

**MATEI VIȘNIEC, AUTOTRADUCERE ȘI REFLECȚIE PRIVIND
CREAȚIA „ÎNȚRE DOUĂ LIMBI” /
MATEI VISNIEC, AUTOTRADUCTION ET RÉFLEXION SUR LA
CRÉATION « ENTRE DEUX LANGUES »**

Elena-Brândușa STEICIUC¹

Rezumat: Autor bilingv, Matei Vișniec este conștient de statutul său de creator „între două cosmosuri”. El practică autotraducerea începând cu perioada „bilingvismului parțial” (Emilia David) și până în etapa „bilingvismului plenar”, când reflecția lui traductologică aduce multe lămuriri asupra metodei sale de lucru, asupra modului în care concepe transferul textelor sale din franceză în română. Articolul își propune să detecteze – plecând de la un text dramatic (*De la sensation d'élasticité lorsqu'on marche sur des cadavres*, 2010) alături de un text de literatură pentru copii (*Le Bonhomme de neige qui voulait rencontrer le soleil*, 2016) – particularitățile travaliului traductiv al autorului născut în Bucovina care, „făcând naveta între două limbi”, printr-o excepțională creativitate, reușește să îmbogățească cei doi versanți ai operei sale.

Cuvinte-cheie: Matei Vișniec, traducere, autotraducere, bilingvism, teatru, literatura pentru copii

Résumé : Auteur bilingue, Matei Visniec est conscient de son statut de créateur « entre deux cosmos ». Il pratique l'autotraduction depuis l'époque du « bilinguisme partiel » (Emilia David) et jusqu'à l'étape du « bilinguisme plénier », lorsque ses réflexions traductologiques apportent beaucoup d'éclaircissements sur sa méthode de travail, sur la manière dont il envisage le transfert de ses textes français en roumain. Cet article se propose de détecter - à partir d'un texte dramatique (*De la sensation d'élasticité lorsqu'on marche sur des cadavres*, 2010) et d'un texte de littérature pour enfants (*Le Bonhomme de neige qui voulait rencontrer le soleil*, 2016) – les particularités du travail traductif de l'auteur né en Bucovine, qui, tout en « faisant la navette entre les deux langues », réussit à enrichir, par son exceptionnelle créativité, les deux versants de l'œuvre.

Mots-clés : Matei Visniec, traduction, autotraduction, bilinguisme, théâtre, littérature pour enfants.

Exilat în Occident în ultimii ani ai regimului totalitar din țara sa, Matei Vișniec este astăzi autorul unei opere complexe și multiforme, cuprinzând teatru, poezie, proză. La debutul său în literatură, în anii '80, cele trei volume de poeme ale autorului născut la Rădăuți în 1956 sunt scrise în limba sa maternă, româna. Mai apoi, intervine fractura biografică a exilului, pentru că în 1987

¹ Universitatea „Ștefan cel Mare” din Suceava, selenabrandusa@yahoo.com.

acesta decide - ca mulți alți intelectuali din Estul totalitar al Europei - să rămână în Occident și această schimbare majoră îl obligă pe autor să-și redacteze textele, în special piesele de teatru, în franceză, limba țării de adopție. După această etapă, multe dintre textele dramatice – reprezentate pe scenă în Franța sau în diverse țări francofone – vor fi traduse chiar de autor în limba română, într-un proces de „repatriere” extrem de interesant, care, cu siguranță, n-ar fi fost posibil în contextul politic al dictaturii. Un travaliu traductiv puternic marcat de amprenta auctorială, care se înscrie în acest veac de traduceri în limba română și printr-o interesantă reflecție asupra „artei și supliciului” traducerii.

