CÉZAR PETRESCOU TRADUCTEUR DE BALZAC. *EUGÉNIE GRANDET* DANS LA VERSION ROUMAINE DE CÉZAR PETRESCOU. ESSAI DE PRATIQUE DE LA TRADUCTION COMPARÉE

Jean-Louis COURRIOL
Université de Lyon, France
Université de Piteşti, Roumanie

Abstract: The paper is treating of the problematics of literary translation in relation to literary interpretation. In our eyes, literary translation is the best point of view on literary creation because it is the most profound study of how language is producing authentical literature. We try to undestand how a great Romanian writer, Cezar Petrescu, intends and succeeds to translate a novel from Balzac into Romanian. This experience is very interesting because he is also a pasionate translator.

La traduction n'a pas encore acquis dans les faits le statut qui est évidemment le sien: celui d'une discipline universitaire de plein droit que l'on ne saurait ni ignorer plus longtemps ni reléguer aux utilités purement pédagogiques de la version et du thème. Il est clair, pour qui la pratique dans sa forme la plus élevée, – qui est en même temps la plus exigeante, la plus ardue, la plus contraignante –, que la traduction littéraire ou, pour le dire d'une formule infiniment plus juste, **la traduction des oeuvres de la création littéraire majeure** est un acte total de compréhension exemplaire du fait esthétique. Disons, pour éviter toute confusion, qu'elle ***doit*** l'être si elle prétend être à la hauteur de la tâche, si elle veut se hisser au niveau de ce sans quoi elle est vouée à la plus parfaite des vanités de ce monde: l'exploration, à travers un travail complexe d'analyse et de synthèse,

BDD-A5034 © 2007 Editura Universităţii din Suceava
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.34 (2026-11-14 00:05:59 UTC)

de ce qu'est la création esthétique sous sa forme littéraire.

Telle est notre conviction profonde: le traducteur n'est pas un technicien ès linguistique qui transcrirait froidement un texte d'une langue à une autre, ni un copiste moyenageux qui transférerait les mots sans en saisir la saveur et le sens, il est, de manière indissoluble, le meilleur critique littéraire possible de toute oeuvre, avant de la traduire, et le meilleur, encore, lorsqu'il la traduit puisque l'acte même de recréation auquel il s'attache l'amène inévitablement à une révision souvent radicale de l'interprétation première qu'il s'en était faite. Par un mouvement circulaire tout à fait évident mais rarement pris en compte, la recherche herméneutique sur l'oeuvre à traduire guide le traducteur dans sa démarche, laquelle, selon sa logique propre de pénétration dans les moindres détails du texte, retentit sur l'analyse initiale en lui apportant l'éclairage neuf d'une vision passée au prisme d'une autre manière, d'une manière spéciale, *sui generis*, d'aborder l'univers esthétique.

Cette vision est *la* vision du traducteur: elle a toute l'originalité de l'originalité de sa tâche; elle est pétrie de tout ce qui fait de lui un créateur en second mais un créateur malgré tout, un créateur par définition, un créateur obligatoirement. Il n'est évidemment pas simple de tirer parfaitement au clair tous les éléments qui la composent et lui donnent ce pouvoir *d'informer* sa matière, au sens philosophique désormais désuet qu'avait ce verbe jadis. Il y a dans le travail du traducteur comme dans celui du créateur qu'il traduit quelque chose du mystère démiurgique qu'on ne peut ni totalement élucider ni valablement contester. La mission du traducteur ne serait pas vraiment accomplie s'il ne tentait pas d'y voir plus clair dans cette complexité, comme ont souvent essayé de le faire – sans y parvenir jamais tout à fait – les grands créateurs littéraires de tous les temps. Cette élucidation ne peut prendre d'autre forme que celle dont l'acte même de traduire est éminemment tributaire, l'analyse pratique ou la pratique analytique, comme on voudra. En matière de traduction – comme très probablement en matière humaine de façon générale – la théorie ne peut être que très étroitement subordonnée à la pratique; rien ne saurait se dire, traductologiquement parlant, avec

BDD-A5034 © 2007 Editura Universităţii din Suceava
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.34 (2026-11-14 00:05:59 UTC)

quelque chance de vérité, sans une constante référence au patient, et parfois violent, corps à corps avec l'oeuvre.

