« D'UN PLATEAU FLEURI, / D'UN COIN D'PARADIS » - DIMENSIONS CULTURELLES DE LA TRADUCTION EN FRANÇAIS DE LA POÉSIE ORALE ROUMAINE -

Dumitra BARON[1]

Abstract: We intend to identify the main issues of cultural translation through the prefatory and annotation discourse of Benoît-Joseph Courvoisier, translator of Romanian oral poetry volume *Ballades & Doïnas* (2014). In this respect, we will take into account the paratextual dimension of the translated text in relation to the translator's preface as well as to the notes that accompany the translation. The following aspects will be taken into account: the dialogue between languages and cultures (Romanian and French), the attempts of generic rankings and different variants of the corpus to be translated, the translation of the cultural element "dor" and of different components of the "Mioritic Space", the translator's cultural and linguistic documentation activity. In the light of Constantin Noica's remarks on the power of language "to reveal the world in a certain way", we will be interested to find out in what way translation can maintain this revealing function throughout the nuances that it tries to render.

Keywords: Romanian oral poetry, cultural translation, prefatory and annotation discourse, documentation.

En partant du constat du philosophe roumain Constantin Noïca relatif au pouvoir d'une langue de « dévoiler le monde d'une certaine façon » (Noïca, 1987 : 269)[2], nous nous proposons d'identifier les principaux enjeux de la traduction culturelle à travers le discours préfaciel et notulaire de Benoît-Joseph Courvoisier, traducteur du volume de poésie orale roumaine *Ballades & Doïnas*, publié aux Éditions Folle Avoine de Rennes en 2014. Dans ce sens, nous prendrons en considération le texte traduit notamment dans son rapport paratextuel avec la préface proposée par le traducteur ainsi qu'avec les notes qui accompagnent la traduction. Seront analysés les aspects suivants : le dialogue des langues et des cultures (roumaine et française), les efforts de classements génériques et les variantes du corpus à traduire, la traduction du culturème « dor » et de divers composants de l' « espace mioritique », le travail de documentation culturelle et linguistique du traducteur (y compris ses trouvailles et ses limites). Nous nous intéressons à la manière dont la traduction peut maintenir ce pouvoir révélateur de chaque langue à travers les

[1] Université « Lucian Blaga » de Sibiu, Roumanie, dumitra.baron@ulbsibiu.ro.

[2] Les versions en français nous appartiennent.

BDD-A25262 © 2016 Editura Universităţii din Suceava
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.42 (2026-11-15 20:41:51 UTC)

détails qu'elle essaie de transposer, tout homme, y compris le traducteur, étant un « être des nuances »[3].

À la lumière de ces réflexions, nous nous proposons de voir dans quelle mesure, cet appareil (préfacier et notulaire) pourrait être envisagé comme un essai de la part du traducteur de sortir du coin de pénombre dans lequel il est souvent laissé ? Que faudrait-il voir dans ce besoin de communiquer : une honnêteté envers soi-même et envers son lecteur, une volonté de définir en quelque sorte les difficultés et les exigences du métier de traducteur, avec les responsabilités associées, le traducteur étant conscient de sa « mission de 'passeur' qui mène un lecteur à la découverte d'un texte étranger mais aussi à celle de son monde de référence et de la culture de production de ce texte » (Karas, 2007 : 8), ou l'expression de son *ego* ? En essayant d'identifier la posture du traducteur, il faudrait tenir compte de la double présence des paratextes (préface et notes du traducteur, dans notre cas) et des traductions. D'ailleurs, Marie-Hélène Paret-Passos (2014 : 71-72) soutient cette approche à l'égard de ce qu'elle nomme « la position traductive » : « Telle que la définit Antoine Berman, la position traductive naît de la relation que le traducteur entretient avec le traduire. Paratextes et traductions sont donc ce par quoi est communiquée la position traductive ».

Ce qui nous amènera à entamer une discussion autour de la posture, de la visibilité du traducteur et de la façon dont il s'approprie son statut et son besoin de communiquer, de « traduire » également sous la forme d'un discours informatif, explicatif et instructif destiné au lecteur, ses propres doutes, ses choix, ses recommandations, voire ses conseils de lecture : « Les notes et la mise en page ont donc une influence sur la visibilité du traducteur qui se trouve capable d'influencer à son tour la manière dont le texte entier sera compris, et ce, entre autres, précisément à l'aide des notes. » (Karas, 2007 : 8)

La question de la visibilité du traducteur doit être associée à une certaine conception et attente de sa part à l'égard du lecteur. Il faut admettre qu'un tel travail suppose que le traducteur envisage un lecteur modèle, coopérant, désireux à apprendre davantage sur les tours et les détours de chaque vocable qui rendrait le transfert problématique. C'est une invitation au voyage dans le pays d'un texte étranger, d'une culture différente, autre. Dans quelle mesure, ce contact avec l'altérité (l'autre langue, l'autre texte, l'autre culture, l'autre réalité) permet-il une remise en discussion de soi-même ? Le traducteur serait-il différent pendant le processus de la traduction, à la façon dont les écrivains avouent souvent, selon le modèle de Rimbaud, être *un autre* ? Est-ce que ce contact répété avec la culture de l'autre, avec le texte de l'autre aura des conséquences au niveau de l'écriture même que pratique le traducteur ? C'est

[3] « Si l'homme est un être des nuances, cette richesse de sens des mots nous est nécessaire. Ce n'est pas seulement une question de connaissance de soi, ce n'est pas seulement une question de philosopher, c'est également une question qui regarde les journées à venir. (Noïca, 1987 : 204).

BDD-A25262 © 2016 Editura Universităţii din Suceava
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.42 (2026-11-15 20:41:51 UTC)

un cas particulier, puisque le travail de traducteur s'accompagne du travail de poète[4] (ce contact répété avec le texte d'un autre donnerait envie de franchir le seuil entre la traduction et l'écriture afin de devenir soi-même auteur).

Véritable amoureux et passionné de la langue roumaine, Benoît-Joseph Courvoisier travaille en tant que professeur de lettres modernes dans l'enseignement secondaire à Vitré, dans le département d'Ille-et-Vilaine. Raison pour laquelle, on peut observer dans sa démarche traductive une double visée : pédagogique et érudite à la fois si on tient compte des compléments d'information qui accompagnent le texte traduit. En s'acharnant à faire connaître et apprécier à sa juste valeur la spécificité de la création poétique roumaine, Benoît-Joseph Courvoisier s'est impliqué dans plusieurs projets traductifs[5], parmi lesquels le volume bilingue de poésie orale roumaine *Ballades & Doïnas* (2014).

Avant de passer à l'examen proprement dit du discours paratextuel, il faudrait retracer quelques particularités de ce type d'édition bilingue. Hilla Karas a identifié le statut particulier d'une édition bilingue au niveau de la littérature traductive qui, par le fait de présenter l'original et sa traduction, invite, voire oblige le lecteur à regarder les textes comparativement et à opérer un passage constant entre l'original et sa traduction (Karas, 2007 : 8). Le traducteur guide le lecteur des éditions bilingues, ne le laisse jamais seul dans son parcours du texte étranger, veille à sa compréhension en lui offrant tous les points de repère. C'est une lecture balisée qui conforte en quelque sorte le lecteur, en l'assurant et en lui garantissant un parcours qui ne permet pas d'égarements.

En même temps, nous nous trouvons devant un travail fastidieux de réflexion, de recherche, de documentation, de comparaison des versions, d'explicitation des choix opérés. Toutes proportions gardées, on peut soutenir que nous avons affaire à une édition critique surtout si nous prenons en considération le dispositif critique (gloses, notes explicatives ou commentaires explicites de justification) qui accompagne la traduction.