Devenit, așadar, autor bilingv, Matei Vișniec este conștient de statutul său de creator „între două cosmosuri”, cum afirmă în numeroasele interviuri unde se confesează asupra identității sale scriitoricești, culturale, lingvistice, în care partea română și cea franceză se completează și îmbogățesc reciproc, într-o dualitate specifică acelor autori denumiți *faute de mieux*, francofoni: „Viața mea se duce în Franța și, în fiecare zi, eu scriu în românește, citesc în românește, gândesc în românește și, în aceeași zi, scriu în franceză, citesc în franceză, gândesc în franceză. S-a produs un fel de ciocnire totală, în creierul meu, între cele două limbi. Pot să trec foarte repede de la franceză la română și de la română la franceză, să scot soft-ul de franceză și să pun soft-ul de română în creier. Lucrul ăsta îmi dă un fel de identitate, de dualitate, de duplicitate. Sînt un om care dispune de două condeie, de două mâini, ca un spadasin care se bate cu două săbii.” (Greceanu, Martin, 2013).

Pentru Matei Vișniec, ca și pentru Andrei Makine, Milan Kundera, Agota Kristof, franceza a fost/este, indubitabil, „une langue de la liberté”, dar și o limbă aleasă datorită aceluși „rayonnement culturel” (Beniamino, 1999: 311), în definiția pe care teoreticianul Michel Beniamino o dă acelei categorii de scriitori care au adoptat limba lui Voltaire nu în contextul colonial sau post-colonial, ci preferând să evadeze din sistemul totalitar și integrând un spațiu cultural de un (mai) mare prestigiu.

Abordând chesiunea bilingvismului și modul în care acesta a influențat construirea operei vișnieciene, cu ambele ei versante, universitara Emilia David stabilește, într-o perspectivă diacronică, etapele acestei trăsături fundamentale a autorului. La început au fost anii 1987-1992, care constituie „faza de bilingvism parțial sau incipient” (David, 2015: 13), când - instalat în Franța după anul petrecut la Londra – exilatul român dobândește competențele lingvistice și culturale care-i lipsesc. Este etapa în care limba de creație rămâne româna, iar piesele - *Spectatorul condamnat la moarte*, *Angajare de clown*; *Bine, mamă, da' ăștia povestesc în actu' doi ce se-ntâmplă în actu'-ntîi*; *Caii la fereastră* - pentru a fi jucate în Franța sunt traduse printr-o colaborare cu traducători nativi, care nu cunosc limba română, dintre care cel mai frecvent apare numele lui Claire Jéquier. Iată ce declară Matei Vișniec într-un interviu acordat Emiliei David

despre această captivantă și ludică experiență: „A fost foarte interesant să lucrez cu oameni care nu știau română, pentru că eu puteam să joc în același timp aceeași replică, adică dădeam din mâini, din picioare, din ochi, din buze, mă puneam în rolul respectiv, în pielea personajului, și repetam o dată, de două ori, de trei ori. Jucam deseori ca să conving și așteptam reacția traducătorului: « A, cred că aici e bine ce-am găsit » ”(David, 2015: 515-516).

Etapa „bilingvismului deplin sau matur” este aceea pe care autorul o străbate până astăzi, începând cu primele piese scrise direct în limba franceză: *Théâtre décomposé ou l’homme-poubelle*, 1994; *Les partitions frauduleuses*, 1995; *Comment pourrais-je être un oiseau?*, 1996. Puternic ancorat în cele două spații culturale și lingvistice, ale căror coduri și convenții le cunoaște și le stăpânește pe deplin, Matei Vișniec va rămâne, totuși, puternic atașat de limba maternă în ceea ce privește alte două genuri. În proză, el redactează exclusiv în limba română, romanele fiindu-i transpuse în franceză de traducători profesioniști, cum este universitarul Nicolas Cavaillès: *Le Syndrome de panique dans la Ville Lumière* Ed. Non Lieu, Paris, 2012 ; *Monsieur K. libéré* (Ed. Non Lieu, Paris, 2013). La fel și în poezie, unde, totuși, în ultimii ani, autorul de origine română se implică din ce în ce mai mult în transpunerea poeziei sale înspre limba țării de adopție, colaborând cu traducătorul francez. *La ville d’un seul habitant* (text introductiv de Gilles Boulan) apare în 2010, în traducerea lui Nicolas Cavaillès iar trei ani mai târziu volumul de poeme *À table avec Marx* este publicat de editorul Bruno Doucey la Paris, în traducerea lui Benoît-Joseph Courvoisier, și purtând mențiunea „avec le regard complice de l’auteur”.

