ERREURS DE TRADUCTION DANS CERTAINES VERSIONS ROUMAINES DE TEXTES FRANÇAIS

Gabriel PÂRVAN
Universitatea din Piteşti

Résumé : *Les erreurs de traduction sur lesquelles nous nous arrêtons dans cet ouvrage, altèrent profondément le sens des énoncés où elles figurent. Nous essayons d'en découvrir les causes et de montrer comment elles pourraient être évitées.*
Mots-clés: *altération du sens, erreur, traduction*

Il n'est pas rare qu'on rencontre des fautes de traduction dans les versions roumaines de textes français, et notamment de textes poétiques. Certains traducteurs font preuve d'une compétence linguistique limitée, d'autres sont trop hâtés et survolent la phase de décodage qui est essentielle, puisque seules l'interprétation et la compréhension correctes des textes permettent d'éviter les erreurs. Nous nous arrêterons sur quelques erreurs de nature lexico-sémantique et prosodique.

1. *"Le soleil du matin doucement chauffe et dore…"*
   Ainsi débuta ce mince volume qui ***devait paraître*** *un an après, juste au moment de la guerre…*
   (Paul Verlaine, *Confessions*, Editions du Bateau Ivre, Paris, 1946, p.120)

1'. *"Le soleil du matin doucement chauffe et dore…"*
   Aşa începea acel volum subţirel ce ***trebuia să apară*** *un an mai târziu, chiar în momentul izbucnirii războiului…*
   (trad. par Ion Stăvăruş, *Confesiuni*, Univers, Bucuresti, 1987, p.114)

On sait que dans la structure *devoir* (à l'imparfait) + *infinitif*, *devoir* peut être verbe modal exprimant une nécessité ou un projet et ayant un sens indépendant, ou semi-auxiliaire servant à former, avec l'infinitif, la périphrase verbale appelée le *futur dans le passé*. Le traducteur ignore ce second emploi de *devoir*, qui est le seul possible dans le cotexte-contexte donné. Le rôle des périphrases verbales est essentiellement de caractériser le déroulement d'un procès. Mais certaines, dont celle qui nous occupe (*devait paraître*), concernent "la position de ce procès par rapport au moment de l'énonciation."[1]. S'agissant d'un livre de confessions (de mémoires), où la narration est postérieure à l'histoire, le narrateur sait déjà tout ce qui s'est passé jusqu'au moment de la narration. C'est pourquoi il peut glisser des prolepses (des anticipations) dans son récit, et cette projection dans le futur à un certain moment de l'histoire passée s'exprime grammaticalement à l'aide de périphrases verbales comme celle employée par Verlaine. Ainsi, la forme *devait paraître* y est synonyme de *allait paraître* et a comme équivalent en roumain *avea sa apară* ou *urma să apară*. En traduisant par *trebuia să apară*, c'est-à-dire en prenant devoir pour un verbe modal, le traducteur fait preuve d'une compétence linguistique limitée, mais il aurait pu éviter l'erreur s'il avait tenu compte du contexte énonciatif.

D'ailleurs, la traduction de *devoir* comme verbe modal rend la phrase illogique, puisqu'on comprend mal pourquoi Verlaine avait projeté de publier le volume en

BDD-A5468 © 2006 Universitatea din Piteşti
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.142 (2026-11-14 23:07:44 UTC)

question (il s'agit de *La Bonne Chanson*) "un an après" et comment il savait que dans un an la guerre franco-prussienne allait éclater. Il ne s'agit donc d'aucun projet et d'aucune nécessité, mais d'une anticipation dans un récit fait au passé simple.

2. *Elle songe à Phaon, oublieuse du* ***Rite****,*
Et, voyant à ce point ses larmes dédaignées,
Arrache ses cheveux immenses par poignées.
(Verlaine, *Sappho*, dans *Parallèlement*, Le Livre de Poche, Paris, 1961)

2'. *Îi coace gândul Faon, uitată este* ***Rite***
Şi cum atâtea lacrimi îi sunt batjocorite
Imensul păr şi-l smulge cu pumnii, furibund.
(trad. par G.Georgescu, in Paul Verlaine, *Versuri*, EPLU, Bucuresti, 1967, p.43)

