

Eugène Ionesco face à la traduction

Magda JEANRENAUD
Université « A.I.Cuza » Iași

Le théâtre du dramaturge roumain I.L. Caragiale (1852-1912) existe dans une traduction française publiée tardivement et qui porte la signature hautement prestigieuse d'Eugène Ionesco et de Monica Lovinescu (ils ont traduit ensemble *Une nuit orageuse* et *M'sieu Léonida face à la réaction* et Monica Lovinescu a transposé *Une lettre perdue*). Faite en 1950, cette «adaptation» ne sera publiée qu'en 1994¹, peu de temps après la disparition d'Eugène Ionesco.

Il ne s'agit pas de la première traduction signée par Eugen Ionescu: avant d'avoir connu la gloire sous le nom d'Eugène Ionesco, sa correspondance avec le poète, philosophe, historien de la littérature et traducteur Tudor Vianu dévoile une relation inconfortable avec l'activité de traduction, qui semblait représenter à l'époque pour lui plutôt une *Brotübersetzung*, un moyen de subsistance en mesure de lui procurer de maigres et incertains revenus, et peut-être aussi le support d'une illusoire légitimité auprès du Ministère Roumain des Affaires Etrangères: «J'étais secrétaire culturel, classe II, au Ministère des Affaires Etrangères – dans le temps. Serait-ce impossible que j'y sois réintégré (à un échelon supérieur, compte tenu de mon âge!)? Qui pourrait m'aider [...]? J'ai été aussi professeur de lycée et, dans le temps, chef du service des Relations culturelles internationales au Ministère de l'Education – j'ai traduit en français Pavel Dan (chez Vigneau) et des poèmes de Tudor Arghezi – n'aurais-je pas la qualification nécessaire pour travailler ou même pour diriger la section littéraire de la Délégation roumaine?»².

¹ Ion Luca Caragiale, *Théâtre. Une nuit orageuse. M'sieu Léonida face à la réaction. Une lettre perdue*, Paris, Ed. L'Arche, 1994.

² *Scrisori către Tudor Vianu*, II, (1936-1949), ed. Maria Alexandrescu Vianu et Vlad Alexandrescu, Bucarest, Minerva, 1994, p. 212, cf. la lettre du 28.1.1947, p. 303. Nous avons assumé la traduction de tous les passages cités de la correspondance roumaine d'Eugène Ionesco, ainsi que du *Journal* de Monica Lovinescu.

Né en Roumanie, Eugen Ionescu, dont la langue maternelle était le français, arriva en France en compagnie de sa mère, française de souche, à la veille de la Grande Guerre; «revendiqué» par son père roumain, il dut rentrer en Roumanie en 1922; il retourne définitivement en France avant le début de la Seconde Guerre Mondiale, période pendant laquelle il travailla en tant que «petit fonctionnaire consciencieux au secteur “presse et culture”» du gouvernement roumain de l'époque. Dans cette qualité, il fait connaissance, dans un Vichy «absurde» – un «bourbier» – avec toutes sortes de privations, dans un grand dénuement: il est, «après une année et demie, en mauvais état, improductif», il écrit «très peu»³. Il traduit Tudor Arghezi et Lucian Blaga: lisant l'œuvre philosophique de Blaga avec l'œil du traducteur, il constate qu'elle n'est pas «uniformément bien écrite»; excédé, il apprécie que son «style [est] impur, foisonnant d'archaïsmes et de néologismes, à mon grand désespoir»⁴. Dans la même lettre, datée du mois de décembre 1943, Eugen Ionescu demande à Vianu «l'autorisation écrite pour qu'on te traduise ici», lui proposant de traduire en collaboration l'*Introduction à la théorie des valeurs*; il signale aussi la publication, dans *Cahiers du Sud*, d'une série de traductions des poèmes de Tudor Arghezi, dont un est traduit par lui-même.