On doit admettre que la préface et les notes du traducteur s'inscrivent dans l'espace de la paratextuelle, aspect qui a été indiqué par Gérard Genette lorsqu'il considérait « la pertinence paratextuelle » de la traduction comme étant « indéniable » (Genette, 1987 : 408). À son tour, José Yuste Frías (2010 : 292) introduit le concept de la paratraduction dont la fonction s'attacherait à

[4] Voir dans ce sens, ses poèmes « l'Agneau de Zurbarán », « Hisperica Famina ».

[5] D'autres ouvrages traduits : Tudor Arghezi, *Chanter bouche close* : édition bilingue français-roumain, Paris, La Différence, 2013, Matéi Vişniec, *À table avec Marx*, Paris, Éditions Bruno Doucey, 2013 et Şerban Foarţă, *Ofranda muzicală/Ofrande musicale*, édition bilingue roumain-français, Bucureşti, Éditions Vinea, 2014.

BDD-A25262 © 2016 Editura Universităţii din Suceava
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.42 (2026-11-15 20:41:51 UTC)

> informer sur les activités présentes au seuil de la traduction, sur ce qu'elles représentent et peuvent nous apprendre concernant la subjectivité du traducteur et la nature de la présentation du produit traduit. […] Si les paratextes présentent les textes, les paratraductions présentent les traductions.

Dès les premières pages du volume qui constitue notre corpus de travail, on observe qu'il est construit dans l'esprit du dialogue à travers les langues, les générations et les cultures. La dédicace est illustrative à cet égard, non seulement par le choix et le message du texte retenu, mais aussi par la disposition typographique, en miroir, du texte roumain et de sa version française : « à mon fils // Cine-o zâs duina întâie ?/On pruncuț mnic din fâșie… // Qui a chanté la doïna le premier ? / Un p'tit poupon emmailloté… // Fiului meu. » (p. 6)[6]

L'appareil préfacier

La préface signée par le traducteur est structurée en cinq parties, chacune portant un titre qui synthétise en quelque sorte les aspects traités. La première partie s'ouvre par une discussion autour du statut et de l'origine du roumain, en tant que langue romane : « Le Roumain s'appelant ainsi Român, il est naturel que la langue que nous traduisons en ligne droite de cette même *lingua romana rustica* qui est l'ancêtre du français. » (p. 7) Le traducteur insiste sur l'ignorance et le manque d'intérêt à l'égard de la culture roumaine et de sa langue, aspect auquel se référait également Jules Michelet, « à qui nous devons la première traduction française de la balade de L'Agnelette » (*ibid.*) : « Écoutons la belle évocation qu'il nous propose, en des lignes empreintes d'un lyrisme tout romantique, de la '*dulcea limba română*', la 'douce langue roumaine', appelée aussi '*grai vlah*', ou « langue valache. » (*ibid.*)

Nous constatons la manière dont les propos de Jules Michelet sont introduits par le traducteur qui commente le passage, en faisant preuve d'esprit herméneutique. Le discours du traducteur se caractérise par le va-et-vient incessant entre les langues, son texte accueillant l'original et la traduction, en les mettant au même niveau. Le traducteur introduit des citations, parfois longues, dont le but est justement de trouver des arguments pertinents pour soutenir ses jugements. Le recours à ce procédé intertextuel a aussi le rôle d'enrichir et de valider en quelque sorte le discours du traducteur, ce qui se reflète son désir de légitimer non seulement son statut, mais aussi l'importance pour le public étranger de se rendre compte de la valeur et de la richesse des poèmes et des traductions qui lui sont proposées. En reprenant divers passages de l'ouvrage de Jules Michelet, *Légendes démocratiques du Nord* (1854), le traducteur essaie de montrer ce « témoignage d'amour » de la part de l'historien français, parmi les

[6] Toutes les références à la préface et aux notes de l'ouvrage qui constitue notre corpus d'étude seront données entre parenthèses, dans le corps du texte.

BDD-A25262 © 2016 Editura Universităţii din Suceava
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.42 (2026-11-15 20:41:51 UTC)

seuls intellectuels français du XIX[e] siècle à avoir parlé de la culture roumaine et surtout de la langue roumaine : « Je ne crois pas qu'il y ait sur terre une langue plus propre à l'amour que cette langue rustique, langue de forêts et de déserts, d'amour et d'amitié au fond des solitudes […]. » (Michelet, 1854 : 293)

Le traducteur fait pourtant preuve d'objectivité et d'esprit critique et souligne les limites du travail de Jules Michelet, qui avait retenu uniquement cette dimension trop romantique de la langue roumaine, ignorant « ces puissantes 'malédictions d'amour', ou ces chansons de conscrits, animées d'un violent sentiment d'injustice et de révolte, car, l'eût-il fait, il n'aurait pas manqué alors d'évoquer aussi la force et l'âpreté de la langue roumaine. » (p. 9)

Un deuxième élément qui compose la préface concerne la problématique des classements, aspect qui est en effet spécifique à la traduction de poésie populaire. À ce niveau aussi, nous constatons que le traducteur prend une certaine distance par rapport aux travaux précédents, voire canoniques[7], et propose son propre classement ; le corpus retenu est organisé en deux parties principales : les *ballades* (poésie majoritairement narrative) et les *doïnas* (poésie majoritairement narrative), le traducteur insistant dans son discours sur la relativité de ces critères (p. 9). En dressant la typologie des doïnas : d'amour, de *dor*, d'*URÂT*, de (révolte contre la) conscription (*cătănie*), de « *haidoucie* », de nostalgie ou d'exil (*înstrăinare*), moins celle des « doinas de la peine » (*jalè*), le traducteur ajoute une catégorie supplémentaire : celle des « doinas des malmariés » ou plutôt « mal-mariées », genre qui « apparaît comme un lieu de liberté absolu pour la parole de la femme, comme c'est le cas du personnage istratien Floarea Codrilor (Fleur des Bois) dans le roman *Présentation des haïdouks* » (p. 10). À cela s'ajoute « le genre le plus étonnant […], celui de la 'malédiction d'amour' (*'blestem de dragoste'*), adressée par la jeune femme à l'homme qui l'a séduite puis abandonnée » (p. 11). Le traducteur assume pleinement son statut de médiateur entre les cultures, l'espace de la préface accueillant l'étranger, par la disposition typographique même : les termes roumains sont marqués en italiques et sont accompagnés par leur équivalent français (mis entre parenthèses).

Le traducteur avoue et reconnaît en égale mesure les limites de son choix, vu le caractère court de cette anthologie : « de nombreux genres manquent […] comme le *'descântec'* ou 'incantation', le *'bocet'* ou 'plainte de deuil', etc. » (p. 11) Observons que la mention des limites des classements dans la préface deviendra l'objet d'une note lors de la traduction du mot « *doruț* » (désir) dans la catégorie « Doïnas d'amour » : « Ce poème aurait pu trouver sa

[7] Il s'agit du classement opéré par Vasile Alecsandri, « le premier 'poète national' de Roumanie », qui « adopte un classement ternaire dans ses *Poèmes populaires du peuple roumain* (1866), répartissant les poèmes de la tradition orale en 'chansons ancestrales', ou 'anciennes' (*'cântece bătrâneşti'*, synonyme de 'ballades populaires'), 'doïnas' (*doine*) et *'hore'*. » (p. 9)

BDD-A25262 © 2016 Editura Universităţii din Suceava
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.42 (2026-11-15 20:41:51 UTC)

place dans la section suivante (on notera, en effet, les mots *doruț*, litt. 'petit dor', et 'dor', traduits ici par 'amourette' et 'désir') autant que dans le genre du 'Char à fleur'. Preuve du caractère « artificiel de tout classement. » (note 1, p. 51)

