

FRANCOPHONIE, PERIPHERIE ET AUTO-TRADUCTION : LE CAS DE GHERASIM LUCA

Daliana Gligore
Université Charles de Gaulles Lille 3

« La seule langue universelle de la littérature, c'est la traduction »

Horace Engdahl, Secrétaire perpétuel de l'Académie Nobel.
Interview parue dans *Le Monde des Livres* du 21/12/2007, p. 10

Résumé : Si la francophonie semble aujourd'hui être liée majoritairement à une périodisation postcoloniale dominante, il ne faut pas oublier que, pour de nombreux pays, l'histoire se scande autour du postcommunisme. C'est le cas du poète roumain Gherasim Luca qui, d'origine juive, va fuir son pays et venir en France où il commencera à traduire en français son œuvre écrite en roumain. L'analyse de l'auto-traduction ici proposée, avec les choix obligés en ce domaine (place de la « couleur locale » par exemple, mais aussi pouvoir de l'écrivain sur le texte à traduire), donne à voir ce que peut-être le travail d'un écrivain francophone qui échappe aux voies de la traduction normative pour inventer un texte nouveau. En ce sens, ce travail tend à montrer qu'au-delà des apories sur les « voleurs de langue », il existe un vaste espace où les contacts de culture font encore sens.

Mots-clés : postcommunisme – Roumanie – auto-traduction – littérature – francophone.

Abstract : The present work is a study of self-translation based on the case of the Jewish Romanian Writer, Gherasim Luca. Gherasim Luca leaves his native country in 1952 and he chooses to live in France where he starts to translate his Romanian literary work into French. This article seeks to examine the practice of Gherasim Luca's self-translation through a comparative analysis between his original and self-translated texts. The thorough investigation of the Romanian and French versions of Luca's work emphasizes three distinct self-translation practices. Gherasim Luca takes advantage of being his own translator to stray from a normative type of translation. Therefore, the newly created text can be seen as a space in which all cultures meet together.

Keywords : postcommunism – Rumania – self-translation – literature – francophone.

Si la francophonie invite tout naturellement à poser des questions quant aux rapports du centre et de la périphérie et entre les langues, il existe néanmoins des spécificités qui font que les écritures francophones ne relèvent pas de problématiques similaires. La question post-coloniale concerne, certes, une large part des situations de francophonie dans le monde (France, Belgique, Maghreb, Haïti, Antilles, Afrique...) mais d'autres situations relèvent de situations postcommunistes (la Roumanie et plus généralement l'Europe centrale, sans oublier la francophonie israélienne qui est peu connue (Mendelson, 2001). D'autres situations enfin ne relèvent d'aucun post- (Suisse, Canada). Enfin, la problématique centre / périphérie doit être nuancée du fait que certains pays de l'espace francophone se sont constitués en véritables épicycles littéraires (Canada, Belgique, Suisse) et que, de toute manière, l'opposition centre / périphérie ne vaut que pour la littérature consacrée, la « périphérie » étant le lieu d'une abondante production souvent ignorée et qui n'attire guère l'attention des chercheurs. Ce qui est en revanche commun à ces situations est bien le problème de la langue littéraire qui place les écrivains devant des choix générant une double insécurité linguistique : par rapport à l'esthétique littéraire mais aussi par rapport au médium choisi.

Nous voudrions ici aborder le problème sous l'angle de la traduction qui nous paraît essentiel dans l'espace francophone. En effet, s'il est celui où des écrivains écrivent en français, il est aussi celui où des écrivains écrivent en deux langues dont les rapports ont été déterminés par l'époque coloniale. Mais, comme nous l'avons dit, le postcolonial n'épuise pas le problème. C'est pourquoi nous voudrions nous pencher aujourd'hui sur une des pratiques linguistiques et esthétiques possibles pour l'écrivain : l'auto-traduction, pratique qui déjoue les oppositions puisqu'elle peut être le fait d'écrivains post-coloniaux (Rachid Boudjedra) comme celle d'écrivains post-communistes tel Gherasim Luca dont nous allons analyser l'expérience.

Il est nécessaire tout d'abord, afin de déchiffrer le pourquoi de cette option de l'auto-traduction, de se remémorer l'ambiance culturelle roumaine après la Deuxième Guerre Mondiale. En 1945, le Groupe Surréaliste Roumain dont Gherasim Luca fait partie profite de l'apaisement de l'après-guerre pour publier ses ouvrages. Afin de faire connaître, au-delà des frontières nationales, leurs découvertes théoriques sur l'épanouissement du surréalisme, il est impératif, pour les écrivains roumains, de dépasser les frontières linguistiques, soit par la rédaction de certains de leurs livres directement en français, soit par le recours à la traduction. Dans cette perspective, la traduction ne serait pas simplement la prolongation d'une œuvre littéraire dans une autre langue, elle serait la condition indispensable à l'existence de cette œuvre.