C'est ce que nous nous proposons de faire ici dans une perspective fort peu explorée, elle aussi, mais que nous croyons infiniment féconde et riche de multiples découvertes, celle de ce que nous appellerons la ***traduction comparée***. La formule est plus complaisamment et plus traditionnellement connue dans sa variante de ***littérature comparée***, laquelle, entre parenthèses, ne se conçoit guère sans le recours non seulement – comme c'est généralement le cas – à des traductions déjà faites mais à une réflexion approfondie sur l'acte même de traduire et sur le statut de la traduction. Mais cela est une autre question, majeure, dont nous parlerons peut-être.

Ce qui nous occupera donc, dans cette optique de traduction comparée, sera de soumettre à une étude précise une traduction ou des traductions – lorsque le cas se présente, ce qui est d'autant plus fréquent que l'oeuvre originale de référence est plus célèbre – en la confrontant au texte de départ et, entre elles éventuellement: il s'agira, on s'en doute, de déterminer ce qu'aura pu être le point de vue du traducteur sur l'oeuvre esthétique en analysant les solutions qu'il a données aux problèmes posés. La contrepartie de cette critique lucide, impitoyable – si nécessaire –, compréhensive toujours, attentive à comprendre le pourquoi des traductions proposées, sera de faire des contre-propositions fondées sur cette première critique et sur l'analyse différente qui aura pu en être faite par le second traducteur en puissance ou en acte.

Pour ce premier essai de traduction comparée telle que nous pensons qu'il est bon de la pratiquer pour faire avancer notablement la recherche traductologique dont les résultats – infimes – sont à la hauteur de l'absence quasi complète de tradition, nous nous sommes tournés vers quelqu'un, Cézar PETRESCOU – qui a la particularité non négligeable d'être à la fois **un grand écrivain roumain** – nous avons pour l'avoir déjà traduit, la conviction personnelle qu'il est même un ***très*** grand écrivain, bien que pour diverses raisons qu'il n'est pas le lieu de débattre ici, ce ne soit pas la manière de penser de la critique roumaine dans son ensemble – et **un traducteur**. Ce qui

BDD-A5034 © 2007 Editura Universităţii din Suceava
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.34 (2026-11-14 00:05:59 UTC)

nous intéresse plus précisément dans sa seconde passion, la traduction, c'est que le romancier de grande envergure qu'il a été entre les deux guerres mondiales du XX^{ème} siècle s'est attaché à intégrer celui qu'il considérait comme un de ses maîtres, Balzac, dans la culture roumaine en traduisant plusieurs de ses romans. Eugénie Grandet sera celui dont nous nous occuperons.

On voit l'intérêt de cette double confrontation: le romancier roumain du XXème siècle qui admire, par définition, le Romancier français du siècle précédent met son art d'écrivain au service de la traduction; il se confronte à Balzac dans sa double qualité d'émule littéraire et de serviteur de son art à travers la transcription de l'une de ses oeuvres les plus accomplies, dans sa propre langue. Pour des raisons évidentes, nous nous limiterons aux premières pages du roman, plus précisément les pages 19 à 23 dans l'édition Pocket Folio de 1998.

Ces pages sont d'une densité toute balzacienne, d'une concentration descriptive et narrative qui témoignent d'une parfaite maîtrise de l'art romanesque, aisément explicable par la maturité atteinte.