L'activité du traducteur se fait dans un souci de rigueur exemplaire, puisque la source de chaque poème est mentionnée à la fin, y compris l'année de publication. À part la précision de la sélection, du classement et l'honnêteté de l'indication des sources employées, le travail du traducteur suppose un effort de documentation, ce qui est évident non seulement au niveau de la préface ou des notes, mais aussi, au niveau de la bibliographie qui clôture le volume, précédée par la mention : « la présente anthologie s'appuie notamment sur les ouvrages suivants. » (p. 81)

La troisième section de la préface a comme noyau dur une discussion très élaborée autour d'une notion fondamentale de l'âme roumaine, qui la distingue parmi d'autres cultures : « Le dor, entre désir et languir » (p. 12). En partant des explications proposées par Manuela Leau à l'égard de ce mot, dans le *Dictionnaire des intraduisibles* (INALCO), le traducteur considère le *dor* comme « l'un des mots essentiels de la mentalité ou de l'âme roumaine », qui se révèle « le plus important pour comprendre la poésie écrite dans cette langue » (p. 12). Après avoir entamé une incursion dans l'étymologie[8] de ce mot (incursion obligatoire afin de déceler la complexité de cette notion[9]), le traducteur évoque les trois équivalents[10] de ce sentiment complexe dans d'autres langues : le portugais *saudade*, l'anglais *longing*, l'allemand *Sehnsucht*. Sont également retenues diverses dimensions et explications du terme, le discours du traducteur étant traversé par des références à une panoplie d'auteurs roumains et étrangers :

[8] « Comment expliquer la pluralité des sens du mot *dor*, sinon par le croisement des verbes '*a dori*' ('vouloir, désirer') et '*a durea*' ('avoir mal'), comme en témoigne l'expression '*dor de dinți*' (pop.) : 'mal de dents' ou '*dor de cap*', 'mal de tête', en aroumain ? » (p. 13)

[9] « D'un point de vue philosophique, la langue roumaine dispose de cette façon d'un mot capable d'exprimer à la fois le désir et le manque, cause du désir puis conséquence de son assouvissement, l'absence, le sentiment d'incomplétude, la nostalgie, mais aussi une mélancolie ressentie comme force de vie, dans laquelle le sang remplacerait l'atrabile. » (p. 13)

[10] La réflexion autour le mot *dor* semble être faite dans l'esprit décrit par Cioran : « Combien de fois, dans nos pérégrinations en dehors de l'intellect, n'avons-nous pas reposé nos troubles à l'ombre de ces *Sehnsucht*, *yearning*, *saudade*, de ces fruits sonores éclos pour des cœurs trop mûrs ! Soulevons le voile de ces mots : cachent-ils un même contenu ? Est-il possible que la même signification vive et meure dans les ramifications verbales d'une souche d'indéfini ? Peut-on concevoir que des peuples si divers éprouvent la nostalgie de la même manière ? Celui qui s'évertuerait à trouver la formule du *mal du lointain* deviendrait victime d'une architecture mal construite. Pour remonter à l'origine de ces expressions du vague il faut pratiquer une régression affective vers leur essence, se noyer dans l'ineffable et en sortir avec les concepts en lambeaux » (Cioran, 1995 : 607). Nous pouvons découvrir dans ce fragment une véritable méthode de travail du traducteur, fidèle jusqu'à l'extrême à ses matériaux de travail ; la consigne de s'identifier avec les mots et avec les réalités qu'ils désignent s'avère être la seule manière de déchiffrer les significations des concepts.

BDD-A25262 © 2016 Editura Universităţii din Suceava
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.42 (2026-11-15 20:41:51 UTC)

Lucian Blaga[11], Mihai Eminescu, Miguel Hernandez[12], Guillaume de Machaut[13] ou Panaït Istrati[14].

On peut soutenir l'idée qu'en explorant les richesses cachées du mot roumain *dor*, le traducteur semble indiquer qu'il faut assumer le substrat de la parole et supporter ses « appogiatures » pour atteindre la « lucidité puissancielle des mots » (Maldiney, 1993 : 52). Le regard du traducteur porte sur les mots qui détiennent des pouvoirs importants et incite à un travail sur les mots, avec les mots et parfois contre les mots, sondant ainsi « les aîtres de la langue et demeures de la pensée »[15]. La démarche adoptée par le traducteur est celle de retracer la « biographie »[16] des mots, surtout de ces mots spécifiques à la culture d'un peuple. À la manière de Constantin Noïca[17], Benoît-Joseph Courvoisier veut faire sortir ces mots anciens du cône d'ombre afin de les rafraîchir et d'en faire découvrir les abysses étonnants de signification qu'ils portent. Il s'agit ainsi de proposer non seulement au lecteur étranger une perspective sur la culture roumaine, mais la mission du traducteur va également dans le sens inverse : grâce à son travail, même les représentants de la culture d'origine ont accès à des richesses peut-être inconnues ou mal/insuffisamment connues du

[11] « Et l'on comprend alors ce que voulait dire le poète et le philosophe Lucian Blaga par ces mots : 'on pourrait affirmer que l'existence est tout entière *dor* pour le Roumain'. » (p. 14-15)

[12] « *Por esta soldedad de mi deseo* », « Par ce languir de mon désir » (selon la version de René Char et Tina Jolas). (p. 15)

[13] « Puis que languir sera ma destinée, / Mes cuers ne puet si doucement languir / Com par vous, Belle, où sont tuit mi désir » (p. 15) Le travail d'exégète du traducteur continue en approfondissant les équivalences entre la variante diminutive « petit *dor* » (« *doruletu'* ») et un autre vers de Guillaume de Machaut : « En acroissant ma langouret m'ardure. » (p. 15) Il s'agit d'un dialogue à travers les cultures et les époques, entamé par la plume du traducteur qui, grâce à son travail de documentation trouve des ponts entre les langues et les spécificités culturelles.

[14] « Nul n'a, à notre avis, mieux défini – s'il est permis d'employer un tel mot au sujet d'un sentiment aussi vaste et mouvant et d'une aussi foisonnante évocation ! – le *dor* que l'écrivain roumain de langue française Panaït Istrati, dans son roman, par la bouche de Floarea Codrilor. » (p. 13) Dans ce réseau intertextuel où citations et divers renvois circulent librement au niveau de l'espace que leur consigne le traducteur, nous repérons le portrait d'un traducteur extrêmement lucide qui juge non seulement ses variantes de traduction mais aussi les mots qu'il emploie dans ses analyses. Le traducteur se voit ainsi doublé par le critique qui réfléchit non seulement au discours des autres ou à son travail en tant que traducteur, mais aussi au discours qu'il tient en tant qu'exégète. La réflexion s'accompagne d'une métaréflexion, le traducteur étant constamment doublé par le traductologue.

[15] « Les aîtres de la langue sont, en deçà de son état construit, les demeures de la pensée encore non thématisée en signes mais dont la lucidité puissancielle, instante à tous les signes, fonde, avant tout savoir, la possibilité même du signifier. » (Maldiney, 2012 : 7)

[16] « Pour qu'il exprime quelque chose de plus particulier, de plus expressif, un mot doit avoir une biographie, c'est-à-dire quelque chose doit lui être arrivé. » (Noïca, 1987 : 202)

[17] « D'autres fois, un mot ancien, même un mot qui n'est plus employé, peut nous renseigner quelque chose sur les nouveaux sens ou purement et simplement nous apprendre à donner une signification. » (Noïca, 1987 : 204)

BDD-A25262 © 2016 Editura Universităţii din Suceava
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.42 (2026-11-15 20:41:51 UTC)

roumain, le travail du traducteur correspondant ainsi à un véritable « acte de culture »[18].