Ici l'erreur saute aux yeux et elle peut être saisie par un connaisseur moyen de la langue française. Le traducteur emploie comme équivalent du nom commun français *(le) Rite*, écrit avec majuscule, le nom propre de femme *Rite* – les deux ayant le même signifiant graphique. La forme *du* dans *oublieuse du Rite* est un article contracté qui prédétermine un nom commun masculin. Un traducteur professionnel doit savoir que l'article contracté du français, qui implique le défini, n'accompagne un nom propre de personne que dans des cas tout à fait particuliers et, surtout, la forme *du* (masculine) ne peut précéder un nom de femme. Il y a là une question de grammaire élémentaire que notre traducteur ignore curieusement. Donc, l'équivalent roumain correct du terme français est *Ritul*. La majuscule de l'original a sans doute dérouté le traducteur, mais il aurait pu remarquer que l'auteur l'emploie pour signaler qu'il ne s'agit pas d'un rite quelconque, mais du Rite saphique, par lequel les jeunes filles de l'école de Sapho étaient initiées à l'amour lesbien.

D'autre part, ce poème de Verlaine est fondé sur l'intertextualité et exige un traducteur *lecteur ludique*[2], qui obéit aux injonctions des textes, aux indices explicites permettant le repérage des références. Mais il est obligé de connaître le texte qui y est intégré (l'intertexte), à savoir la légende de Sapho. En rendant *oublieuse du Rite* par *uitată este Rite*, le texte d'arrivée suggère que la poétesse (désignée dans cette strophe par l'anaphorique *Elle*) avait une favorite parmi les élèves de l'école qu'elle patronnait à Mytilène (Lesbos) et que cette jeune fille fut, à un moment donné, abandonnée par la patronne qui s'était éprise d'un très beau jeune homme appelé Phaon. Or, si Phaon est consigné dans la légende de Sapho (son refus l'aurait amenée au suicide), on n'y trouve aucune allusion à une quelconque favorite appelée Rite, de sorte que ce nom propre apparaît comme une pure invention du traducteur. Ainsi, à une compétence linguistique douteuse s'ajoute un savoir encyclopédique limité, qui ensemble conduisent à une grave erreur de traduction.

3. *U, cycles, vibrements divins des mers* ***virides***
Paix des pâtis semés d'animaux, paix des rides
Que l'alchimie imprime aux grands fronts studieux.
(Rimbaud, *Voyelles*, dans *Poésies complètes*, Le Livre de Poche, Paris, 1963)

3'. *U, cicluri, a mărilor* ***vajnice*** *divină vibrare*
Pacea păşunilor semănate cu vite, pacea ridurilor pe care
Alchimie, pe frunțile studioase o pui.

BDD-A5468 © 2006 Universitatea din Pitești
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.142 (2026-11-14 23:07:44 UTC)

(trad. par Suzana Delciu, in Rimbaud, *Poezii*, Ed. Uranus, 1991, p.120)

Pour traduire correctement le premier vers du tercet, la traductrice aurait dû avoir une compétence linguistique en latin ou, du moins, avoir lu les interprétations qu'on a données de ce poème si célèbre, d'où elle aurait pu apprendre que le mot *viride* est créé par Rimbaud à partir de l'étymon latin *viridis*, qui signifie "vert", alors que l'équivalent qu'on nous propose, *vajnic* (pl. *vajnice*), signifie "énergique, vigoureux". Il est vrai que le mot latin a aussi un sens figuré: "jeune, frais", et on pourrait supposer que la traductrice procède à une intensification de ce sens figuré; mais ce serait encore une erreur, car le modificateur *divins* appliqué à *vibrements* suggère une mer calme, qui fait doucement vibrer ses ondes – impression confirmée par le vers suivant où apparaissent les termes *paix* et *rides*. D'ailleurs, ce n'est pas seulement dans ce poème que Rimbaud qualifie la mer de "verte"; on se rappelle ce vers du *Bateau ivre*: "L'eau *verte* pénétra ma coque de sapin…" De plus, Rimbaud réemploie le terme *viride*, avec le sens de "vert", dans un petit poème du cycle *Fêtes de la Faim* ("Entends comme brame/ près des acacias/ en avril la rame/ *viride* du pois!"). Ces arguments suffisent, je pense, pour prouver que Rimbaud actualise le sens propre du mot latin *viridis* – et il ne faut pas perdre de vue que dans le vers liminaire du texte la couleur attribuée à la voyelle U est le vert.