Este și firesc ca, în acest spațiu al unei căutări și înnoiri permanente cum este opera vișnieciană, în ansamblul ei, problematica traducerii să atragă atenția autorului care, respingând dintotdeauna existența *frontierelor*, se dovedește a fi un adevărat *passer* între două limbi, între două cosmosuri care fac parte integrantă din identitatea lui. Autorul franco-român sau român „de expresie franceză” declară, în interviul amintit, că el nu este „un traducător care să fie conștient, în momentul în care traduce, de ceea ce păstrează și ceea ce pierde” și că „totul este strict intuitiv, pe criteriul unei busole interioare care-mi indică reușita sau nereușita”. (David, 2015: 510) Departe de a se lansa în teoretizări pentru care afirmă că nu este format, Matei Vișniec reflectează din ce în ce mai mult asupra artei traducerii, pe care, dacă ar fi să o compare cu o altă disciplină artistică, ar asemui-o cu modelajul, pentru că, spune el în paratextul unui recent volum de teatru pentru copii, traducătorul este „(...) un fel de sculptor, un creator de forme, dar care lucrează doar cu lut umed. De altfel, și *opera* lui rămâne veșnic maleabilă, ceea ce îi poate permite artistului să amelioreze la nesfârșit (dacă vrea), să revină asupra anumitor volume, curbe, unghiuri, detalii, să le netezească din nou sau să adauge nuanțe. ” (Vișniec, 2016: 51) Vom vedea că, pornind de la o experiență de aproape treizeci de ani ca traducător al

propriilor texte, dinspre și înspre ambele limbi-culturi care-l definesc, el expune o serie de idei care nu fac decât să confirme opiniile unor teoreticieni de marcă.

O coincidență - deloc întâmplătoare - este aceea cu practico-teoria Irinei Mavrodin. Este suficient să ne remintim un eseu al mării traducătoare și poeticiene apărut în 2007 în revista *Atelier de traduction*, pe care a fondat-o în anii aceia la universitatea suceveană: „L'autotraduction: une œuvre nonsimulacre”. Recitind acest text vom constata insistența asupra ideii de *rescriere*, de *remodelare* a textului în cursul procesului de autotraducere, idee care decurge din experiența Irinei Mavrodin ca poet și ca traducător al propriilor sale versuri (*Capcana/Le Piège*, 2002; *Uimire/Émerveillement*, 2007):

[...] autotraducerea ne pune **mereu** în fața unui caz de rescriere, ce aparține autorului însuși, în fața unui caz de operă non-simulacru, operă în sensul cel mai intens al cuvântului. Căci, chiar dacă vrea să se lase **constrâns** de propriul său text scris deja într-o altă limbă, autorul, devenit propriul său traducător, nu poate juca până la capăt jocul acestei dedublări, care ar fi trebuit să fie aici cel al unei constrângeri asumate în întregime. El vrea să-și impună regula constrângerii, dar știe, totuși, că se află în fața propriei opere, asupra căreia – crede el, cel puțin în subconștientul său cel mai profund – are toate drepturile (încă le mai are, căci este în viață). (Mavrodin, 2007: 55).² (Mavrodin, 2007: 55).

Confruntându-se și el cu diversele constrângeri ale propriilor texte, Matei Vișniec își „repatriază” scrierile dramatice, adevărate îmbinări de „cuvânt și imagine” (cf. Gancevici, 2014) *rescriindu-le*. El acționează ca un fin cunoscător al celor două spații culturale, al codurilor artistice ale teatrului românesc și ale spectacolului din Franța, ca un om de teatru familiarizat după o îndelungată experiență cu așteptările publicului francez și ale celui din țara sa de origine. Iată câteva dintre cele mai semnificative piese scrise direct în limba țării de adopție, fără a fi beneficiat de o versiune anterioară în limba română:

- *La Femme comme champs de bataille (Du sexe de la femme comme champs de bataille)*, 1997 / *Femeia ca un câmp de luptă* (1999) ;
- *La Machine Tchékhov* (2000, publicată în 2005) / *Mașinăria Cehov* (2002) ;