Une autre dimension culturelle qui est prise en considération par le traducteur fait l'objet de la quatrième section de la préface et porte sur « la création emblématique de la littérature orale roumaine » (p. 16), la ballade de *Mioriţa*. Ce joyau de poésie orale roumaine est mis en étroit rapport avec la notion d' « espace mioritique », expression que le traducteur qualifie d' « insupportable cliché, dont les Roumains commencent, semble-t-il, eux-mêmes à se lasser » (p. 16). Benoît-Joseph Courvoisier retrace le parcours de la ballade, qui, à la différence d'une autre ballade représentative, *Maître Manole*, ne connaît pas d'équivalent dans les autres cultures du Balkan. Le traducteur est conscient de « l'importance capitale » dans la culture roumaine de la ballade de *Mioriţa*, qui est « répandue d'un bout à l'autre du territoire roumain » et comporte « des milliers de variantes, toutes passionnantes » (p. 16). Comme le souligne l'exégète roumaine Zoe Dumitrescu-Buşulenga (1972 : 10): « Dans le plan universel, la ballade de Mioritza, avec ses presque mille variantes, justifie le peuple roumain du point de vue spirituel, éthique et esthétique. Il s'agit d'une balade d'une rare simplicité, d'une forte concentration de l'image, du mot et des moyens prosodiques dans laquelle on a refermé toute la vision du monde de ce pâtre (pastoureau) situé au centre du cosmos, apparenté mystérieusement et intérieurement à celui-ci. Mioritza ou la Ballade de l'Agnelle exprime le génie poétique du peuple roumain, à travers le dialogue entre la vie et la mort, échange entre le berger et son animal-oracle, l'agnelette douée de pouvoirs surnaturels. »

Cette ballade a été traduite pour la première fois en français par Jules Michelet, en 1854, dans l'ouvrage *Légendes démocratiques du Nord*, traduction précédée par une analyse rédigée notamment dans l'esprit romantique de l'époque : « Quant à la *Petite Brebis*, c'est un chant de caractère le plus antique, une chose sainte et touchante à fendre le cœur. Rien de plus naïf et rien de plus grand. C'est là qu'on sent bien profondément ce dont nous parlions tout à l'heure, cette aimable fraternité de l'homme avec toute la création. » (Michelet, 1854 : 299)

Aux yeux de Mircea Eliade, la ballade représente pour la culture roumaine, « un problème de folklore et d'histoire de la spiritualité populaire et un chapitre central dans l'histoire des idées » (Eliade, 1995 : 238), étant en quelque sorte, « intraductible » : « tellement d'images archaïques et

[18] Dans l'*Avant-propos* du livre *Rostirea filozofică românească*, Noïca (1970 : 5) investit le mot avec le pouvoir de fonder la culture d'un certain peuple : « C'est seulement dans les mots de sa propre langue, que l'on arrive à se rappeler des choses qu'on n'a jamais apprises ; tout mot est un oubli et presque dans chaque mot il y a des significations qu'on ignore. Si dans tout mot il y a une part d'oubli, il s'agit néanmoins de notre oubli qui devient notre propre souvenir. Et cela est l'acte de culture, apprendre la nouveauté comme si elle surgissait de toi-même. »

BDD-A25262 © 2016 Editura Universităţii din Suceava
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.42 (2026-11-15 20:41:51 UTC)

paradisiaques perdent leur fraîcheur mystérieuse, leurs richesses poétiques lorsqu'elles sont transposées dans une autre langue » (Eliade, 1995 : 234). Même s'il reconnaît l'importance du travail promoteur de Jules Michelet dans la propagation de la culture roumaine et de sa poésie, Mircea Eliade reproduit dans son volume la version française proposée par Ion Ureche, publiée à Paris en 1963, variante considérée par l'historien des idées et des religions comme l'une des plus réussies. C'est aussi la version à laquelle Benoît-Joseph Courvoisier se réfère lorsqu'il se livre à la retraduction de cette fameuse ballade.

Le traducteur explicite en égale mesure le choix de la version retenue pour la traduction : « celle collectée par Alecu Russo dans les Monts de Soveja, entre février et avril 1846, et publiée pour la première fois par Vasile Alecsandri, le 18 février 1850, dans le journal *Bucovina* de Cernăuți, sous le titre de *Mieoara* (*La Brebis*) ; ce texte faisant aujourd'hui figure, l'école aidant, de version canonique. » (p. 16) La notation rigoureuse et extrêmement bien documentée de tous les détails concernant le parcours et les diverses interprétations de cette ballade ne fait qu'indiquer un traducteur extrêmement soucieux dans sa mission d'exégète qui complète en égale mesure sa tâche de traducteur. Mais la démarche analytique et interprétative du traducteur ne s'arrête point à l'époque romantique, mais propose une ouverture vers d'autres époques, en évoquant ainsi les échos de la ballade dans l'œuvre et la pensée d'auteurs, poètes et romanciers roumains comme Lucian Blaga, Nichita Stănescu ou Mihail Sadoveanu. Le traducteur s'arroge ainsi le rôle d'un investigateur qui tient à tout prix de révéler, à part la réception et les diverses transformations subies à travers le temps, l'origine exacte de cette ballade. Dans ce sens, il avoue avoir entrepris un ample travail de documentation et déclare dans une note de la préface sa dette envers « l'excellent ouvrage de Dorin Ștef, *Mioriţa s-a născut în Maramureş* (Mioriţa est née dans le Maramureş) » (p. 17). C'est grâce à cet ouvrage que le traducteur apprend que la ballade, dont le nom ancien était « *La Chanson du berger* » (p. 17), a des origines qui remontent à la fin du XVIII[e] siècle ou au début du XIX[e] siècle, étant un *colind* en Transylvanie ou dans le Maramureş, bien plus ancien. Le traducteur entreprend également une comparaison entre la variante *La Brebis clairvoyante* de Th. Gem. Theodorescu « d'inspiration plus réaliste dans le traitement du thème de la mort et du mariage, spirituel et cosmique dans *L'Agnelette* » (p. 18). Il se rapporte aussi à divers éléments comme le thème du poème (la *mort-noce* du jeune berger), son enjeu identitaire, « la coexistence de deux modes de vérité, de deux visions, physique et métaphysique, de la mort » (p. 21).

La préface se termine par une courte séquence intitulée : « En haïdoucie… », notion fortement connotée et ancrée dans la culture roumaine. Le traducteur admet les limites de son travail d'exégète, soumis à des contraintes d'espace : « Il y aurait encore beaucoup à dire sur les formes, le

BDD-A25262 © 2016 Editura Universităţii din Suceava
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.42 (2026-11-15 20:41:51 UTC)

langage et les représentations culturelles à l'œuvre dans la poésie populaire roumaine, mais les dimensions de cette préface ne nous permettent pas de nous étendre davantage. » (p. 23) La conclusion qu'il propose se situe dans le même esprit d'ouverture qui caractérise tout son travail puisqu'il choisit de parler d'un « phénomène important dans les sociétés d'Europe centrale et orientale », c'est-à-dire la figure du haïdouk (*haiduc*, en roumain) qui apparaît comme un « bandit, un guerrier indépendant (parfois mercenaire) ou un défenseur du peuple, en révolte contre l'occupant ou le boyard, contre l'autorité civilise et parfois religieuse » (p. 23). Ce choix est justifié par la présence, dans cette anthologie, des ballades qui évoquent l'image de ce personnage central de l'histoire roumaine. Le traducteur retrace toute une panoplie de figures représentatives comme Andri Popa, Gruia Novac, Pintea Viteazul qu'il qualifie, dans une démarche plutôt ethnocentrique, de « véritable Robin des Bois roumain » (p. 24), Iancu Jianu, etc. Le renvoi intertextuel à l'œuvre de Panaït Istrati par lequel le traducteur choisit de clore sa préface contient une citation extraite de l'ouvrage *Domnitza Snagov* (Florea Codrilor), quatrième ouvrage des *Récits d'Adrien Zograffi* (1926) : « - Dans ce monde, tout finit par une chanson haïdouque. » (p. 24) Ce choix poétique ne doit pourtant pas être lu comme un simple renvoi à l'œuvre de l'un des auteurs chers au traducteur.

