues qu'on traduit, selon les politiques qui ne sont pas toujours explicites. Même si plusieurs éditeurs, « sous l'influence, sans doute, des conseillers littéraires comme Bolintineanu » [*Idem* : 38] font des projets de traduction de grands auteurs, ils restent souvent à l'état de projet et les éditeurs se soumettent au goût et à la demande du marché. Dans ce contexte, ce n'est pas du tout étonnant que l'œuvre de Balzac ou de Stendhal doivent attendre le bon moment pour être traduits.

En 1948, Ionesco, qui vivait en quasi-anonymat en France, depuis 1938, écrit en roumain sa première pièce de théâtre absurde, *Englezește fără profesor* inaugurant un nouveau type de théâtre qui aurait pu disparaître, si l'auteur n'avait pas eu l'idée, deux ans plus tard, de la traduire (ou plutôt de l'adapter) en français. Il réussit à franchir les barrières linguistiques et transforme les expressions et les proverbes sans modifier leur message. Ionesco était d'ailleurs considéré un maître des traductions (n'oublions pas ses traductions en français des écrivains roumains). La première de la pièce, qui a eu finalement le titre *La Cantatrice chauve*, a eu lieu le 11 mai 1950, au Théâtre des Noctambules, les critiques considérant cette journée comme la date de la naissance du théâtre d'avant-garde. Beckett, qui s'est établi en France dès 1937, écrit en français, en 1952, la pièce *En attendant Godot*, considérant que cette langue lui permet de s'exprimer plus facilement « sans style ». La pièce a eu un succès remarquable au Théâtre de Babylone de Paris, où elle a été jouée en janvier 1953. L'auteur a réussi une vraie performance d'écrire son œuvre dans une autre langue que sa langue maternelle et, chose miraculeuse, cette œuvre a été couronnée du Prix Nobel pour la littérature

BDD-A26603 © 2016 Editura Universităţii din Suceava
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.216.143 (2026-11-18 22:00:05 UTC)

(1969).On peut dire que le vrai personnage de Beckett est finalement la langue. À ce que nous savons, la pièce a été traduite en roumain en 1970 par Gellu Naum. Matei Vişniec vit et écrit en France depuis 1987 (50 ansaprèsques'y soit installé, en 1937, Beckett). Il a écrit la pièce *Ultimul Godot* en roumain, en 1987, et Gabrielle Ionesco la traduit en français, en 1996.

Conclusion

Toute bonne traduction est, jusqu'à un certain point, adaptation. Pour l'adapteur, traduire, c'est, comme le dit Delisle [1986 : 2], s'attacher à trouver des équivalences lexicales, c'est vouer un grand respect à la formulation originale, tandis qu'adapter, consiste plutôt à rechercher, au-delà des mots, une correspondance des émotions et des sentiments, à avoir le souci de la fluidité et du naturel du dialogue ou, pour résumer, c'est chercher à atteindre une concordance la plus parfaite possible des effets dramatiques d'une œuvre théâtrale. Pour y arriver, le traducteur dispose d'une liberté de recréation qui s'apparente beaucoup à celle du créateur original [Cristescu, 2014 :1103].

Quelles que soient les raisons de la traduction et de l'auto-traduction des / vers les langues minoritaires ou majoritaires, les « cultures minoritaires » et les auteurs à traduire devraient être reconnaissants à l'intérêt des traducteurs comme représentants des espaces culturels, d'un horizon d'attente autre que celui de l'auteur ou celui du public-source.

BIBLIOGRAPHIE

Barthes, Roland, 1972 [1953]. *Le Degré zéro de l'écriture*, Paris, Seuil, Collection « Points ».

Clas, André, 2005. « Traduire, c'est tailler un diamant à multiples facettes ! », in *Pour Dissiper le flou. Traduction-Traductologie*, Collection « Sources-Cibles » dirigée par Henri Awaiss et Jarjoura Hardane, École de Traducteurs et d'Interprètes de Beyrouth, Université Saint-Joseph.

Constantinescu, Muguraş, 2002. *Pratique de la traduction*, Editura Universităţii din Suceava.