On sent et l'on relève, à la lecture sans concessions qui doit être celle du traducteur, une cadence, un rythme qui donnent à ce début sa force incomparable. Les premières phrases sont tout particulièrement éloquentes à cet égard, la toute première même dont la charpente annonce symboliquement celle que détaillera l'oeil du promeneur balzacien analysant un peu plus loin l'architecture des maisons de Saumur et en donnant une image à la fois extrêmement précise et en fin de compte terriblement baroque de par la complication du rendu qui s'attache à la profusion des multiples éléments de décor, lequel finit par brouiller souvent la netteté de la vision. C'est à ce mixte paradoxal d'exactitude observatrice et de « flamboyant » descriptif que le texte de Balzac, lu comme tel par le traducteur scrupuleux et curieux de tout, se révèle extrêmement complexe et, en conséquence, extrêmement difficile aussi à traduire à sa juste valeur. Mais c'est à une oeuvre esthétique de haute volée que l'on a affaire en l'occurrence, rien d'étonnant donc, rien de plus

BDD-A5034 © 2007 Editura Universităţii din Suceava
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.34 (2026-11-14 00:05:59 UTC)

stimulant aussi par voie de conséquence.

Attachons-nous à la phrase d'ouverture: « Il se trouve dans certaines villes de province des maisons dont la vue inspire une mélancolie égale à celle que provoquent les cloîtres les plus sombres, les landes les plus ternes ou les ruines les plus tristes ». Le rythme ternaire – dont nous verrons qu'il alterne avec un rythme binaire – se dément rarement, il s'enchâsse dans une phrase d'emblée très autoritaire, apodictique, prononcée comme du haut d'une chaire par un connaisseur averti des réalités provinciales françaises – ce que Balzac prétendait être et a fini par devenir. Regardons-y de plus près: *Il se trouve* (3) *dans certaines villes de province* (3) – la préposition *de* est une marque du génitif et ne compte donc pas pour le rythme sémantique -, *des maisons* (2) *dont la vue* (3) *une mélancolie égale à* (3) *celle que provoquent* (3) *les cloîtres les plus sombres* (3), *les landes les plus ternes* (3), *les ruines les plus tristes* (3). L'alternance rigoureuse de ces deux rythmes est frappante et d'ordre quasiment sinon parfaitement poétique.

Mais il y a plus encore: à l'intérieur de cette superstructure, de cette charpente que l'on pourrait dire extérieure, se lit une harmonie voulue, délibérée, du volume des syntagmes: *les cloîtres les plus sombres*, *les landes les plus ternes*, *les ruines les plus tristes* ; outre le rythme ternaire déjà indiqué, on relève des allitérations et des assonances qu'il est superflu de souligner et, nous l'avons dit, un souci du volume visuel et phonétique des trois groupes formés, chacun, symétriquement, d'un substantif et d'un adjectif. On voit ce que va devoir réaliser de prouesses en matière de traduction totale celui qui voudra – comme c'est la seule vraie justification de sa mission – rendre cet ensemble complexe dans toutes ses valeurs, d'architecture d'ensemble et de détails essentiels.

La phrase qui suit reprend en partie mot pour mot la construction de la précédente en modifiant la structure comme suit: substantif + *de* + substantif au lieu de l'adjectif mais en conservant comme telles les trois bases substantivales: *cloîtres*, *aridité*, *ossements*. Elle est tout aussi puissamment cadencée sur un rythme ternaire de superstructure, de charpente, et sur un double rythme

BDD-A5034 © 2007 Editura Universităţii din Suceava
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.34 (2026-11-14 00:05:59 UTC)

intérieur, de détail, ternaire ou quaternaire selon que l'on prend en compte la conjonction de coordination *et*: « Peut-être (3) y a-t-il (3) à la fois (3) dans ces maisons (3) et le silence du cloître (3 et 4) et l'aridité des landes (3 et 4) et les ossements des ruines » (3 et 4). La chose est trop nette pour être due au seul hasard, bien entendu.

Il ne saurait donc être question, pour le traducteur qui a le sens de sa tâche, de passer sur ces éléments essentiels de la prose balzacienne puisqu'ils sont, à l'évidence, cultivés de manière délibérée, esthétiquement signifiante donc, par l'auteur d'*Eugénie Grandet* et de quelques autres petits chefs d'oeuvre...