Dans une longue lettre datée du 19 septembre 1945 (il s'agit de la célèbre lettre où, après avoir brossé le portrait de l'intellectuel français, Ionescu décrit les intellectuels roumains comme des «victimes de l'odieux défunt Nae Ionescu», à cause duquel «tous sont devenus fascistes», créant ainsi «une Roumanie réactionnaire, stupide et terrifiante»)⁵, il déplore la disparition de l'écrivain Mihail Sebastian, tout en confessant que cette mort tragique est à l'origine de sa décision de ne plus jamais quitter la France. Il relate aussi qu'il a traduit et publié une partie des nouvelles de Pavel Dan; ensuite, il fait part à Vianu de ses projets éditoriaux et, sans rater l'occasion de rappeler que le Ministère Roumain des Affaires étrangères «est au courant de nos projets»⁶, il lui demande d'intervenir pour que «je sois nommé ici (je crois faire encore partie de ce ministère, avec mon statut de secrétaire-culturel, classe II, je préférerais, certes, que ce soit la première classe) [...] avec la mission précise et limitée «d'éditer en français et de présenter au public littéraire français les œuvres les plus représentatives de la littérature et de la pensée

³ *Ibid.*, p. 212.

⁴ *Ibid.*, p. 229.

⁵ *Ibid.*, p. 274.

⁶ *Ibid.*, p. 276.

roumaine contemporaine»⁷. Il se lance ensuite dans de laborieux calculs financiers en vue de la mise en chantier de programmes éditoriaux issus d'un élan d'optimisme: «Dans deux ou trois années nous pouvons espérer publier en français une vingtaine de volumes représentatifs. Si par hasard le public français ne les apprécie(ra) pas, c'est que la littérature roumaine ne vaut rien et on peut aller se coucher»⁸. Suivent d'autres projets de traduction, agrémentés de nouveaux jugements de valeur: «Je n'ai aucune intention de traduire Liviu Rebreanu: *Ion* est rudimentaire. Banal. Brutal et en même temps mou. Pavel Dan est de loin plus valeureux: plus riche, plus nuancé, plus complexe – ce qui ne m'a pas empêché de laisser se glisser quelques fautes énormes dans ma traduction, faite à la hâte. Mais je vais réparer tout cela dans la deuxième édition»⁹.

Jusqu'en 1948, Eugen Ionescu déplore constamment sa précarité matérielle et sollicite infatigablement, parfois avec des accents de désespoir, une aide à son pays natal: son activité de traduction lui apporte un très précaire moyen de subsistance, alimentant surtout son espoir, de plus en plus illusoire, d'obtenir un poste auprès du Ministère Roumain de la Culture. Les traductions semblent l'excéder de plus en plus. Ce qui le dérange, ce n'est pas tant la qualité des textes qu'il doit traduire, mais surtout le fait qu'ils constituent un obstacle dans sa propre carrière d'écrivain: à passer son temps à traduire les autres, il ne lui reste plus le temps de se traduire lui-même: «Après la publication, en Roumanie, de l'article qui a entraîné le désaveu "stratégique" de M. Ralea – je n'ai plus aucune situation, depuis si longtemps. Depuis trois longues années je passe ce qui me reste de ma jeunesse à attendre la confirmation des promesses de M. Ralea de me "procurer" une situation (une nomination, par exemple, sur un poste de lecteur en France ou dans une région voisine, un poste vacant ou autre chose, auprès d'une légation), dans un mois au plus tard. Dans trois mois, dans deux mois. J'attends et je ne peux plus, *nous ne pouvons plus attendre*. Il serait cependant possible que mes attentes s'accomplissent. Ce que je lui demande, il l'a fait pour d'autres. [...] J'ai traduit en français son *Explication de l'homme*, pour les "Presses Universitaires", qui l'ont accepté. J'ai eu de grosses difficultés à le traduire: quoique intéressant dans le contenu, le livre a un style relâché, foisonnant de pléonasmes, etc. Je pourrais tout aussi bien traduire sa *Théorie*

⁷ *Ibid.*, pp. 276-277.

⁸ *Ibid.*, pp. 277-8.