Luca entreprend donc de s'auto-traduire en français parce qu'il souhaite établir un dialogue soutenu avec le groupe des surréalistes français afin de leur

faire partager ses recherches personnelles concernant l'épanouissement du surréalisme, notamment ses théories non-œdipiennes sur la vie, l'amour, la mort. Ceci est confirmé par une lettre que Gherasim Luca adresse à Sarane Alexandrian en 1947, en réponse à un questionnaire sur l'avenir du surréalisme (Raileanu, 2004 : 141). Datée « Bucarest, le 29 juin 47 » et rédigée en français, cette lettre contient des informations essentielles au décryptage des raisons qui ont mené Gherasim Luca sur la voie de l'auto-traduction.

Luca y exprime tout d'abord son vif accord avec le projet d'André Breton, Yves Bonnefoy, Claude Tarnaud et Sarane Alexandrian qui consiste à établir un état des lieux du mouvement surréaliste après la Deuxième Guerre Mondiale. Puis, il fait une courte présentation de son livre *L'Inventeur de l'amour* et de ses idées sur l'amour non-œdipien : à ses yeux, le seul procédé capable de raviver la flamme du surréalisme. Il déplore, non sans une pointe d'humour qui lui est propre, que le roumain ne soit pas une langue maîtrisée par les surréalistes parisiens, ce qui aurait sûrement facilité la communication. À noter la définition que Gherasim Luca donne à la langue roumaine : le syntagme employé par le poète écarte tout rapprochement avec la notion de « langue maternelle » :

Je regrette beaucoup que la langue dans laquelle je m'exprime habituellement ne vous soit pas connue ; vous auriez eu l'occasion de rencontrer dans mon livre 'Inventatorul iubirii' 'L'Inventeur de l'amour' le schéma d'un appareil théorique et pratique de délivrance TOTALITAIRE par l'amour. (*apud* Raileanu, 2004 : 143).

Ensuite, il s'interroge sur les possibilités de transmettre aux lecteurs français le contenu incendiaire de son ouvrage. La traduction lui semble un projet réalisable, au moins partiellement. À ce moment-là, Luca n'envisage pas d'entreprendre lui-même ce travail, ses pensées s'orientent plutôt vers deux de ses amis capables de traduire son texte en français :

Votre lettre et surtout les quelques remarques que vous y avez faites sur l'érotisme, justifie assez ma tentative de vous communiquer la direction de ma pensée, car elle ne vous est pas tout à fait étrangère. J'aurais préféré vous rendre sensible cette pensée dans ses projections concrètes dans la vie, dans l'amour, dans le comportement. Il n'y a aucune modalité pour vous de prendre connaissance du livre dont je vous ai parlé ? Un ami commun (Brauner, Hérold) pourrait éventuellement traduire à votre intention au moins le premier chapitre. Qu'en pensez-vous ? (*Ibidem* : 144).

L'idée de traduire cet ouvrage ne se concrétise pas à l'époque ; c'est probablement pour cette raison que Gherasim Luca s'oriente, quelques années plus

tard, vers l'auto-translation de *Inventatorul iubirii*, suivi de *Parcurg imposibilul* [*Traverser l'impossible*] et de *Moartea moartă* [*La Mort morte*], ainsi que de *Un lup văzut printr-o lupă* [*Un loup à travers une loupe*].

Le recueil *Un loup à travers une loupe* fera l'objet d'une publication posthume en 1998 ; la traduction n'est que partiellement revue par l'auteur, mais certains textes de ce recueil avaient été déjà publiés séparément en revue, ce qui nous fait conclure que le projet de l'auto-translation germe chez Luca bien avant 1992. Nous pouvons établir, approximativement, la date de début de cette entreprise : la fin des années cinquante, si l'on fait référence à la date de publication de certaines proses en revue : « L'Écho peint en rouge » (*Edda*, n° 2, mars 1959), « Minéral, ô statue du désir » (*Réalités secrètes*, n° 6), « Je t'aime » (*La Brèche*, n° 7, décembre 1964) et « Le lendemain » (*Phases*, n° 11, mai 1967). La traduction de *L'Inventeur de l'amour et de La Mort morte* ne le satisfait pas, malgré les multiples corrections et révisions. Il décide toutefois de remettre le travail à son éditeur en mars 1994, juste avant son suicide.

Notre recherche à la Bibliothèque Jacques Doucet fait état d'un autre texte que Luca s'était proposé de traduire en français. Il s'agit du manuscrit de *Traverser l'impossible*, variante française du texte roumain *Parcurg imposibilul*. Le travail de l'auto-translation semble lui poser quelques difficultés, car il exprime de façon tranchante son avis à propos de ce texte en roumain ainsi que de la première variante en français : « TRAVERSER L'IMPOSSIBLE (Traduction mot-à-mot aussi mauvaise que l'original même) » (Fonds Gherasim Luca, Bibliothèque littéraire Jacques Doucet, Paris, manuscrit GHL MS 11) et Luca décide d'abandonner la traduction de cet ouvrage. Trouver le titre le plus adapté en français représente déjà un vrai casse-tête : il hésite entre *Voyage à travers le possible* (texte annoncé sur la page de titre *Le Vampire passif*) et *Tenter l'impossible* (texte annoncé sur la page de titre *Les Orgies des quanta*) pour finalement choisir *Traverser l'impossible*.

Si l'on analyse la traduction du premier paragraphe de cet ouvrage, nous avons le tableau complet de toutes les difficultés de cette entreprise.