Une des interprétations les plus connues de ce poème confirme ma démonstration. Ainsi, Claude-Edmonde Magny[3] voit dans la voyelle U le symbole de l'Univers, et identifie dans cette strophe même des allusions aux deux grandes composantes du cosmos: d'une part, la Matière avec ses règnes végétal (cf. *pâtis* "pășune") et animal (cf. *animaux*) et, d'autre part, l'Esprit (cf. *fronts studieux*). Le néologisme ***viride*** désigne alors la couleur de la nature végétale. En même temps, compte tenu du rôle exceptionnel joué par la Nature (dont l'emblème est le *vert*) dans la vie et l'œuvre de Rimbaud, cet Univers que symbolise la voyelle U serait Uni-vert (tout vert). De plus, ***virides*** est un modificateur de *mers*, et les *mers virides* ne sont, semble-il, que l'image symbolique de cet Univers-Univert.

Mais le vers qui nous occupe suscite aussi un autre problème: doit-on "traduire" les mots créés par le poète, dans la mesure où l'on a compris leur sens? Je réponds franchement *non*, parce que la traduction des textes à dominante expressive, focalisés sur la forme, doit viser la production d'une "impression" équivalente[4]. Autrement dit, la lecture d'une traduction de Rimbaud doit produire le même effet que la lecture de l'original. Le néologisme est sans doute un *mot-valeur*[5], puisqu'il crée un effet de surprise par la "distinction" sonore du signifiant et l'opacité du signifié. Dans un article de 1994[6], j'ai montré que le néologisme poétique introduit le mystère dans le langage et crée une incertitude sémantique qui augmente la force suggestive du texte. L'espace blanc ainsi surgi dans le processus de réception incite le lecteur à faire des suppositions, l'oblige même à une analyse attentive du cotexte, à la recherche de certains indices de repérage du sens. Voilà pourquoi je pense que les mots nouveaux créés par le poète doivent être repris tels quels par le traducteur, en les adaptant bien sûr au système de la langue cible.

Si la traductrice avait connu toutes ces choses, elle aurait pu procéder à un emprunt sans aucune difficulté d'ordre prosodique, car *viride* a le même nombre de syllabes que *vajnice* et la position différente de l'accent n'altère pas le rythme du vers. On voit que l'erreur y est causée, non seulement par la compétence réduite en latin, mais aussi et surtout par l'ignorance du cotexte et la méconnaissance du macrotexte rimbaldien, sans parler de cette poétique du néologisme que je viens d'esquisser. Il

BDD-A5468 © 2006 Universitatea din Pitești
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.142 (2026-11-14 23:07:44 UTC)

s'ensuit le traducteur doit avoir en tête toute l'œuvre de l'auteur qu'il s'attache à traduire ou, du moins, ses principaux mots clés.

D'autre part, le deuxième vers de la version roumaine de ce tercet comporte une faute rythmique. Je dis franchement "faute", puisqu'il ne s'agit pas d'une légère arythmie qui existe aussi dans le vers original. Il s'agit d'un désordre total des pieds métriques qui rapproche ce vers de la prose. De plus, sa longueur excessive (22 syllabes) altère profondément l'harmonie rythmique de la strophe et détruit le cadre prosodique du texte de départ, écrit en alexandrins (12 syllabes). D'ailleurs, ce sonnet de Rimbaud oblige à réfléchir sur l'équivalence de la longueur des vers, qui joue un rôle important dans la reproduction du rythme. Nos théoriciens de la versification considèrent que l'alexandrin roumain a 14 syllabes, donc un surplus de 2 syllabes par rapport à l'alexandrin français. Mais le premier vers du texte original, où le poète nomme les voyelles et leurs couleurs (vers matriciel, autour duquel s'organise toute la structure rythmique et sémantique du poème) ne peut être traduit que d'une seule manière; autrement dit, il comporte une solution unique:

A noir, E blanc, I rouge, U vert, O bleu: voyelles (12 syllabes)
A negru, E alb, I roşu, U verde, O bleu: vocale (16 syllabes)

La traduction mot-à-mot y est obligatoire, puisqu'on ne peut ni ajouter ni supprimer des mots, tous les termes jouent un rôle essentiel dans l'organisation de la signification au niveau du texte entier. Mais en traduisant mot-à-mot, on obtient un vers de 16 syllabes, qui dépasse en longueur l'alexandrin roumain même. Ce que le traducteur peut alors faire, c'est de maintenir les 16 syllabes tout le long du poème ou, étant donné que la versification roumaine est plus flexible, de se mouvoir entre 14 et 16 syllabes. Or dans la version de Suzana Delciu il y a une oscillation énorme: entre 11 et 22 syllabes (exactement le double), ce qui n'est pas du tout permis. Elle traduit presque toujours le sens, sans perdre aucun mot, reproduit la rime, mais ignore complètement l'isométrie du texte de départ, de sorte que le texte d'arrivée apparaît comme un poème en vers hétérométriques rimés. On sait que Rimbaud a eu un rôle éminent dans la libération de la poésie des contraintes prosodiques traditionnelles: il est le créateur du vers libre et du poème en prose moderne. Mais il y arrive progressivement, après avoir épuisé les ressources du vers régulier. Ainsi, le lecteur de cette version roumaine de *Voyelles*, qui ne connaît pas le texte original, pourrait être induit en erreur, car Rimbaud n'écrit ses premiers poèmes hétérométriques rimés qu'en 1872, alors que *Voyelles* date d'automne 1871. De plus, ce poème est un sonnet – forme fixe rigoureuse –, et Rimbaud n'a jamais écrit de sonnets en vers hétérométriques.