A la lecture de la traduction qu'en donne Cézar Petrescou (nous utilisons une édition de 1998, Litera), l'on s'avise assez vite que – affinités de romanciers obligent – il a sans nul doute deviné cette subtile architecture qui ne doit rien, encore une fois, – ou bien peu de chose - au hasard. Mais s'il a bien tenté de rendre ce qui relève de la superstructure, de la construction d'ensemble, de la charpente de la phrase, il nous semble qu'il a hésité quelque peu dans le détail intérieur dont nous avons parlé et l'exemple qui nous paraît, à cet égard, le plus révélateur est celui du mot *cloître*, qu'il traduit une première fois par *mănăstire* dont la longueur est peu compatible **visuellement** avec l'original (critère très important à notre sens en matière de traduction des oeuvres esthétiques littéraires) ainsi qu'avec **le volume** des deux substantifs des autres syntagmes *les landes les plus ternes*, *les ruines les plus tristes*. Dans la phrase suivante, il se ravise – ce qui est déjà une licence de traduction peu recommandable – et emploie le mot *schit* sous sa forme plurielle *schituri* qui nous semble de beaucoup meilleur, même s'il ne correspond pas exactement, du point de vue sémantique strict, à *cloître*. Mais il est tout aussi vrai que *mănăstire* ne « colle » pas non plus très bien pour le sens à *cloître* dont la valeur évocatrice est celle d'un enfermement monastique étroit, ce que ne comporte pas forcément le terme de *mănăstire* en roumain. A tout prendre, *schit* = **litt** *ermitage* est donc préférable, visuellement, rythmiquement et même sémantiquement, avec toutes les réserves déjà formulées.

De la même manière, Cézar Petrescou nous paraît avoir ignoré

BDD-A5034 © 2007 Editura Universităţii din Suceava
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.34 (2026-11-14 00:05:59 UTC)

le volume délibérément restreint des syntagmes balzaciens en traduisant par *şesurilor cu bălării şi mărăcini nespus de mohorâte* où les explications s'accumulent et se bousculent, alors que les groupes syntagmatiques de Balzac sont d'une sobriété voulue.

Par ailleurs, le tout premier mot de l'ouverture même du roman dans sa matérialité concrète est le groupe verbal *Il se trouve*. Balzac eût très bien pu employer l'idiotisme *Il y a* qui eût été banal et passe-partout et qu'il a probablement évité en raison même de sa banalité, afin de camper sa phrase, de la fonder sur un *incipit* massif et, nous l'avons dit, autoritaire, à la manière dont un compositeur ouvre une symphonie sur un accord puissant, imposant, tranchant. C'est pourquoi, là non plus, le *Sunt*, à plus forte raison suivi de *case*, donc deux mots courts qui répondent très mal, physiquement, corporellement, à la puissance de *Il se trouve*, plus sonore et considérablement prolongé par le complément circonstanciel qui suit, *dans certaines villes de province*, ne nous paraît pas un bon choix. Donnons le texte de Cézar Petrescou: *Poate că dăinuiesc îndeolaltă în aceste case şi tăcerea schiturilor, şi întinderea şesurilor cu bălării şi mărăcini, şi rămăşiţele ruinelor*. On peut songer à d'autres solutions, pourquoi pas *se găsesc*, *se află* ou même *există* : *există, în anumite oraşe de provincie, unele case a căror vedere*, etc. Ici le regroupement *case a căror* donne de l'ampleur au mot qui sans cela ne fait que souligner la maigreur de *sunt* au début de la phrase. Il l'allonge, ce qui est essentiel visuellement et phonétiquement. Par la suite, le *Peut-être y a-t-il*, formule doublement idiomatique avec son inversion, en plus, trouvera un rendu quelque peu contraire à ce que l'on serait en droit d'attendre: certes, il y a une excellente intention dans le *dăinuiesc* mais, outre qu'il est bien trop sophistiqué pour traduire la simplicité? du *il y a,* il est associé à un adverbe aujourd'hui très désuet (peut-être même à l'époque de Cézar Petrescou) *îndeolaltă* que rien ne justifier dans la phrase française – de pur style littéraire actuel – et qui ne s'accorde guère à la fluidité, phonétique et sémantique de *à la fois*, laquelle va parfaitement dans le sens de la formule idiomatique très spontanée *il y a*. Nous proposerions pour notre part, au vu de toutes ces remarques, quelque

BDD-A5034 © 2007 Editura Universităţii din Suceava
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.34 (2026-11-14 00:05:59 UTC)

chose comme: *Poate că se va fi aflând laolaltă în aceste case*, pour garder à la phrase, ce qui est nécessaire – une allure littéraire à la fois simple et de bon ton.