Voici la première variante manuscrite en français ; les mots en italiques sont rayés, les mots en gras sont insérés :

L'attirance que l'objet *L'attraction qu'exerce sur moi l'objet* sous tous ses aspects dialectiquement et symptomatiques, et les quelques déterminantes personnelles qu'il serait sur lesquelles il serait vain de *rappeler ici parce* que s'attarder je l'ai fait avec assez d'insistance [aille...mot illisible] m'ont conduit amené *il y a quelques années* à la découverte d'un **nouvel** objet de connaissance *que j'avais nommé* (Objet Objectivement Offert O.O.O) et qui devait inaugurer entre les hommes gens une série de relations appuyé basés sur un inconscient collectif à l'état de veille, relations qui *au moindre plus élémentaire (au moindre)* travail d'interprétation nous dévoilaient le contenu précieux de

la vie, le fluide qui nous rapproche et *qui nous* éloigne (sépare) nos destins. (Fonds Gherasim Luca, manuscrit GHL MS 11, sans mention de date, page non numérotée).

Cette version suit de manière presque constamment littérale l'original, ne s'écartant du strict mot à mot que pour mettre en place les concordances d'ordre grammatical imposées par la langue cible. Le traducteur suit premièrement les règles de la syntaxe roumaine (« l'attirance que l'objet... ») pour ensuite se plier aux exigences de la syntaxe française : « l'attraction qu'exerce sur moi l'objet... ». Une réminiscence de la morphologie roumaine subsiste également dans la construction du degré de signification de l'adjectif « petit » : « *au plus élémentaire* travail [...] ». Le traducteur forme le superlatif relatif à l'aide de l'adverbe « plus », qui correspond à l'adverbe roumain « mai ». Il corrige cette version selon la règle française, en employant « moindre », le comparatif de supériorité irrégulier de l'adjectif « petit » : « au moindre travail [...] ». Au niveau lexical, on remarque aussi les hésitations du traducteur qui propose les premiers synonymes : « attirance » / « attraction », « rappeler » / « s'attarder », « conduit » / « amené », « les hommes » / « les gens », « appuyé » / « basés », « éloigne » / « sépare ». La présentation conserve les paragraphes longs et denses, les phrases linéaires composées de nombreuses subordonnées relatives. La variante dactylographiée prend en compte ces suggestions et en formule d'autres ; les mots en gras sont rajoutés :

L'attirance qu'exerce sur moi l'objet / sous tous ses aspects dialectiquement symptomatiques / et les quelques déterminantes personnelles / qu'il serait vain de reprendre ici / puisque je l'ai fait avec assez d'insistance ailleurs (Le Vampire Passif) / m'ont conduit à la découverte d'un nouvel objet / de connaissance : l'Objet Objectivement Offert / qui devait inaugurer entre les gens / une série de relations basées sur / un inconscient collectif en à l'état de veille / et qui au moindre travail d'interprétation / nous dévoilerait le contenu précieux de la vie / le fluide qui approche et éloigne nos destins... (Fonds Gherasim Luca, manuscrit GHL MS 11, sans mention de date, page non numérotée).

Nous remarquons que Gherasim Luca effectue des révisions importantes à plusieurs niveaux. Au niveau lexical, il ne conserve aucun de deux verbes proposés auparavant : « rappeler » et « s'attarder » cèdent la place au verbe « reprendre », puis il remplace l'adjectif qualificatif « dialectiques » par l'adverbe « dialectiquement » ; au niveau syntaxique, il remplace la locution causale « parce que » par son équivalent, « puisque », il supprime la subordonnée relative « que j'avais nommé », il supprime également le complément temporel « il y a quelques années », il supprime, afin d'éviter la répétition, le nom « **relations** [qui au moindre travail...] » et il utilise la conjonction copulative « **et** [qui au

moindre travail...] » pour garder les rapports de coordination ; au niveau grammatical, le verbe « dévoiler » s'accorde en nombre avec le substantif qu'il détermine : « relations [...] qui dévoilaient [...] » dans la variante manuscrite.

Lors de la variante dactylographiée, du fait de la suppression du second « relations », Luca décide d'accorder en nombre le verbe « dévoiler » avec le substantif « l'inconscient » : « l'inconscient [...] dévoilerait [...] ». Le changement du temps verbal implique un effet stylistique : la certitude de l'imparfait cède la place à l'hypothèse du conditionnel ; au niveau de la présentation, il opte pour des vers regroupés en strophes, afin de faciliter la lecture et la compréhension du texte. Il supprime bon nombre de propositions subordonnées.

L'appréciation négative que Luca émet à l'égard de cet ouvrage l'empêche de continuer son travail d'auto-translation. Il juge l'œuvre trop mineure ; elle ne vaut pas la peine d'être traduite. Cette opération est vécue comme un supplice, parce que s'auto-traduire « oblige toujours à voir quelles sont les faiblesses du texte original » et donc à retravailler ce dernier, entraînant un travail « long et fastidieux » (Lataud, 1996 : 226).

Malgré ce premier essai peu concluant, Gherasim Luca décide toutefois de se charger lui-même de la « transmission » de son texte dans une autre langue, en l'occurrence le français. Il est, par conséquent, son propre traducteur : il endosse simultanément les responsabilités de l'auteur et du traducteur. Dans ce cas particulier, la même personnalité assume la double paternité : la création et la traduction. Le lecteur est devant l'œuvre *initiale* et l'œuvre *re-créée* par l'auteur dans et par la traduction qu'il entreprend.