Dans ce contexte, la paratextualité (du discours préfacier) s'enrichit de la métatextualité et de l'intertextualité, le discours du traducteur servant à la médiation entre les cultures, les langues et les arts. L'accent est mis encore une fois sur la fonction médiatrice de la traduction et du traducteur qui, au lieu de rester invisible, veut faire connaître sa voix[19].

On pourrait se demander si, en choisissant de terminer son intervention préfacière sur cette image du haïdouk, le traducteur n'essaie en effet pas de justifier son intervention en tant qu'exégète et commentateur du corpus à traduire. En avouant la transgression de son statut de traducteur, qui échappe en quelque sorte à la norme qui restreint son espace d'intervention, le traducteur transgresse son statut, en « volant », toutes proportions gardées, les richesses du trésor culturel roumain afin de les partager avec les autres. En s'inspirant du modèle des haïdouks, le traducteur ne se forgerait-il ainsi une image idéalisée de soi-même et de sa mission ?

Qu'en est-il du discours notulaire ? Apportera-t-il des nuances supplémentaires dans ce sens ? Le traducteur, essaiera-t-il avec la même insistance dont il a fait preuve au niveau de la préface de légitimer sa voix, cette fois, au niveau des notes ?

[19] La préface accueille également des fragments des traductions différentes, comme le poème *Mai am un singur dor* (J'ai ce dernier désir) du poète romantique Mihai Eminescu, ce qui permet au traducteur d'indiquer, dans une note, un autre projet de traduction qui lui est très cher : « cf. l'anthologie de poésie roumaine des XIX^e^ et XX^e^ siècles, à paraître aux éditions Folle Avoine. » (note 4, p. 15)

BDD-A25262 © 2016 Editura Universităţii din Suceava
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.42 (2026-11-15 20:41:51 UTC)

L'appareil notulaire

Si Gérard Genette oppose la note[20] à la préface, surtout à cause de sa position fragmentaire et liminaire, Jacqueline Henry (2000 : 228) constate le statut ambivalent, voire paradoxal de la note du traducteur : « est-elle admissible ou à bannir, s'agit-il d'un ajout érudit justifiable, ou d'un aveu d'échec qui jette l'opprobre sur le traducteur ? » Elena Guéorguieva-Steenhoute (2012 : 11-12) considère que « parmi les procédés d'explicitation utilisés dans la pratique traduisante, la note du traducteur apparaît comme le plus décrié » et mentionne les perspectives de Dominique Aury (1963 : xi) qui voit dans la note la « honte du traducteur », et d'Edmond Cary (1956 : 59) pour qui la note est une « solution paresseuse ». Ainsi, au lieu de traduire, le traducteur « rédige un bref texte explicatif, placé dans le paratexte, qui se réfère à ce que le traducteur a laissé non traduit où à ce qui s'est avéré intraduisible à ses yeux » (Guéorguieva-Steenhoute, 2012 : 11-12). Au pôle opposé, se situe Michel Ballard (2005 : 134) qui intègre la note du traducteur au niveau des caractéristiques textuelles de la traduction, ouvrant ainsi « des fenêtres sur l'étranger. » La métaphore de l'ouverture proposée par la note du traducteur est reprise par Marianne Lederer (1994 : 122) qui y voit une manière par laquelle le lecteur pourrait acquérir des suppléments de connaissance, la note permettant de cette manière d' « entrouvrir la porte qui mène à la connaissance de l'autre ».

Débora de Castro Barros (2010 : 86) insiste, à son tour, sur le caractère réflexif de la note, dans laquelle il faut voir « le lieu de la pause, où le traducteur peut présenter son doute ou hésitation sous forme d'éclaircissement au lecteur ». Nous devons tenir compte du désir (avoué ou dissimulé parfois) du traducteur de légitimer son discours[21], de trouver également sa place dans l'équation du texte original, de faire connaître sa voix de méta-traducteur qui intervient dans le processus de la traduction mais aussi de la réception. Ce serait une tentative de sortir en quelque sorte de cet espace « para », de la marginalité, de l'écart où il est tenu par l'acte de traduction lui-même et de franchir le « seuil » vers le commentaire, vers l'exégèse du texte. Dans ce sens, on rejoint les propos de José Yuste Frías (2010 : 309) concernant le statut du traducteur en tant que sujet traduisant : le traducteur est ainsi « le premier agent paratraducteur car il est toujours 'en para', c'est-à-dire pas seulement à la fois des deux côtés de la frontière entre langues, entre cultures, que suppose tout

[20] « La note est un énoncé de longueur variable (un mot suffit) relatif à un segment plus ou moins déterminé du texte, et toujours disposé soit en regard soit en référence à ce segment. Le caractère toujours partiel du texte de référence, et par conséquent le caractère toujours local de l'énoncé porté en note, me semble le trait formel le plus distinctif de cet élément de paratexte, qui l'oppose entre autres à la préface. » (Genette, 1987 : 293)

[21] « Elle est aussi le lieu de la preuve de ce savoir, où le traducteur *explique* certains points du texte, où il ajoute des informations scientifiques, où il *corrige* certaines 'fautes' du texte original. Elle révèle le désir d'exemption du traducteur par rapport au texte original, car la note est un *espace légitimé* où il peut intervenir. » (de Castro Barros, 2010 : 86) (nous soulignons).

BDD-A25262 © 2016 Editura Universităţii din Suceava
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.42 (2026-11-15 20:41:51 UTC)

texte à traduire ou traduit : il est aussi lui-même la frontière elle-même où se déroule tout échange ».

Jacqueline Henry opère une distinction nette entre la note « auctoriale » et la note du traducteur, note « allographe » par excellence. Tandis que la première peut être « un ajout métalinguistique, comme une définition, l'explication d'un terme, ou la traduction d'une citation produite en langue étrangère dans le texte […] » (Henry, 2009 : 229), la note *allographe* s'apparente plutôt au commentaire[22] critique.

Sur les cinquante pages de la traduction française analysée, on trouve approximativement 50 notes du traducteur, ce qui n'est pourtant pas trop encombrant. Selon la fonction correspondante (exégétique, herméneutique ou métalinguistique), nous pouvons parler des notes informatives, voire conventionnelles, explicatives et instructives.