C'est en s'efforçant à une méthode patiente et vigilante de ce type que le traducteur qui, nous l'avons déjà dit, mais il faut inlassablement le répéter jusqu'à une prise de conscience qui est loin d'être faite, ne peut l'être pleinement s'il n'est d'abord l'œil critique le plus exercé à déceler ce qui construit le texte et l'oreille la plus fine à même de saisir toutes les nuances des rythmes et des souffles de l'œuvre, découvrira, dans le mouvement ouvert par ces deux phrases, quelques pages magistrales qui font de cette exposition – au sens rhétorique classique – l'une des plus achevées de l'art romanesque français. Ce faisant, il aura la révélation d'un ensemble très exactement conçu pour créer la majesté délibérément impersonnelle d'une initiation du lecteur à un *mystère* de l'âme humaine: il faut donner ici au mot mystère son acception médiévale et antique de drame humain en représentation. Le guide Balzac fait pénétrer progressivement le lecteur transporté au cœur du décor théâtral de Saumur, dans la rue qu'ils remontent ensemble jusqu'au lieu même du mystère, la maison ***à*** monsieur Grandet.

Une simple mise en relief des introducteurs de phrases, tout au long de ce passage, nous permet de confirmer la première analyse des propositions de l'ouverture du roman: outre le *Il se trouve*, le *Peut-être y a-t-il*, nous relevons, rythmant sans répit le débit d'un texte qui roule comme un long fleuve apparemment paisible mais lourd de menaces – La Loire n'est pas si loin – *Ces* principes, *Des* habitations, *Il est difficile, Ici... , c'est, tantôt...tantôt, Dans cette rue, Ces* salles, *Ce* mur, *Là, Entrez* ? *Vous verrez, Il y a, D'un bout à l'autre, Le samedi, Une ménagère, Une jeune fille, Là donc, La vie, Il ne passe, Aussi, De là, Vous apercevrez, Il est impossible*, etc. La récurrence des présentatifs utilisés par Balzac est on ne peut plus révélatrice: on y retrouve le plus souvent le rythme ternaire ou binaire déjà relevé dans la structure syntaxique intérieure. De même, le recours constant aux formes impersonnelles du type *il se trouve, il est impossible, il y a, il se passe*, ne peut être attribué au hasard: il

BDD-A5034 © 2007 Editura Universităţii din Suceava
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.34 (2026-11-14 00:05:59 UTC)

donne au texte sa tonalité initiatique, prolongée par la multiplicité des adverbes de lieu, *ici*, *là*, *au loin*, eux-mêmes vagues et donc impersonnels, par les indéfinis, *une* jeune fille, *une* ménagère. Tout cet ensemble est adroitement conçu pour créer le sentiment d'un univers à la fois très précis – voir les détails architecturaux des maisons de Saumur dont nous avons parlé – mais toujours anonyme jusqu'à la dernière phrase qui culmine enfin dans l'apparition de la maison ***à*** monsieur Grandet.