En principe, une condition essentielle doit être remplie afin d'accéder à ce double statut : il faut être parfaitement bilingue car, lors du passage d'une langue à l'autre, le lecteur étranger doit retrouver toute la signification du texte original. Cette opération exige une maîtrise profonde de la langue-source et de la langue-cible, qui doivent être assimilées au point que le traducteur puisse s'interroger : « Dans quelle langue suis-je, am I, bin ich, aux tréfonds de moi-même ? » (Ladmiral, 1994 : 148-150). Mais au-delà des compétences linguistiques, être bilingue implique également l'aptitude à traduire « les présuppositions culturelles » :

[...] le concept de langue devra aussi être dilaté ou élargi pour s'ouvrir sur les horizons socioculturels qui viennent assurer le remplissement réel de la sémantique. De proche en proche, ce sont toutes les présuppositions du champ culturel que le traducteur finirait par être amené à maîtriser (*idem* : 178).

Cette qualité indispensable aux traducteurs allographes représente, chez les écrivains qui s'auto-traduisent, une composante essentielle car ils doivent être profondément immergés dans leurs deux environnements culturels. Auteur

et traducteur ne sont plus, dans cette perspective, deux entités antagonistes, mais les deux faces de la même personnalité créatrice.

Ainsi, l'auteur-traducteur jouit-il d'une totale liberté de décision dans un espace spécifique, celui de l'auto-traduction, où il règne en maître absolu. Il est libre de supprimer ou d'insérer des mots ou des paragraphes entiers, de remodeler les phrases, de réécrire bon nombre de passages, de recourir à tel ou tel procédé de traduction selon les circonstances, sans se soucier de la « fidélité » envers le texte original.

En effet, l'interrogation fondamentale soulevée à l'égard des traductions allographes – est-ce une bonne ou une mauvaise traduction ? – ne se pose plus dans le cas d'un texte traduit par son auteur, celui-ci étant censé avoir trouvé les mots « justes » pour reproduire, dans une autre langue, son propre discours. L'auto-traduction devient, dans la langue cible, une œuvre à part entière, unique et irremplaçable, car une traduction allographe ne serait plus concevable.

Les œuvres qui font l'objet d'une traduction effectuée par l'auteur même subissent des modifications importantes lors du passage d'une langue à l'autre. Les équivalences rythmiques et lexicales, les remodelages syntaxiques, les calques linguistiques sont autant de moyens dont l'auteur-traducteur fait usage selon son bon vouloir. Ces opérations sont clairement identifiables par la mise en parallèle des œuvres originales et de leurs versions en langue étrangère, ce qui permet d'apprécier l'étendue et la nature des différences entre le texte de départ et le texte d'arrivée.

Après avoir réalisé la mise en parallèle des originaux rédigés en roumain et de leurs traductions françaises, nous constatons que Gherasim Luca entrecroise, sans aucun scrupule particulier, trois procédés de traduction auctoriale :

a) « l'auto-traduction naturalisante » parce qu'il accomplit une véritable « mise en conformité » du texte traduit aux exigences stylistiques du français. Ses efforts visant à « plier » le texte roumain « aux seules normes de la langue cible, en éradiquant toute interférence de la langue source » (Oustinoff, 2001 : 29) sont remarquables : les exemples cités plus bas en témoignent.

Cette opération d'auto-traduction renvoie toujours aux rapports du sujet à sa langue maternelle, à soi-même, mais également à la langue étrangère et à l'Autre. La réappropriation de la langue maternelle (par l'auto-traduction) serait-elle une volonté de se replonger dans la langue et l'histoire de son pays natal, de garder le contact avec le passé pour redonner un sens au présent ?

La mise en parallèle du texte roumain (TR) et de sa version française (VF) nous oriente vers une réponse négative à cette interrogation. Le traducteur Luca ne fait aucun effort particulier visant à faire ressortir le substrat roumain, l'atmosphère typique du pays natal ou la couleur locale dans la version française. Bien au contraire, il s'acharne à effacer tout élément qui renverrait à la Roumanie. Il

n'y a, dans les trois textes traduits par Gherasim Luca, qu'un seul syntagme qui fait indubitablement référence au pays d'origine : « *am senzația acelui țăran român care [...]* » est repris en français par « j'éprouve les sensations de ce paysan roumain qui [...] » (Luca, 1998 : 14). Quant aux noms propres, Luca choisit d'utiliser les dénominations françaises. Ainsi, le fleuve *Dunărea* devient le *Danube* (*idem* : 9) mais ce cadre géographique ne renvoie que partiellement à la Roumanie. Gherasim Luca conserve dans la version française le souvenir d'une coutume roumaine, selon laquelle « le 23 avril, tous les Georges s'attendent à recevoir des vœux » (*idem* : 67). Il utilise donc l'homologue français du prénom roumain *Gheorghe*. Cet élément ne peut être perçu comme ayant un rapport avec la Roumanie que par un lecteur qui disposerait d'une connaissance approfondie des coutumes religieuses roumaines : le 23 avril l'on fête, selon le calendrier orthodoxe roumain, *Sfântul Gheorghe* / Saint George. Il procède ainsi à l'élimination de toute expression qui évoquerait son pays natal ; il supprime le toponyme *București* / *Bucarest* ; le restaurant situé à Bucarest est ainsi transformé en une quelconque épicerie d'un quartier sans nom. Quant à l'anthroponyme à sonorité roumaine *Gheorghe Niculescu*, il est remplacé par le nom bien français *Arthur Dupont* : « [...] *pe peretele unui restaurant din București se poate vedea o fotografie de 1m pe 60 pe care scrie Gheorghe Niculescu 1889-1940, fondatorul magazinului [...]* » (Pop, 2003 : 218) / « [...] sur le mur d'une petite épicerie de mon quartier une photo de 1m sur 60 cm sous laquelle s'étale en gros caractères : Arthur Dupont, fondateur du magasin [...] » (Luca, 1998 : 80).