4. *En 1865, Leconte de Lisle, que l'éloignement **de** Hugo et l'insociabilité de Baudelaire avaient rendu roi de la poésie […], devient le centre d'un brillant groupement de poètes*.
(Henri Mondor, *Histoire d'un faune*, Gallimard, Paris, 1948, p.126)

4'. *În 1865, Leconte de Lisle, pe care depărtarea **de** Hugo şi insociabilitatea lui Baudelaire îl făcuseră regele poeziei […], devine centrul unei strălucitoare grupări de poeți.*
(trad. par Margareta Dolinescu, in *Parnasianismul*, Univers, 1979, p.18)

La traductrice rend le syntagme *l'éloignement **de** Hugo* par *depărtarea **de** Hugo*,

BDD-A5468 © 2006 Universitatea din Pitești
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.142 (2026-11-14 23:07:44 UTC)

ce qui veut dire que Leconte de Lisle s'était éloigné de Hugo et cela s'était passé en 1865. Il y a là une erreur de traduction due à la méconnaissance de la réalité extralinguisque à laquelle réfère cet énoncé, et favorisée par l'ambiguïté du relateur prépositionnel *de*. Ses deux valeurs sémantiques ont en roumain des équivalents différents: si l'agent de l'éloignement est Hugo, on dira *depărtarea **lui** Hugo*; si c'est Leconte de Lisle, on dira *depărtarea **de** Hugo*. La traductrice a choisi cette seconde variante. Or en 1865 (indication temporelle importante), Leconte de Lisle ne pouvait pas s'éloigner de Hugo, parce que celui-ci n'était plus présent dans les milieux littéraires parisiens: il s'était exilé dans l'île anglaise de Guernesey depuis 1851, et il ne reviendra en France qu'en 1870. C'est donc Victor Hugo qui s'était réellement éloigné en s'exilant. Le critique veut dire que l'absence de Hugo et de l'insociabilité de Baudelaire ont favorisé l'ascension poétique de Leconte de Lisle. La traduction correcte du syntagme en question est donc *depărtarea **lui** Hugo.* Et comme le cotexte ne lève pas son ambiguïté, seule la connaissance de ces détails sur la vie de Hugo permet d'éviter l'erreur de traduction.

Et pourtant, une lecture plus attentive pourrait trouver un indice dans la logique syntaxique de la phrase, car deux éléments liés par la conjonction ***et*** doivent être de même nature ou logiquement compatibles:

*l'éloignement de Hugo **et** l'insociabilité de Baudelaire*

Le second syntagme ne comporte aucune ambiguïté et sa traduction est une solution unique: *insociabilitatea **lui** Baudelaire* (ou *lipsa de sociabilitate **a lui** Baudelaire*); mais alors le premier syntagme doit signifier quelque chose de même catégorie, et sa traduction ne peut être que *depărtarea **lui** Hugo*. La solution proposée par la traductrice: *depărtarea* [lui Leconte de Lisle] ***de** Hugo şi insociabilitatea **lui** Baudelaire* ignore évidemment cette logique syntaxique.

4. *Adieu Adieu*
   Soleil cou coupé
   (Apollinaire, *Zone*, dans *Alcools*, Le Livre de poche, Paris, 1964)

4'. *Te-am salutat te-am salutat*
   Văd soarele un gât tăiat
   (trad. par M. Beniuc, in *Poèmes/Poeme*, EPL, Bucuresti, 1968, p. 51)