La seule apparente « personnalisation » que l'on trouve en chemin avec la rhétorique interrogation « Entrez ? » (*Entrez ? Une fille propre, pimpante de jeunesse, au blanc fichu, aux bras rouges, quitte son tricot, appelle son père ou sa mère qui vient et vous vend à vos souhaits, flegmatiquement, complaisamment, arrogamment, selon son caractère, soit pour deux sous, soit pour vingt mille francs de marchandise*) dont la forme conjecturale n'est pas anodine, ne trompe pas longtemps: l'invitation à pénétrer dans ce monde mystérieux demeure strictement insérée dans l'impersonnel qui est la couleur de toute cette exposition et qui trouve son point d'orgue dans l'apparition de Grandet, sous la forme, anonyme elle aussi, au début, de sa maison. Le traducteur qui doit avoir saisi toutes ces nuances et bien d'autres encore de l'architecture extérieure et intérieure, monumentale et de détails, se devra de les respecter religieusement dans la phase de recréation du texte dans l'autre langue parce qu'elles sont essentielles à la saveur de la création balzacienne. S'il les néglige ou ne les voit pas, il se condamne à « raboter » le texte, pour employer un terme qui nous semble pouvoir caractériser très exactement le phénomène observable dans la très grande majorité des traductions des chefs d'œuvre littéraires. Il fera, autrement dit, ce que font les traducteurs de surface, il ne donnera qu'une sorte de résumé de sa trame narrative la plus squelettique et cela même s'il s'est astreint à en respecter strictement la littéralité sans jamais couper ou restreindre quantitativement le texte. Dans le cas d'*Eugénie Grandet*, il traduira un roman qu'aurait pu écrire n'importe quel « pisseur de copie » contemporain de Balzac et vivant de collaborations aux feuilletons romanesques des premiers grands

BDD-A5034 © 2007 Editura Universităţii din Suceava
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.34 (2026-11-14 00:05:59 UTC)

quotidiens de l'époque. La création balzacienne commence justement et précisément au-delà de cette trame narrative commune à tout récit romanesque: le traducteur, de la même manière, ne devient vraiment ce qu'il doit être qu'à partir du moment où il se hisse jusqu'à cette même hauteur de la création littéraire authentique. C'est à partir de là que commence réellement sa mission: celle d'une transcription totale, aussi scrupuleusement attentive aux détails les plus subtils qu'aux voûtes fondatrices de la charpente d'ensemble de l'œuvre.

Nul doute que Cézar Petrescou, en sa double qualité de romancier et de traducteur, n'ait eut la vision claire de cette exigence fondamentale et déontologique. Reste à déterminer, dans la texture même de sa version, s'il a choisi les solutions susceptibles de faire passer en langue roumaine – une langue qu'il possédait admirablement, cela va sans dire et dont nous sommes un admirateur constamment émerveillé à la fois dans les nouvelles, dont nous avons établi une anthologie à paraître et dans les grands romans comme *Miss România* que nous avons traduit – toute la complexité formelle et de fond de la création balzacienne.

Si nous reprenons, après une trop brève incursion dans toute la trame du texte, ce qui est emblématique, à la fois, de la volonté balzacienne de donner une tonalité fondamentale au roman dès les premières phrases – nous pensons ici à ce que dit Liviu Rebreanu de l'importance décisive, pour lui, du premier chapitre et plus précisément même de la phrase d'ouverture à laquelle il avouait travailler avec acharnement jusqu'à l'accord juste – si nous reprenons, donc, les deux phrases de début d'*Eugénie Grandet*, la version de Cézar Petrescou, passée au crible de l'analyse de traduction comparée donne l'échographie suivante: la volonté de rendre compte du caractère définitoire de cette ouverture n'est pas contestable; elle se manifeste néanmoins par un rendu dont la caractéristique essentielle est probablement une surtraduction parfois surabondante – *întinderea şesurilor cu bălării şi mărăcini nespus de mohorâte* pour la très sobre et sombre formule *les landes les plus ternes* où nous croyons déceler, par-delà la volonté louable de ne pas recourir à un emprunt néologique facile, *lande*, une certaine tendance

BDD-A5034 © 2007 Editura Universităţii din Suceava
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.34 (2026-11-14 00:05:59 UTC)

à la « romantisation » mystérieuse du paysage qui ne s'accorde pas avec la simplicité voulue du texte balzacien –.