b) « l'auto-translation décentrée » :

[...] est décentrée toute auto-translation qui s'écarte des normes d'une doxa traduisante donnée indépendamment de tout jugement de valeur ; l'écrivain peut s'écarter à tout moment de ce que l'on est en mesure d'attendre d'une traduction allographe. La traduction obtenue est ingénieuse et élégante, grâce au recours à des 'compensations' là où la traduction littérale est insuffisante. (Oustinoff, 2001 : 31).

Il est difficile, dans cette optique de « décentrement », de donner une réponse précise à notre interrogation précédente : qu'est-ce que l'auto-translation effectuée par Gherasim Luca « rend » de l'original écrit par Luca même ?

Nous renvoyons ici aux conclusions des critiques qui s'accordent à penser qu'il « serait illusoire de penser que la traduction rend l'original à l'identique » (*idem* : 18). Par conséquent, il nous resterait à déterminer, dans les auto-translations de Luca, quels sont les aspects de l'original roumain rendus en français.

Mais cette entreprise est vouée à l'échec, puisqu'il est impossible de quantifier, tous niveaux confondus, les transformations effectuées par le traducteur.

Nous avons pu constater, dans les exemples analysés ci-dessus, que Gherasim Luca use sciemment de ce pouvoir de détourner les chemins balisés de la traduction normative et il intervient régulièrement, grâce à ses trouvailles, au niveau de la syntaxe, du vocabulaire, de la ponctuation, du régime métaphorique.

Tant au niveau du contenu qu'au niveau de la forme, la version française ne peut rendre que partiellement les idées, les opinions, les sensations, les figures stylistiques contenues par l'original roumain. De plus, le texte auto-traduit par Luca contient des façons de « rendre » l'original qu'aucun traducteur – hormis l'auteur lui-même – ne se serait raisonnablement jamais aventuré à envisager.

Tentons maintenant de répondre à une autre interrogation : le traducteur est-il « fidèle » à l'original ? La problématique de la « fidélité » (ou de la « loyauté », pour reprendre le terme de Christiane Nord) en matière de traduction tient une place importante au cœur des débats sur la traduction et ne cesse de diviser les esprits. Les critiques ont tenté de trouver une réponse satisfaisante à ce sujet complexe, mais leurs opinions sont divergentes. Si l'on résume leurs conclusions, le traducteur a le choix entre la traduction *littérale* ou *oblique* (Vinay & Dalbarnet, 1977) : deux pôles d'une dichotomie séculaire qui oppose les *sourciers* aux *ciblistes* (Ladmiral, 1986 & 1994), *les verres colorés* aux *verres transparents* (Mounin, 1963), *l'équivalence formelle* à *l'équivalence dynamique* (Nida, 1969), *la traduction sémantique* à *la traduction communicative* (Newmark, 1988), *la traduction documentaire* à *la traduction instrumentale* (Nord, 1991), *la traduction hypertextuelle (ethnocentrique)* à *la traduction littérale* (Berman, 1984).

Ces antinomies sont spécifiques aux problèmes de la traduction allographe. Dans le cas particulier de l'auto-traduction, la notion de « fidélité » perd de son intérêt, puisque l'auteur qui décide de traduire ses propres textes n'est plus tenu de suivre ni l'un ni l'autre de ces principes éthiques.

Dans notre cas, le traducteur Gherasim Luca est-il « fidèle » à l'original de Gherasim Luca l'écrivain ? Toutes proportions gardées, nous pouvons émettre l'hypothèse que la version française qui présente, pour ainsi dire, le plus haut degré de « fidélité » à son original roumain est *La Mort morte* puisque nous y enregistrons une vingtaine de remodelages mineurs au niveau syntaxique, lexical, stylistique. Avec *L'Inventeur de l'amour*, Luca est déjà moins « fidèle » à l'original roumain. Son « infidélité » augmente lors de la traduction du recueil *Un loup à travers une loupe* : il ne s'y gêne pas, par moments, pour clairement « trahir » son original.

Comme nous avons pu le remarquer à plusieurs reprises, Gherasim Luca transgresse très souvent les règles d'une traduction allographe. La dichotomie pertes / gains, telle qu'elle est présentée par la plupart des critiques, ne semble pas être sa priorité lors de son travail de traduction. Il serait d'ailleurs extrêmement difficile de classer les transformations que Luca effectue lors de la traduction dans ces catégories, à moins que l'on se borne à un inventaire simpliste du genre : la comparaison (« comme sur un oubli ») est remodelée en métaphore (« l'oubli de mes temps »).