Dans le texte original, ces deux vers constituent un seul énoncé qui demande une traduction strictement littérale: *Adio Adio/ Soare gât tăiat*, permettant de comprendre que l'adieu est adressé au soleil. Le traducteur ne respecte ni le rythme (ses vers ont 8 et 8 syllabes, au lieu de 4 et 5), ni les rapports syntaxiques entre les éléments de l'énoncé, et il crée une rime inexistante dans l'original. Mais qui pis est, il ajoute le verbe *văd* et compose deux énoncés indépendants où l'adieu est adressé à un allocutaire anonyme désigné par le déictique *te*. Par là il altère profondément le sens des vers originaux, et une retraduction permet de mesurer l'écart: *Je te salue je te salue/ Je vois le soleil un cou coupé*. Il est vrai que, le long du poème, Apollinaire emploie souvent le déictique *tu*, par lequel il désigne à la fois l'énonciateur (dédoublé) et le lecteur (qui est rendu complice); mais l'adieu adressé au *soleil cou coupé* ne concerne que l'énonciateur. Pour comprendre la signification de ce syntagme, il faut convoquer la mémoire de la littérature. Dans le poème *Cantique de Saint-Jean*, Mallarmé établit une relation

BDD-A5468 © 2006 Universitatea din Pitești
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.142 (2026-11-14 23:07:44 UTC)

métaphorique entre la tête tranchée de Saint-Jean et le soleil. Apollinaire reprend cette image et la condense dans la formule elliptique *soleil cou coupé*, qui n'est donc qu'une métaphore pour la tête de Saint-Jean. Le cotexte qui précède immédiatement ces deux derniers vers du poème nous révèle pourquoi l'adieu est adressé à la tête tranchée de Saint-Jean. La référence qui y est faite aux ***fétiches*** *d'Océanie et de Guinée* que le poète a ramassés dans sa chambre, et qui sont *des Christ d'une* ***autre forme*** *et d'une* ***autre croyance***, est une allusion à sa passion pour ***l'art nègre***, représentant la culture païenne, qui était à l'époque une source d'inspiration pour l'art moderne. Au contraire, Saint-Jean représente la culture chrétienne traditionnelle, et cet *adieu* que le poète adresse à sa tête tranchée (image du sacrifice) symbolise la rupture avec la tradition et l'option définitive pour la modernité. Cette interprétation prouve que la seule traduction correcte des deux vers qui closent le poème *Zone* est celle littérale. Beniuc a tenté lui aussi d'interpréter ces vers et il a rendu l'interprétation. Mais comme l'interprétation était fausse, la traduction ne pouvait être qu'erronée. Et d'ailleurs, dans la traduction de la poésie il ne faut pas reproduire l'interprétation, puisqu'on court le risque d'enlever au texte son ambiguïté et, implicitement, sa poéticité. L'interprétation est un moyen de compréhension et non de réénonciation.

En conclusion, la compétence linguistique limitée n'est ni la seule ni la principale sources des erreurs de traduction ici analysées. Ce qui manque surtout aux traducteurs de ces textes, c'est une compétence interprétative, impliquant l'analyse correcte du cotexte linguistique et du contexte énonciatif, une compétence extralinguistique, et, dans le cas particulier de la poésie, où l'on doit privilégier la forme, une compétence prosodique.

Notes

1. Maingueneau, D., *L'Énonciation en linguistique française*, Hachette, Paris, 1999, p. 69
2. Samoyault, T., *L'intertextualité. Mémoire de la littérature*, Armand Colin, Paris, 2005, p. 70
3. Magny, C.-E., *Arthur Rimbaud*, Seghers, Paris, 1952, pp. 29-35
4. Reiss, K., *La critique des traductions, ses possibilités et ses limites*, Artois Presses Université, Arras, 2002, p. 57
5. Meschonnic, H., *Poétique du traduire*, Verdier, Paris, 1999, p. 404
6. Pârvan, G., *Fonctions contextuelles des néologismes dans la poésie symboliste*, in *Cercetări filologice,* Universitatea din Piteşti, 1994, pp. 87-92

Bibliographie

Magny, C.-E., *Arthur Rimbaud*, Seghers, Paris, 1952, pp. 29-35
Maingueneau, D., *L'Énonciation en linguistique française*, Hachette, Paris, 1999, p. 69
Meschonnic, H., *Poétique du traduire*, Verdier, Paris, 1999, p. 404
Pârvan, G., *Fonctions contextuelles des néologismes dans la poésie symboliste*, in *Cercetări filologice,* Universitatea din Piteşti, 1994, pp. 87-92
Reiss, K., *La critique des traductions, ses possibilités et ses limites*, Artois Presses Université, Arras, 2002, p. 57
Samoyault, T., *L'intertextualité. Mémoire de la littérature*, Armand Colin, Paris, 2005, p. 70

BDD-A5468 © 2006 Universitatea din Pitești
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.142 (2026-11-14 23:07:44 UTC)