Dans la catégorie des notes informatives, on distingue ainsi les notes *à statut éditorial***,** dans lesquelles le traducteur indique précisément des aspects concernant la mise en évidence de certains mots ou syntagmes, en s'assurant que le lecteur en tient compte dans sa lecture. Par exemple, en se référant au vers : « *Feuille verte, large feuillée* – en roumain *Frunză verde*, *foaie lată* », le traducteur précise : « Nous indiquons en italiques les formulettes poétiques traditionnelles, sans rapport, autre que rythmique avec le reste des poèmes. » (note 1, p. 49)

Nous découvrons aussi des notes qui mettent en relief les *différences* entre les diverses versions existantes : par exemple, à l'égard de « la plus ancienne version connue du poème Mioritza », différente de celle d'Alecu Russo, le traducteur écrit : « L'on notera le passage, de l'une à l'autre variante, du mot '*zdrăvioara*' (de racine slave), 'saine', c'est-à-dire 'saine et sauve' à celui de '*năzdrăvană*' (*ne-zdravan*, 'non-zdravăn', 'non-sain' mentalement = fou, mais surtout inspiré) de même racine, 'enchantée, magicienne, clairvoyante'. » (note 2, p. 34)

Conscient du fait que son travail correspond, au moins pour certaines ballades, au genre de la retraduction, Benoît-Joseph Courvoisier rend consciencieusement compte de l'origine de certaines variantes de traduction : à l'égard des deux premiers vers de la ballade *Miorița* : « *Pe-un picior de plai*, / *Pe-o gură de rai.* // D'un plateau fleuri, / D'un coin de paradis » (p. 29), la note propose tout d'abord la traduction littérale (indiquée rigoureusement) et suivie de la mention de l'origine de la rime proposée : « Litt. : 'À la bouche/l'entrée d'un paradis'. Le paradis en question étant, selon l'opinion de Michelet 'l'entrée de l'heureuse patrie moldave, sur la frontière de Transylvanie.' Nous reprenons à notre compte la rime initiale de Ion Ureche ('Par les cols fleuris / Seuils de

[22] Voir également l'étude de Maïca Sanconie, « Préface, postface, ou deux états du commentaire par des traducteurs », *Palimpsestes* [en ligne], 20 | 2007, mis en ligne le 01 septembre 2009, consulté le 01 octobre 2016. URL : http://palimpsestes.revues.org/102.

BDD-A25262 © 2016 Editura Universităţii din Suceava
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.42 (2026-11-15 20:41:51 UTC)

paradis'). » (note 1, p. 29) Observons toutefois que l'emprunt n'est pas total mais partiel.

La deuxième catégorie des notes comporte les notes *explicatives*[23], dont le rôle est d'apporter des clarifications :

a. Premièrement, il s'agit des notes qui expliquent divers *problèmes de langue* qui constituent une possible source d'intraductibilité. En se référant à deux mots synonymes en roumain, le traducteur avoue l'impossibilité de les traduire tous les deux, vu le manque en français d'un deuxième terme pour exprimer « feuille » : c'est le cas de la formule « *Frunză verde*, *foaie lată* » pour laquelle le traducteur a choisi comme « compromis » : « Feuille verte, large feuillée ». Dans ce cas, la note explique et justifie en quelque sorte les limites extrinsèques au traducteur ; l'apparent échec ne peut pourtant pas lui être imputé, surtout si on tient compte de la trouvaille qu'il propose : « À noter, concernant le premier vers, que le roumain possède de deux mots pour dire 'feuille', le vers (litt. Feuille1 verte, feuille2 large) est donc intraduisible. » (note 1, page 49)

En règle générale, la question de l'intraduisible suppose une prise de conscience à l'égard des limites de la traduction et suscite le malaise. Ainsi le traducteur, comme l'écrivain d'ailleurs, se confronte avec les limites du langage, au seuil même du non-dit : « L'intraduisible n'est jamais inintelligible – il fait souvent même la fortune de la note du traducteur, il en est la justification. » (De Launay, 2006 : 46)

Une autre possible source d'intraduisible constituée par les expressions idiomatiques « *până-i cerul* », « *până-i lumea* » que le traducteur qualifie de « difficilement traduisibles ». Il propose en note une traduction littérale suivie d'une explicitation : « 'jusqu'où est le ciel', 'jusqu'où est le monde' ; sous-entendu, jusqu'au bout de ces derniers, c'est-à-dire nulle part, c'est-à-dire jamais. » (note 2, p. 51) Observons que même s'il se réfère dans ses notes aux intraduisibles, le traducteur tente toujours de résoudre les problèmes, malgré l'acception quasi commune mentionnée par Pascale Sardin (2007 : 7), à l'égard des notes qui, en tant qu' « îlots de sens ou de non-sens […] appellent le lecteur à s'interroger sur la pratique de la traduction et offrent une vision de l'art de l'imperfection et du renoncement qu'elle s'avère être souvent. » Au lieu d'avouer l'échec de la traduction, les notes de Benoît-Joseph Courvoisier reflètent les solutions trouvées[24] et permettent aussi de dévoiler une autre fonction qui leur est propre : la fonction métatextuelle, les notes convoquant des « commentaires traductologiques, linguistiques et littéraires », leur statut même oscillant entre « texte et paratexte » (Sardin, 2007 : 6).

[23] La tâche de la note explicative est d'« élucider une notion culturelle ou civilisationnelle ; elle intervient lorsqu'une lacune contextuelle, marque d'une différence, se fait sentir, et permet de la réduire, de façon visible et objective, par l'appel en bas de page ou le renvoi en fin de volume. Sa référence est au hors-texte » (Sardin, 2007 : 2).

[24] : « Que là où les cieux finiront » et « Que là où finira le monde », variantes plutôt littéraires, même si explicatives.

BDD-A25262 © 2016 Editura Universităţii din Suceava
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.42 (2026-11-15 20:41:51 UTC)

Un autre exemple porte sur l'expression « *Din fluier doinaş* » de la ballade « Le Monastère d'Argeş, ou la légende de Maître Manole », qui semble poser certains problèmes au traducteur. La note du traducteur, outre sa valeur explicative : « '*Din fluier doinaş*' : litt. 'De flûteau doïneur', 'joueur de doïnas sur son flûteau », donne lieu au commentaire suivant : « On est en droit de s'imaginer que le berger joue une sorte de complainte ; ce que semble indiquer la tonalité générale du poème, de même que le caractère humble, semble-t-il, contristé du pastoureau. » (note 3, p. 35)

Le rôle herméneutique que le traducteur confère à sa démarche est évident dans ses commentaires relatifs à la traduction du sentiment exprimé en roumain par le mot « urât ». Le traducteur se livre à un dévoilement exact du processus traductif à l'égard de l'explication du choix d'un correspondant français sous la forme d'un archaïsme français « l'Ennuiement » :

> Nous avons choisi cet archaïsme - après avoir songé un temps au mot « ennuyance », originaire du Centre de la France, et que l'on trouve sous la plume de Georges Sand – pour traduire l'intraduisible « *urât* ». En effet, son équivalent, le « spleen », nous paraît exclu en raison de l'affaiblissement actuel de son sens et de son caractère d'emprunt, par trop récent et littéraire. Nous pourrions également traduire ce mot par « cafard », « bourdon », ou par les expressions de « vague à l'âme », « cœur lourd » ou « mal de vivre ». Il s'agit ainsi d'une forme de navrance existentielle, d'ennui spleenétique, d'une sensation de lassitude morale et d'écœurement universel, proches du *taedium vitae* latin. À noter que l'adjectif « *urât* » (ou « *urît* ») signifie « laid » et que le verbe « a *urî* » signifie « détester, haïr ». (note 2, p. 56)

On peut reconnaître la visée pédagogique de cette note (le traducteur assume aussi et remplit l'espace notulaire pour soutenir ses explications). Le lecteur est invité à prendre activement par au raisonnement du traducteur, à ses choix, en entrant subtilement dans son laboratoire de création/traduction. Sous nos yeux, se dessine ainsi le portrait du traducteur-annotateur qui inventorie et commente les choix entre diverses versions, sa démarche traductive se situant elle-aussi sous le signe du dialogue et de l'ouvert. Elle reflèterait en quelque sorte la pensée de Constantin Noïca (1987 : 201) à l'égard de l'intraductibilité : « On peut traduire des livres entiers, on traduit des poèmes, des pensées, on peut traduire même des expressions typiques ; mais on ne peut pas traduire un certain mot. Un mot est un arbre. » La métaphore végétale associée rend compte du fait que le mot est un organisme vivant, un être spécifique, qui a sa propre évolution et sa personnalité. C'est d'ailleurs de cette façon que l'on comprend la richesse d'une langue, affirme Noïca, au moment où on ne peut pas *tout* traduire. L'intraduction trouverait pourtant une nouvelle acception, pareille à celle identifiée par Barbara Cassin, dans la présentation de sa