Nous avons plutôt le sentiment que Gherasim Luca applique, dans son entreprise d'auto-traduction de ses œuvres en français, les préceptes d'André Gide :

Je crois absurde de se cramponner au texte de trop près ; je le répète : ce n'est pas seulement le sens qu'il s'agit de rendre ; il importe de ne pas traduire des mots, mais des phrases et d'exprimer, sans en rien perdre, pensée et émotion, comme l'auteur les eût exprimées s'il eût écrit directement en français, ce qui ne se peut que par une tricherie perpétuelle, par d'incessants détours et souvent en s'éloignant beaucoup de la simple littéralité (cité par Oustinoff, 2001 : 15).

c) « l'auto-traduction re-créatrice » (*idem* : 33) puisque maintes fois Gherasim Luca prend « toutes les libertés en se traduisant lui-même, quitte à introduire des modifications majeures au texte original ». Il est libre d'opérer tous les changements qu'il souhaite, quitte à aboutir à une véritable re-création.

Gherasim Luca profite pleinement de cette liberté de découper le texte, de raccourcir les phrases, de récrire les passages qui lui semblent, à ce moment-là, « médiocres ». Il s'impose, en tant que traducteur, des règles déontologiques intransigeantes : il s'auto-traduit, il s'auto-corrige, il s'autocensure. Dans le passage du roumain au français, il est la seule instance décisive. Ce n'est qu'à lui qu'appartient la « décidabilité » (Ladmiral, 1994 : 209) dans le choix des champs lexical, sémantique et culturel, position qui est très différente de celle du traducteur allographe.

Mais le travail de traduction effectué par Gherasim Luca suit néanmoins un schéma méthodologique très rigoureux : la première version est la traduction littérale du texte roumain en français. Elle représente la matière brute du traducteur, elle enregistre, par le biais des rayures et des mots rajoutés, les solutions probables envisagées par le traducteur. La deuxième version consigne le choix du traducteur concernant les solutions proposées auparavant : le traducteur conserve la solution qui lui paraît la plus appropriée. La troisième version façonne la précédente, surtout au niveau de la ponctuation. La quatrième version peaufine les derniers détails, comme les corrections orthographiques par exemple.

En s'auto-traduisant, Luca réorganise l'axe syntagmatique du discours : il s'en prend à la syntaxe roumaine, en remplaçant des mots, en introduisant des syntagmes, en supprimant des paragraphes entiers. Il plie le texte roumain aux exigences de la syntaxe française : il remanie les phrases pour les rendre plus homogènes, plus concises, plus cohérentes. Nous constatons également une tendance à changer de ton en passant d'une langue à l'autre : ton polémique en roumain, ton poétique en français. Seul l'auteur peut s'arroger le droit de ne pas être « fidèle » à son original. En tant que traducteur de sa propre œuvre, il a la liberté de varier le mode de traduction adopté, selon son bon vouloir.

Nous pouvons visualiser la méthode de traduction de Luca à l'aide du

schéma suivant, ce qui nous permet d'observer que « la révision » (Oustinoff, 2001 : 182) n'est faite que dans la langue traduisante, le français :

original ? traduction littérale = version 1 ? 1ère révision = version 2 ? 2ème révision = version 3 ? 3ème révision = version 4

Le « nouveau » texte se dévoile peu à peu sous nos yeux, d'une lecture à l'autre, d'une relecture à l'autre, d'une mise en mots à une mise en mots renouvelée. Plus on avance, plus on est à même de comprendre les articulations du texte, plus l'on défait et l'on pénètre son jeu, en analysant une à une ses composantes. Les versions françaises proposées par Luca ne constituent pas la traduction qui répond à notre attente, elles la déjouent. Elles sont le résultat d'une sorte d'alliance, selon une recette unique de Luca, entre plusieurs procédés de traduction. Elles reprennent, par endroits, littéralement, les textes écrits en roumain et, en même temps, elles présentent des différences frappantes par rapport aux originaux. C'est justement dans ces effets de trompe l'œil que les auto-traductions de Luca dévoilent leur spécificité. Grâce à cette mise en parallèle du TR et de la VR, nous avons la possibilité d'assister à « [...] la remontée dans les premières étapes de la gestation poétique, à la reformulation des mots du texte dans d'autres mots, à la divulgation des différentes étapes qui ont précédé le choix final d'un mot » (Levillain, 1990 : 45).

Si l'on procède à une mise en parallèle uniquement de l'original roumain et de sa version française publiée, nous avons une image incomplète de ce que représente le labeur de l'auto-traduction. Ce n'est qu'après notre analyse de la section *Les Cernes du fleuret* – qui prend en compte, à part l'original roumain et la version française publiée, les quatre variantes intermédiaires conservées en manuscrits – que nous pouvons nous rendre compte des difficultés que cette entreprise pose à l'auteur-traducteur. Ces difficultés semblent être liées à leur « singularité fondamentale » : « [...] la traduction de sa propre œuvre par un poète a comme singularité fondamentale de n'appartenir ni à la catégorie bien délimitée de la traduction ni à celle de la création » (*idem* : 35).