² Traducerea noastră. În original: [...] avec l'autotraduction on est **toujours** devant un cas de réécriture, qui appartient à l'auteur même, devant un cas d'œuvre nonsimulacre, d'œuvre au sens fort du terme. Car, même s'il veut se laisser **contraindre** par son propre texte déjà écrit dans une autre langue, l'auteur qui est devenu son propre traducteur ne peut jouer jusqu'au bout le jeu de ce dédoublement, qui devrait être ici celui d'une contrainte totalement assumée. Il veut s'imposer la règle de la contrainte mais il sait pourtant qu'il se trouve devant sa propre œuvre, sur laquelle – il le croit, du moins, dans son inconscient le plus profond – il a tous les droits (encore, car il est en vie).

- *L'histoire du communisme racontée aux malades mentaux* (2000)/ *Istoria comunismului povestită pentru bolnavii mintal* (2002) ;
- *Les détours Cioran (Mansarde à Paris avec vue sur la mort, 2003-2004)/ Mansardă la Paris cu vedere spre moarte* (2005);
- *La femme-cible et ses dix amants* (2004)/ *Femeia-țintă și cei zece amanți* (2009) ;
- *Richard III n'aura pas lieu ou Scènes de la vie de Meyerhold* (2005)/ *Richard III nu se mai face sau Scene din viața lui Meyerhold* (2005);
- *De la sensation d'élasticité lorsqu'on marche sur des cadavres* (2009)/ *Despre senzația de elasticitate când pășim peste cadavre* (2009).

Actul autotraducerii este practicat aproape simultan dinspre limba franceză înspre limba română, autorul acționând nu numai ca un practician al scrisului care mizează mult, cum este și firesc, pe oralitate, pe metisaj, pe intertextualitate și interculturalitate, toate aceste trăsături fiind generate și condiționate, după cum spuneam, de vastă cultură scenică a autorului.

Procedee diverse și adecvate sunt puse așadar în practică pentru a genera, prin traducerea auctorială, efecte stilistice similare celor din textul-sursă, cu o încărcătură conotativă ce se adresează publicului de cultură română, în spectacole de limbă română. Pentru a exemplifica, să ne aplecăm – în limitele spațiului alocat acestui articol – asupra uneia dintre piesele evocate anterior, *De la sensation d'élasticité lorsqu'on marche sur des cadavres* (Ed. Lansman 2009). După cum se menționează în paratext, piesa aceasta s-a născut „din dorința de a-l omagia pe Eugène Ionesco în anul 2009, an în care lumea culturală a sărbătorit o sută de ani de la nașterea dramaturgului”, în urma solicitării companiei GARE AU THÉÂTRE, cu ocazia unei rezidențe literare la Vitry-sur-Seine. În aceeași „notă a autorului”, Matei Vișniec amintește importanța teatrului ionescian în formarea tânărului adolescent rădăuțean din anii 60, nu fără a-i mulțumi criticului și scriitorului Nicolae Balotă, fost deținut politic, cel care i-a furnizat, de fapt, nucleul dramatic al acestei piese. Avându-l ca protagonist pe poetul Sergiu Penegar, profesor și traducător de literatură franceză în anii proletcultismului, piesa *Despre senzația de elasticitate când pășim peste cadavre* apare aproape simultan în România, la Editura Paralela 45, iar unul dintre procedeele utilizate frecvent de traducerea auctorială este adaptarea, prin adaosuri care generează compensări de ordin cultural-sociologic pentru publicul-țintă. Astfel, în scena 1 (discuția dintre Sergiu Penegar, poetul-traducător, care nu vrea să se „alinieze” la realismul socialist și redactorul-șef al unei reviste literare, părtaș al puterii dictatoriale), apar explicitări, completări referitoare la scriitorii francezi, pe care un traducător canonic nu le-ar fi putut, probabil, propune:

„Le rédacteur en chef: Traduis „REDACTORUL-ȘEF: Încearcă să plutôt Aragon!
Le poète: Non! traduci Aragon... Aragon e comunist, poate trece...