BDD-A25262 © 2016 Editura Universităţii din Suceava
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.42 (2026-11-15 20:41:51 UTC)

traduction de Parménide : « Je propose d'appeler 'intraduisible' non pas ce qu'on ne traduit pas, mais ce qu'on n'en finit pas de traduire, donc aussi ce qu'on ne cesse pas de ne pas traduire. »[25]. C'est plutôt de ce côté-là que nous pouvons ranger la démarche de Benoît-Joseph Courvoisier : un traducteur qui s'acharne à *tout* traduire, même l'intraduisible, cette « partie de *dor* »[26] de chaque langue, selon la formule très poétique de Constantin Noïca.

b. Deuxièmement, les notes explicatives se rattachent à divers *aspects spécifiques à la langue source*, comme c'est le cas de l'emploi du diminutif en roumain. En se référant aux vers : « *Cea-ntâi soţioară, / Cea-ntâi surioară* » // « La femme de nos cœurs / Ou bien la tendre sœur » de la ballade « Le Monastère d'Argeş, ou la légende de Maître Manole », le traducteur précise le jeu de mots basé sur l'emploi du diminutif : « La rime joue sur les diminutifs : '*soţioară*', '*surioară*' : 'épousette', 'soeurette'. » (note 5, p. 38) Constantin Noïca a très bien saisi la particularité de l'emploi du diminutif dans la langue roumaine dans laquelle il voyait un élément par lequel la culture roumaine pourrait contribuer à la culture européenne. En citant les travaux du linguiste roumain Sextil Puşcariu, Noïca (1987 : 209) considèrait que le diminutif exprime l'admiration, l'amour et la sympathie, étant, en même temps, malgré la tendance de l'associer à un caractère réducteur, un procédé qui suggère la création. Même Cioran trouvait dans l'emploi du diminutif, un « signe de richesse, comme un besoin de conférer un 'supplément d'âme' à tout », y compris à la mort (l'un de ses thèmes de prédilection)[27]. Dans la plus ancienne version connue du poème *Mioritza*, Benoît-Joseph Courvoisier rencontre également le terme « *străinel* » qu'il traduit par « étranger », tandis qu'en note il explique le rôle du diminutif : « Mot pourvu d'un suffixe diminutif à connotation affective. » (note 1, p. 33)

c. Troisièmement, les notes explicatives concernent diverses *réalités (matérielles, historiques, culturelles) spécifiques à la tradition roumaine*. Dans cette catégorie, on peut intégrer certains instruments de musique : par exemple, « *buciunul* », qui apparaît dans le vers : « *Buciunul de-a stânga*//À ma gauche, un buccin »), pour lequel on lit en note : « Il s'agit d'une longue trompe dont jouent les bergers » (note 3, page 34) ou divers objets utilisés pendant les

[25] Parménide, *Sur la nature ou sur l'étant. La langue de l'être ?,* Paris, Seuil, 1998, p. 9.

[26] « Presque dans tous les mots plus importants que nous rencontrons et surtout dans tous ceux qui se réfèrent à la 'création' et au beau' […] il existe quelque part une zone que nous pensons l'appeler, provisoirement, de dor. » (Noïca, 1987 : 207)

[27] « L'extraordinaire langue roumaine ! Chaque fois que je m'y replonge (ou plutôt que j'y songe, car j'ai hélas ! cessé de la pratiquer), j'ai le sentiment d'avoir commis, en me détachant, une criminelle infidélité. La possibilité qu'elle a de prêter à chaque mot une nuance d'intimité, d'en faire un diminutif ; cet adoucissement, la mort même en bénéficie : 'morţişoara'… Il fut un temps où je ne voyais dans ce phénomène qu'une tendance au rapetissement, au ravalement, à la dégradation. Il m'apparaît maintenant, au contraire, comme un signe de richesse, comme un besoin de conférer un 'supplément d'âme' à tout » (Cioran, 1997 : 67).

BDD-A25262 © 2016 Editura Universităţii din Suceava
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.42 (2026-11-15 20:41:51 UTC)

cérémonies religieuses : « *cununa* » qui apparaît dans le vers de la ballade *Mioritza (L'Agnelette*) : « *Soarele şi luna / Mi-au ţinut cununa //* Que soleil et lune ! Tinrent ma couronne », la note du traducteur précisant qu' : « Il s'agit du diadème que l'on tient au-dessus de la tête des mariés dans la tradition orthodoxe, avant de leur en ceindre le front. » (note 4, p. 31)

Parfois, le traducteur intervient en note pour apporter des éclaircissements par rapport aux personnages historiques évoqués dans les ballades. Afin d'expliquer le choix de sa variante française pour le nom du personnage « Negru-vodă » (« Le Prince Noir »), le traducteur inventorie les diverses appellations qui circulaient à l'époque : « Negru-vodă : Radu Negru, dit le Voïvode Noir ou Prince Noir » et continue par un petit portrait du héros, en proposant au lecteur une incursion dans le passé de la culture roumaine, afin de mieux contextualiser la période de construction du fameux monastère : « fondateur, en 1290, de la première principauté roumaine, le voïvodat de Valachie. Cette figure se superpose à celle du voïvode Neagoe Basarab, sous le règne duquel a débuté la construction du monastère d'Argeş, en 1512 (construction achevée en 1526). » (note 2, p. 35)

Une troisième catégorie de notes comprend les notes *instructives***,** série dans laquelle nous pouvons intégrer les recommandations de lectures proposées par le traducteur. Afin de rester dans l'univers de la traduction française de la ballade « Le Monastère d'Argeş, ou la légende de Maître Manole », nous prenons l'exemple de la deuxième note de cette traduction dans laquelle nous retrouvons pour les vers : « *Loc de montastire / Şi de pomenire //* Où fonder monastère / Et lieu de prière », une invitation à lire et à approfondir le sujet : « Voir à ce propos les réflexions de Mircea Eliade, dans *Commentaires sur la Légende de maître Manole*, éd. de l'Herne). » (note 2, page 35) Nous pouvons retracer également un lien qui se tisse entre les notes, puisque la note précédente s'associe, quelques pages plus loin, à une autre qui s'applique au vers : « *Pe ea s-o jertfim //* Se verra sacrifiée » : « Sur la signification de ce sacrifice dans les différentes cultures du monde et dans la ballade, cf. Mircea Eliade. » (note 6, p. 39)

Un autre exemple illustrateur est constitué par la note qui se réfère au vers : « *Şi urlă-a moţiu //* Et hurlent à la mort », note qui intègre une citation de Mircea Eliade qui devient, à son tour, élément catalyseur du commentaire, le traducteur se livrant à une interprétation du texte :

> C'est effectivement le point le plus mystérieux de ce poème, car pourquoi choisir un lieu néfaste, ces ruines devant lesquelles les chiens 'hurlent à la mort', pour y bâtir un monastère ? Ne doit-on pas voir là l'origine de la fatalité qui semble attachée à cette construction tout au long du poème ? À moins que ces

BDD-A25262 © 2016 Editura Universităţii din Suceava
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.42 (2026-11-15 20:41:51 UTC)

hurlements de chiens ne s'avèrent seulement le signe du caractère surnaturel, et donc exceptionnellement propice, du lieu. (note 4, p. 36)

La note du traducteur n'est visiblement pas « anodine », puisqu'elle « participe de cette deuxième visée d'institution d'un savoir plus ample que celui nécessaire à *l'intelligence* du texte. » (Guéorguieva-Steenhoute, 2012 : 12)

Après l'examen de cette typologie des notes, qui nous a permis de retrouver les diverses fonctions (exégétique, herméneutique, métatextuelle) que le traducteur leur assigne, nous sommes en mesure de dresser le portrait d'un traducteur extrêmement attentif à son lecteur, qui guide le parcours du lecteur et qui veut s'assurer de la bonne et correcte compréhension de chaque nuance. Ce n'est pas seulement la littérature qui est un art des nuances, comme le soutenait Roland Barthes, mais la traduction s'avère être une activité où chaque détail compte. C'est grâce à l'appareil notulaire que la figure du traducteur-annotateur commence à être visible, les notes témoignant « non seulement du *savoir* du traducteur mais aussi de sa *sensibilité* qui participe à la transmission des informations fournies au lecteur » (Guéorguieva-Steenhoute, 2012 : 12)[28]. Puisque la visée des notes se joue toujours dans cet esprit de concision et de pertinence extrême, le travail du traducteur-annotateur est d'autant plus difficile, car il est contraint de se résumer à l'essentiel et de choisir uniquement les aspects informatifs, explicatifs ou instructifs qui comptent.