C'est étonnant de la part d'un romancier qui sait, dans son œuvre, utiliser les ressources de la langue avec une remarquable maîtrise et trouver le ton juste, l'image frappante, sans fioriture. Donnons un exemple entre mille possibles: dans l'admirable, étrange, caricaturale et si juste nouvelle *Cariera lui Vidran*, *La carrière de Vidrane*, voici un début de chapitre comme Cézar Petrescou sait en écrire à la manière précise de Balzac: « Octombrie a scuturat frunzele, pe urmă au început să curgă nesfârşit ploile toamnei, aducând posomorâre şi întunicime în târgul cu livezile dezbrăcate », que nous avons traduit comme suit: « Octobre a fait tomber les feuilles, les interminables pluies d'automne sont venues, apportant grisaille et tristesse dans la ville aux vergers dénudés »; ou encore ceci, que Balzac aurait pu signer « des deux mains »: « O birjă goală se târî de undeva leneş, căută o palmă de umbră, ocoli statuia înferbântată şi se opri brusc, lângă salcâmii anemiati de secetă. Birjarul coborî cu mişcări încete de somnambul, trase coşul şi-şi făcu culcuş înăuntru. Ce plictiseală ! – oftă. »; dans notre traduction: « Un fiacre vide arriva d'on ne sait où en se traînant paresseusement, chercha un petit coin d'ombre, contourna la statue chauffée à blanc. Le cocher en descendit avec des gestes lents de somnambule, rabattit la capote et se fit un lit à l'intérieur. Quel ennui!, soupira-t-il! » Dans son rôle de traducteur, il s'est sans doute donné pour tâche d'amplifier la résonance du texte de Balzac, ce qui l'amène à un grossissement des effets, lequel va guider le lecteur roumain vers l'impression d'une emphase balzacienne qui est parfois réelle mais sait aussi jouer, et ici tout spécialement, avec bonheur de la simplicité.

Un autre exemple, pris dans la phrase qui ouvre le second paragraphe et reprend dans un style délibérément solennel et professoral même, pour en tirer une application de détail, les assertions générales du précédent : *Ces principes de mélancolie existent dans la physionomie d'un logis situé à Saumur*... Cezar Petrescou en donne la traduction suivante: *Acelasi suflu de*

BDD-A5034 © 2007 Editura Universităţii din Suceava
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.34 (2026-11-14 00:05:59 UTC)

melancolie se desprinde din fizionomia unei locuințe situate la Saumur... On voit bien que Cézar Petrescou veut donner à sa phrase quelque chose de la majesté un peu guindée qui est celle de Balzac ici mais il le fait de manière tantôt trop appuyée *Acelaşi suflu se desprinde*, tantôt trop faible par rapport à la volonté balzacienne évidente d'élever le débat en employant des termes d'une sorte de philosophie personnelle d'autodidacte *Ces principes de mélancolie*. On sait combien il avait à cœur de faire de son œuvre un moyen d'exploration des mystères de l'âme, de l'esprit humains et de l'univers qui les englobe. Il eût été plus judicieux de conserver ici ce terme de *principes* que Balzac emploie délibérément et qui n'aurait pas été plus étrange en roumain qu'il ne l'est en français. Cette étrangeté cultivée, d'ailleurs relative, car le contexte est parfaitement explicite, est partie intégrante du style de Balzac au sens profond de son attitude de créateur à l'égard de son outil d'expression, la langue. Il faut donc la respecter. L'analyse comparée de l'ensemble du texte balacien et de la version de Cézar Petrescou en roumain nous amènerait à des constatations de la plus grande richesse traductologique et qui permettraient de tirer des conséquences pratiques précieuses quant à la mission contraignante du traducteur littéraire.

Au terme de ce qui se veut simplement une très brève analyse qui laisse entrevoir l'immense richesse de possibilités d'une pratique conséquente de la traduction comparée, il nous semble évident que la recherche traductologique peut trouver là de quoi faire progresser de manière significative l'exploration de son domaine. Certes l'étude des traductions faites par des écrivains de renom, comme celle de Cézar Petrescou traducteur de Balzac, que nous avons abordée schématiquement ici, n'est pas le seul champ à labourer systématiquement. Mais il promet de puissantes moissons qui ne sauraient laisser indifférente la littérature comparée, discipline reconnue qui tirerait un profit certain d'une collaboration sérieuse avec la recherche en traduction qu'il faut faire advenir enfin.

BDD-A5034 © 2007 Editura Universităţii din Suceava
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.34 (2026-11-14 00:05:59 UTC)