Et, bien que l'on soit habitué à séparer l'activité de l'écrivain de celle du traducteur, il faut, dans le cas de Luca, se rendre à l'évidence : le traducteur n'empêche pas le poète d'exister. Traduction et écriture sont, dans la vision de Gherasim Luca, indissociablement liées l'une à l'autre. Il semble par conséquent difficile de qualifier la méthode de traduction de Luca ; nous nous risquons cependant à employer un adjectif qui nous paraît approprié : Luca procède à une traduction *intuitive* de ses œuvres lors de ce « passage » du roumain au français. Il utilise son « sens traducteur » (lorsqu'il reste proche de l'original) autant que son « sens créateur » (lorsqu'il s'écarte de l'original) afin de parvenir à une « traduction-texte » qui lui convienne.

L'auto-translation est un art entropique : le changement entraîne une perte inéluctable et incalculable, faisant de l'art de la traduction de soi un renoncement à soi, une forme d'abandon et de déplaisir ; cette pénible entreprise est ressentie par Gherasim Luca comme un calvaire, un passage obligé mais forcé de son écriture.

Luca tire profit de cette position de pouvoir que lui confère l'auto-translation mais il ne le fait pas le cœur léger, bien au contraire. L'artiste perfectionniste qu'il est doute parfois de ses capacités de traducteur et, par exemple, abandonne la traduction du texte *Parcurg imposibilul* [*Traverser l'impossible*] ; de même, il exprime son mécontentement à l'égard de ses traductions de *Inventatorul iubirii* [*L'Inventeur de l'amour*], *Moartea moartă* [*La Mort morte*], *Un lup văzut printr-o lupă* [*Un loup à travers une loupe*].

Il est difficile d'imaginer, après avoir dévoilé la personnalité de Gherasim Luca, traducteur de ses propres ouvrages, que le projet de traduction, qu'il soit confié à Brauner ou à Hérold, ait pu aboutir. Cela relève de l'évidence : seul Gherasim Luca aurait pu le réaliser, et, heureusement pour les lecteurs français qui auraient été privés de trois de ses textes fondamentaux, il l'a fait.

Il faut également s'interroger sur les intentions de Gherasim Luca lorsqu'il effectue des traductions allographes ; un épisode relaté par Dumitru Tsepeneag dans son livre *Un Român la Paris* [*Un Roumain à Paris*] pourrait nous renseigner à ce sujet. Tsepeneag rejoint à Paris l'opposition roumaine de l'exil au début des années 1970. Il a des connaissances approfondies du français, puisqu'il a traduit en roumain plusieurs auteurs français, dont Albert Béguin, André Malraux, Gérard de Nerval, Alain Robbe-Grillet, Maurice Blanchot, Jacques Derrida.

Après son installation en France, il continue à écrire en roumain et ses ouvrages seront traduits et publiés aux éditions Flammarion. À partir de 1985, il commence à écrire en français pour, en 1990, revenir à la langue roumaine en publiant des textes rédigés aussi bien en français qu'en roumain. Malgré cela, Tsepeneag peine à faire publier ses romans en France. Dans *Un Român la Paris* [*Un Roumain à Paris*], il retrace tous les avatars de la traduction de ses textes :

[...] juin 1971. Alain [Paruit] a accepté de traduire en plus mon roman [...] Je lui ai montré des fragments traduits par Anna Domard et ils les a trouvés acceptables, après quelques corrections stylistiques. [...] Le 8 juin 1971. J'ai été chez Flammarion : ils n'aiment pas la traduction et veulent une confrontation (le nom de Gherasim Luca a été prononcé) pour voir en quelle mesure c'est la faute du traducteur. Ils m'ont parlé d'une 'maladrese générale' de l'expression qui ne rime pas avec le raffinement des thèmes et l'habileté de la construction (Tsepeneag, 1993 : 159-160).

Nous apprenons ainsi l'existence d'une possible collaboration entre Dumitru Tsepeneag et Gherasim Luca. Dans les milieux éditoriaux parisiens, le nom

de Gherasim Luca semble donc être une référence en matière de « parfaite maîtrise de la langue française ». Mais le projet n'aboutira pas ; c'est finalement Alain Paruit qui traduira Tsepeneag. Mais, plus de vingt ans après ces événements, l'ironie de l'histoire fait que Dumitru Tsepeneag traduira deux textes écrits par Luca : *Tragedii care trebuie să se întîmple* / [*Tragédies qui doivent arriver*] et *Dorința dorită* / [*Le désir désiré*], extrait de *Un lup văzut printr-o lupă* (PO&SIE, n° 63 ; ces deux traductions n'ont pas été revues par Gherasim Luca).

Les rapports que Gherasim Luca tissé avec ses deux langues d'expression, le roumain, langue maternelle et le français, langue d'adoption sont donc complexes. Il écrit en roumain (1930-1952) dans le contexte d'une Roumanie rêvant de « romanité », où les intellectuels souhaitent préserver le roumain, langue latine, de toute influence, slave ou germanique. Ce rêve de la pureté linguistique trahit « [...] le symptôme non d'une maladie de la langue mais de la relation malade qu'une certaine forme de culture européenne, qui échoit *aussi* à chacun de nous en partage, a voulu entretenir avec la langue » (Carlat, 1998 : 29).