En guise de conclusion, nous reprenons l'idée énoncée par Pascale Sardin qui voit dans la note « un paradigme des possibles » : « Que ce soit par sa double fonctionnalité ou son indécision statutaire, la N. D. T. est bien réflexive et critique : elle est indice et miroir de la traduction au double sens de pratique et de texte traduit. » (Sardin, 2007 : 8) En plaçant son travail sous le signe du dialogue, du passage continu et ouvert entre les langues et les cultures, le traducteur se charge d'une double responsabilité : envers soi-même et envers son lecteur, inscrivant son acte sur la dimension de la médiation.

Par la finesse des analyses proposées dans la préface, par le travail de documentation approfondi, voire exhaustif, par la présence conjointe de l'original et de la traduction ainsi que des notes informatives, explicatives et instructives, on constate que le projet traductif est conçu dans cet esprit ouvert au dialogue où la préface, les notes et la traduction répondent à l'exigence de rendre compte le plus fidèlement et le plus ouvertement possible des dimensions culturelles identifiées pendant la traduction. Benoît-Joseph Courvoisier s'attache ainsi à la mission d'être un véritable « porteur d'horizon »[29]. Selon l'adage de Constantin Noïca (1987 : 324) : « On peut

[28] Nous soulignons.

[29] « Nous-mêmes, en tant que hommes, nous sommes des êtres porteurs d'horizon, qui savent ou qui ignorent, sûrs mais en même temps très approximatifs, une sorte d'Introduction à *dor*, comme les mots roumains dont nous avons parlé. » (Noïca, 1987 : 208).

BDD-A25262 © 2016 Editura Universităţii din Suceava
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.42 (2026-11-15 20:41:51 UTC)

prendre un mot et partir avec lui dans le monde », on voit comment le traducteur s'approprie cette tâche, en parcourant, par le biais de l'ample appareil paratextuel (préfacier et notulaire) qui accompagne la traduction, le vaste territoire de la culture roumaine, française et européenne.

Bibliographie :

Ballades & Doïnas, poésie orale roumaine, choix et traduction par Benoît-Joseph Courvoisier, Rennes, Folle Avoine, 2014.

Aury, Dominique (1963) : « Préface », in : G. Mounin, *Les problèmes théoriques de la traduction*, Paris, Gallimard.

Ballard, Michel (2005) : « Les stratégies de traduction des désignateurs de référents culturels », in *La traduction, contact de langues et de cultures* (1), Arras, Artois Presses Université.

Cary, Edmond (1956) : *La traduction dans le monde moderne*, Genève, Georg & Cie.

Cioran, E. M. (1995) : *Précis de décomposition (*1949) in *Œuvres*, Paris, Gallimard, « Quarto ».

Cioran, E. M. (1997) : *Cahiers* 1957-1972, Paris, Gallimard, NRF.

(de) Castro Barros, Débora, Márcia Atálla Pietroluongo (2010) : « Les notes du traducteur dans deux traductions brésiliennes du *Père Goriot* d'Honoré de Balzac », in *Synergies Brésil*, n° 8, p. 83-89, consulté le 20 septembre 2016. URL : http://gerflint.fr/Base/Bresil8/bresil8.html.

De Launay, Marc (2006) : *Qu'est-ce que traduire ?*, Paris, Vrin.

Dumitrescu-Buşulenga, Zoe (1972) : *Mioritza*, Bucureşti, Albatros.

Eliade, Mircea (1995) : *De la Zalmoxis la Genghis-Han*, De Zalmoxis à Genghis-Khan (Paris, Payot, 1970), Studii comparative despre religiile şi folclorul Daciei şi Europei Orientale, Bucureşti, Humanitas, ch. VIII « Mioara năzdrăvană », p. 233-264.

Genette, Gérard (1987) : *Seuils*, Paris, Seuil.

Guéorguieva-Steenhoute, Elena (2012) : « La note du traducteur : entre l'intelligence du texte et la découverte de l'autre », in *e-CRIT3224* [en ligne], 4, p. 11-22, mis en ligne le 14 mai 2012, consulté le 20 septembre 2016. URL : http://e-crit3224.univ-fcomte.fr.

Henry, Jacqueline (2000) : « De l'érudition à l'échec : la note du traducteur », in *Meta : journal des traducteurs / Meta: Translators' Journal*, vol. 45, n° 2, p. 228-240, consulté le 5 septembre 2016. URL: http://id.erudit.org/iderudit/003059ar.

Karas, Hilla (2007) : « Le statut de la traduction dans les éditions bilingues : de l'interprétation au commentaire », in *Palimpsestes* [en ligne], n° 20, mis en ligne le 01 septembre 2009, consulté le 02 octobre 2016. URL : http://palimpsestes.revues.org/100.

Lederer, Marianne (1994) : *La traduction aujourd'hui - Le modèle interprétatif*, Paris, Hachette.

Maldiney, Henri (1993) : *L'Art, l'éclair de l'être*, Seyssel, Comp'Act.

Maldiney, Henri (2012) : *Aîtres de la langue et demeures de la pensée* (1975), Lausanne, L'Âge d'homme.

BDD-A25262 © 2016 Editura Universităţii din Suceava
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.42 (2026-11-15 20:41:51 UTC)

Michelet, Jules (1854) : *Légendes démocratiques du Nord*, in *Œuvres complètes*, t. 38, Paris, Flammarion, 1893-1898.

Noïca, Constantin (1970) : *Rostirea filozofică românească*, Bucureşti, Editura Ştiinţifică.

Noïca, Constantin (1987) : *Creaţie şi adevăr*, in *Cuvânt împreună despre rostirea românească*, Bucureşti, Eminescu, p. 193-324.

Paret-Passos, Marie-Hélène (2014), « De Finnegans Wake à Finnicius Revém », in *Genesis* [en ligne], nº 38, mis en ligne le 29 juin 2016, consulté le 01 octobre 2016. URL : http://genesis.revues.org/1288.

Sardin, Pascale (2007) : « De la note du traducteur comme commentaire : entre texte, paratexte et prétexte », in *Palimpsestes* [en ligne], nº 20, mis en ligne le 01 septembre 2009, consulté le 01 octobre 2016.

Yuste Frías, José (2010) : « Au seuil de la traduction : la paratraduction » in Naaijkens, T. [éd.] *Event or Incident. Événement ou Incident. On the Role of Translation in the Dynamics of Cultural Exchange*, vol. 3, Peter Lang, p. 287-316.

BDD-A25262 © 2016 Editura Universităţii din Suceava
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.42 (2026-11-15 20:41:51 UTC)