Cornea, Paul, 1966. *De la Alexandrescu la Eminescu. aspecte*, *figuri*, *idei*, Bucureşti, Editura Pentru Literatură.

Cornea, Paul, 1998. *Introducere în teoria lecturii*, Iaşi, EdituraPolirom.

Cristescu, Violeta, 2014. « Traduire l'ironie, le paradoxe, la dérision chez Vişniec. L'analyse de la pièce de théâtre *Le Dernier Godot* » *in* Boldea, Iulian (ed), 2014, *Globalization and Intercultural Dialogue. Multidisciplinary Perspective*, Section : Literature, Tîrgu-Mureş: Arhipelag XXI.

Delisle, Jean, 1986. « Dans les coulisses de l'adaptation théâtrale » article écrit suite à la Table ronde de Hull, Palais des Congrès, du 23 mars 1985, 19h30, et publié in *Circuit*, no.12, 1986.

Dobenesque, Étienne, 2002. « Pour une histoire du sujet de la traduction (et pourquoi la Renaissance) », in *Doletiana 1 Subjecte I Traducció*, article lu en ligne, le 28 janvier 2014, sur le site : webs2002.uab.es/doletiana/1Document/1Dobenesque.pdf.

Eliade, Pompiliu, 1898. *De l'influence française sur l'esprit public en Roumanie. Les Origines. Étude sur l'état de la société roumaine à l'époque des règnes phanariotes*, Paris, Ernest Leroux Éditeur.

BDD-A26603 © 2016 Editura Universităţii din Suceava
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.216.143 (2026-11-18 22:00:05 UTC)

Genette, Gérard, 1982. *Palimpsestes. La littérature au second degré*, Paris, Seuil.
Genette, Gérard, 1983. « Cent ans de critique littéraire », in *Le Magazine Littéraire*, N° 192, février.
Genette, Gérard, 1987. *Seuils*, Paris, Éditions du Seuil, coll. « Poétique ».
Hoof, Henri van, 1991. *Histoire de la traduction en Occident: France, Grande-Bretagne, Allemagne, Russie, Pays-Bas*, Duculot.
Jauss, Robert, 1978. *Pour une esthétique de la réception*, Paris, Gallimard, coll. « Tel ».
Jeanrenaud, Magda, 2012. *La traduction là où tout est pareil et rien n'est semblable*, EST, Samuel Tastet Éditeur.
Ion, Angela (coord), 1984. *La littérature française dans l'espace culturel roumain*, Bucureşti, Universitatea din Bucureşti, Facultatea de Limbi şi Literaturi străine.
Iser, Wolfgang, 1985 [1976]. *L'Acte de la lecture* : *théorie de l'effet esthétique*, Liège, Mardaga.
Lungu Badea, Georgiana, 2012. *Mic dicţionar de termeni utilizaţi în teoria*, *practica şi didactica traducerii*, Editura Universităţii de Vest, Timişoara.
Lungu Badea, Georgiana (éd.), 2013. *De la méthode en traduction et en traductologie*, Timişoara, Eurostampa
Mavrodin, Irina, 1999. *Uimire şi Poiesis*, Scrisul Românesc, Craiova.
Tilea, Monica, 2011. *La lecture* : *de la théorie à la pratique*, Craiova, Editura Universităţii din Craiova.
Vinay, J.-P. ; Darbelnet, J., 2004 [1958]. *Stylistique comparée du français et de l'anglais,* Paris, Didier.
Wellek, R.; Warren, A., 1967. « Literatura şi studiul literaturii », in *Teoria literaturii*, Bucureşti, EPLU.

NOTE : Cet article a été financé par le projet « **SOCERT. *Société de la connaissance, dynamisme par la recherche*** », n° du contrat POSDRU/159/1.5/S/132406, cofinancé par le Fonds Social Européen, par le Programme Opérationnel Sectoriel pour le Développement des Ressources Humaines 2007-2013. **Investir dans les Gens!**

BDD-A26603 © 2016 Editura Universităţii din Suceava
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.216.143 (2026-11-18 22:00:05 UTC)