Gherasim Luca, « roumain de naissance, juif sans sentiment d'appartenance [...] eut à se défier très tôt des mythes qui habitent le fantasme de 'maîtriser' les langues » (*ibidem*). Gherasim Luca s'acharne, comme nous avons pu le constater en analysant les œuvres rédigées en roumain et leurs traductions en français, à réduire au maximum tant les éléments géographiques, socioculturels, historiques se rattachant à son pays d'origine, que les éléments lexicaux, syntaxiques, stylistiques propres à sa langue maternelle.

Quant au français, sa distance à la langue n'est pas seulement le produit d'une situation de diglossie ; elle provient surtout d'un choix qui l'autorise à faire bégayer la langue. Comme Kafka, Tchèque écrivant en allemand, Nabokov, Russe écrivant en anglais, Luca invente, selon Gilles Deleuze : « [...] un *usage mineur* de la langue majeure dans laquelle ils s'expriment entièrement : ils *minorent* cette langue, comme en musique où le mode mineur désigne des combinaisons dynamiques en perpétuel déséquilibre » (Deleuze, 1993 : 138).

Nous avons esquissé dans cet article quelques pistes d'analyse de ce vaste sujet qu'est l'auto-traduction dans la vision de Gherasim Luca. Nous espérons que cette question complexe fera un jour l'objet d'études, qui pourraient avoir comme point de départ la perspective critique exposée par Henriette Levillain :

D'une part, il faut renoncer à appliquer au texte les principes codifiés de toute étude de traduction : énoncé des gains et des pertes, recensement des équivalences de tout ordre, des écarts heureux ou des libertés malheureuses, etc. D'autre part, il faut se refuser le plaisir de la découverte d'un texte nouveau et inventif, renoncer cette fois à l'analyse traditionnelle du discours poétique. [...] Il faut s'habituer à l'idée que l'originalité du texte provient de son double statut de traduction et création.

Il faudra donc toutes les nuances de la circonspection pour lui faire parler de l'une et de l'autre sans pour cela l'enfermer dans l'un ou l'autre de ces deux genres. (1990 : 36)

Mais, en même temps, on a ici voulu montrer combien l'expression plurielle des voix littéraires francophones emprunte des voies qui ne se déterminent pas seulement par une sorte de francodoxie propre aux sommets francophones pas plus que par une sorte de postcolonial politiquement correct. Au fond, il ne faut jamais oublier que l'écrivain travaille avec sa (ses) langue(s) et c'est de la résistance de l'une ou l'autre qu'il construit son œuvre.

Références bibliographiques :

- BERMAN, Antoine (1984). *L'Épreuve de l'étranger. Culture et Traduction dans l'Allemagne romantique*, Paris : Gallimard.
- CARLAT, Dominique (1998). *Gherasim Luca l'intempestif*. Paris : José Corti.
- DELEUZE, Gilles (1993). *Critique et clinique*. Paris : Minuit.
- LADMIRAL, Jean-René (1986). « Sourciers et ciblistes », *Revue d'esthétique*, n° 12, pp. 33-42.
- LADMIRAL, Jean-René (1994). *Traduire : Théorèmes pour la traduction*. Paris : Gallimard.
- LATAUD-KLEIN, Christine (1996). « Les voix parallèles de Nancy Huston », *TTR : Traduction, terminologie, rédaction*, « Le festin de Babel / Babel's Feast », t. 9, n° 1, pp. 211-231.
- LEVILLAIN, Henriette, « Saint-John Perse traducteur en langue anglaise de son œuvre. Problématique d'une analyse critique », in BALLARD Michel, (Dir.), *La Traduction plurielle*. Lille : Presses Universitaires de Lille, 1990.
- LUCA Gherasim (1998). *Un loup à travers une loupe*. Paris : José Corti.
- MENDELSON, David (Dir.) (2001). *Émergence des Francophonies. Israël, la Méditerranée, le Monde*. Limoges, PULIM.
- MOUNIN, Georges (1963). *Les problèmes théoriques de la traduction*. Paris : Gallimard.
- NEWMARK, Peter (1988). *A Textbook of Translation*, Hemel Hamstead (UK) : Prentice Hall.
- NIDA, Eugène Albert (1969). *The Theory and Practice of Translation*. Leiden : E. J. Brill.
- NORD, Christiane (1991). *Text Analysis in Translation. Theory, Method and Didactic Application of a Model for Translation – Oriented Text Analysis*. Amsterdam / Atlanta : Rodopi.
- OUSTINOFF, Michael (2001). *Bilinguisme d'écriture et auto-traduction : Julien Green, Samuel Beckett, Vladimir Nabokov*. Paris : L'Harmattan.
- POP, Ion (2003). *Gherasim Luca, Inventatorul iubirii și alte schieri*. Cluj-Napoca : Dacia.
- TSEPENEAG, Dumitru (1993). *Un Român la Paris*, Cluj-Napoca : Dacia.
- VINAY, Jean-Pierre et DARBELNET, Jean (1977). *Stylistique comparée du français et de l'anglais*, Paris : Didier.