Le rédacteur en chef: S'il te plaît,
traduis
Marcel Pagnol! Pagnol passe..."
(Vişniec, 2009: 45)

POETUL: Nu-mi place Aragon...
REDACTORUL-ŞEF: Sau măcar câte
un clasic...
Zău, uite, Marcel Pagnol... Pagnol trece,
e ca un fel de Ion Creangă..."
(Vişniec, 2009: 79)

Tot în această scenă, în bancul spus de poet interlocutorului său, apare un adaos de ordin toponimic, cu scopul de a ancora și mai bine în spațiul românesc fraza oarecum abstractă din franceză, „Deux vieillards se rencontrent au parc pour jouer aux échecs” (p. 13), care devine: „Doi pensionari se întâlnesc în Cișmigiu să joace șah.” (p. 79).

Pentru o mai bună înțelegere a contextului cultural francez de către spectatorii români, Matei Vişniec include o serie de explicitări în scena 10, în care Sergiu Penegar, Poetul, într-un dialog fantasmatic cu Cântăreața cheală evocă un Paris mitic, cu o serie de puncte nodale pe harta peisajului artistic. O fraza precum: „Quand je veux rencontrer Gide, Saint-Exupéry, Malraux ou Camus, je vais chez Lipp” (p. 45) devine „Când vreau să-i întâlnesc pe Gide, pe Saint-Exupéry, pe Malraux sau pe Camus, mă duc la *braseria* Lipp” (p. 119); alte trei celebre locuri de întâlnire ale artiștilor și scriitorilor – *La Coupole*, *Le Dôme*, *Les Deux Magots* - sunt precedate de termenul „cafenea”, pentru a furniza o informație suplimentară spectatorului român.

Un alt aspect relevant pentru specificitatea și efectele traducerii auctoriale din franceză în română (atât în cazul acestei piese cât și al altora) este prezența ambelor limbi, prin inserții de franceză în textul-țintă, ceea ce este perfect motivat prin trama piesei de care ne ocupăm. Cea mai mare parte a dialogurilor imagineare dintre poetul-traducător și autorii francezi care îl fascinează includ mici inserții în franceză, metisajul acesta lingvistic fiind un semn al preferinței autorului pentru intercultural și al profunde (și periculoase, în contextul dat!) francofilii a personajului.

Practica autotraductivă a lui Matei Vişniec și reflecția sa asupra actului traducerii – pe care încercăm să le definim într-o intervenție fatalmente incompletă – se desăvârșesc prin piesa de teatru pentru copii *Le Bonhomme de neige qui voulait rencontrer le soleil/Omul de zăpadă care voia să întâlnească soarele*, apărută în versiune bilingvă la editura Arthur din București, în 2016. Autorul nu este la primul său text de acest gen³, el reușind să treacă cu brio proba de foc a unei scrieri captivante pentru micii spectatori de la începutul noului mileniu.

³ Site-ul autorului conține titlurile a cinci alte texte teatrale „pour enfants et adolescents”: *Les partitions frauduleuses* (1995) ; *Enquête sur la disparition d'un nain de jardin* (2008) ; *Lettres aux arbres et aux nuages* ; *Le ciel à poil* ; *L'histoire du pouce coquin*, <http://www.visniec.com/theatre.html>, accesat la 12.09.2018.

Și în acest caz, traducerea auctorială se dovedește a fi inventivă, iar dialogurile omului de zăpadă cu diversele personaje întâlnite în cursul periplului său (Corbul, Rândunica, Iepurele, Lupul, Marmota, Veverița, Castorul și, în final, Soarele) mizează pe o anumită simplitate, fiind adecvate vârstei spectatorilor. Efecte ludice sunt obținute prin traducerea lui „petit bonhomme de neige” prin „omuleț-dezghet-isteț de zăpadă” (p. 38) sau „zăpădețule” sau „omuleț-gânduleț de zăpadă” în scena finală, hipocoristicele din română conotând și mai mult nuanța de afecțiune din replicile Soarelui.

Dacă replicile personajelor prezintă o simetrie bine conturată între franceză și română, în schimb inserțiile poetice (textele unor cântece) care ritmează această piesă sunt un adevărat nod gordian, pe care Matei Vișniec, îl taie cu „sabia” autotraducerii, instrument ce îi conferă libertate deplină. Prin urmare, diferențele sunt foarte mari între numărul de strofe și metrica poemelor respective, pentru că Matei Vișniec acționează ca poet, privilegiind – după cum mărturisește în paratextul amintit - „muzica...un ritm care m-a ajutat să avansez, jucându-mă cu ideea timpului, spre cu totul alte metafore.” (Vișniec, 2016: 50)

După cum remarcă însuși autorul-traducător, diferența este „enormă” între prima strofă din versiunea în franceză și cea în limba română:

| | |
|---------------------------------|------------------------------|
| Le temps de la neige qui tombe | Timpul, dragul nostru prinț, |
| Le temps de la neige qui fond | E făcut așa cum e, |
| Le temps du soleil fuyant | Călător, fugar și strâmb, |
| Le temps des bourgeois brûlants | Nu ne întreba de ce. |

(Vișniec, 2016: 16)

Prin urmare, pentru că este vorba despre un spectacol, indicația autorului este simplă: „De fapt, cel mai important lucru este ca în acel moment al piesei să intervină un cântec. El poate avea forme diferite în franceză și în română, dar tema trebuie să fie totuși aceeași: înțelegerea sau disecarea noțiunii de timp.” (p. 51).

*

În urma acestui parcurs în opera vișnieciană, putem constata că autorul care are „rădăcinile în România și aripile în Franța” îmbogățește, prin travaliul lui autotraductiv, printr-o excepțională creativitate cei „100 de ani de traduceri” în limba română.

Practica interculturală a lui Matei Vișniec, reflecția lui constantă asupra traducerii, diversele „veșminte” pe care le îmbracă teatrul, proza sau poezia lui prin mijlocirea unor *passeurs* de elită pot oricând deveni tema unui colocviu internațional, axat pe problematica amplă și complexă definită de un *entre-deux* fertil, spațiu prielnic practicii și reflecției traductive.

Privind înspre viitor, acesta ar fi primul pas spre un nou veac de traduceri.

Bibliografie:

- Beniamino, Michel (1999): *La Francophonie littéraire Essai pour une théorie*, Paris, L'Harmattan.
- David, Emilia (2015): *Consecințele bilingvismului în teatrul lui Matei Vișniec*, București, Ed. Tracus Arte.
- Diaconu, Mircea (2014): *Firul Ariadnei* (capitolele IV, V, VI), Cluj-Napoca, ed. Eikom.
- Gancevici, Olga (2014): *Despre teatrul lui Matei Vișniec: cuvânt, imagine, simbol*, Cluj-Napoca, Casa Cărții de Știință.
- Greceanu, Adela, Martin, Matei (2013): „Sunt un profesionist al cuvintelor” – interviu cu Matei Vișniec pentru emisiunea „Timpul prezent”, Radio România Cultural, consultat pe <https://jurnalspiritual.eu/matei-visniec-oui-ma-consider-un-autor-roman-sunt-un-profesionist-al-cuvintelor/> la 19.09.2019.
- Mavrodin, Irina (2007): *L'autotraduction: une oeuvre nonsimulacre* in „Atelier de traduction”, nr. 7, Dossier „L'autotraduction”, Editura Universității din Suceava, pp. 51-56.
- Vișniec, Matei (2009): *De la sensation d'élasticité lorsqu'on marche sur des cadavres*, Carnières-Morlanwelz, Lansman Editeur.
- Vișniec, Matei (2009): *Despre senzația de elasticitate când pășim peste cadavre*, în volumul *Occident express*, Pitești, Paralela 45.
- Vișniec, Matei (2016) *Le Bonhomme de neige qui voulait rencontrer le soleil/Omul de zăpadă care voia să întâlnească soarele*, Edition bilingue français-roumain, București, Editura Arthur.
- Resurse web:**
<http://www.visniec.com/theatre.html>, accesat la 12.09.2018.