⁹ *Ibid.*, p. 278.

des valeurs si j'avais la paix, c'est-à-dire une situation matérielle équilibrée. [...] J'ai écrit un ouvrage où j'expérimentais une technique de la désagrégation intellectuelle totale. Inutile de l'envoyer en Roumanie – je vais essayer de m'auto-traduire en français – mais il m'a fallu traduire les autres, pour me faire des sous»¹⁰. Jusqu'au bout, Eugène Ionesco n'aura vu dans la traduction qu'un moyen de subsistance et, en même temps, un obstacle de nature à retarder l'écriture de son œuvre. C'est aussi l'époque où Eugène Ionesco et Monica Lovinescu ont traduit le théâtre de Ion Luca Caragiale.

Il faut aussi ajouter qu'Eugène Ionesco a toujours été très attentif à la traduction de ses propres pièces de théâtre, selon le témoignage de son traducteur anglais Donald Watson, qui racontait, tout en passant en revue les difficultés qu'il a eues à le traduire, que le dramaturge, sans être un bon connaisseur de l'anglais, mais dont les conseils l'avaient «aidé énormément à trouver le rythme» de sa traduction, avait comptabilisé tous ses ratés dans la transposition des allitérations et des assonances des *Chaises*¹¹.

*

Nous nous sommes proposé de refaire ici l'histoire de la traduction d'Eugène Ionesco et Monica Lovinescu du théâtre de Caragiale et de sa publication et non une analyse ponctuelle de cette traduction-adaptation, qui nous demanderait un autre espace: nous voudrions cependant ouvrir une parenthèse pour lever le voile sur le poncif qui veut que le bilinguisme du traducteur soit la meilleure garantie de la qualité d'une traduction. De par son bilinguisme, Eugène Ionesco aurait dû être le mieux placé pour réussir sa tâche de traducteur. L'édition de 2002¹² de son essai intitulé *Nu*, paru en roumain en 1934, commence par une note de l'éditeur qui explique sa décision de laisser «les mots francisés tels quels (mot et syntagmes calqués du français), dans la forme utilisée par l'auteur»¹³: c'est que le texte original de *Nu* accumule une si grande quantité de termes calqués du français, qu'il serait impossible de les mettre uniquement sur le compte de l'état de la langue

¹⁰ *Ibid.*, pp. 309-310.

¹¹ Donald Watson, "Bon esprit, bon sens ou bons mots?", in *Palimpsestes*, "Traduire le dialogue. Traduire les textes de théâtre", Paris, Presses de la Sorbonne Nouvelle, 1999, nr. 1, p. 130.

¹² Eugen Ionescu, *Nu*, Humanitas, Bucarest, 2002 (1934, ed. Vremea, Bucarest). Pour l'édition française, se reporter à *Non*, Paris, Gallimard, 1986, traduction du roumain de Marie-France Ionesco.

¹³ *Ibid.*, p. 5.

roumaine au début du XX-e siècle (avec ses «oscillations considérables», se concrétisant dans le fonctionnement parallèle de nombreuses constructions au niveau lexical), sans penser au bilinguisme d'Eugène Ionesco qui, comme tout bilinguisme, se déséquilibre en faveur d'une de ses deux langues. En traduction, le bilinguisme a, on le sait, non seulement des vertus, mais aussi des limites. Quelques exemples seulement: *să rigolez, o eclectică, cincantenarul poetului, tendinționism, volițiune, discursivității raționante, humor submers, insuficiențele mele de inteligentă, eu sînt ininteligent, surabundență, acablă, sugestibilității, se esclafa, momente delectante*, etc. On pourrait à juste titre se demander dans quelle langue pensait Eugène Ionesco dans les années '30, en roumain ou en français: «[Eliade] a fost condamnat ca, la prima aventură sentimentală banală, [...] să scrie un roman facil, în genul romanelor franțuzești sentimentale și de duzină pe care, nu e mult de atunci, le repudia, indignat. [...] Mircea Eliade a vrut să fie Dumnezeu, sau măcar profet, sau măcar enciclopedist. A eșuat. [...] Nu știu dacă Maitreyi este o *carte tristă*. Dar știu sigur că este o *tristă carte* (c'est nous qui soulignons)»¹⁴. Il aurait évidemment dû dire *o carte jalnică*, parce qu'en roumain, l'antéposition de l'adjectif *trist* ne détermine pas, comme en français, un changement de sens! En soi, le bilinguisme du traducteur ne représente pas la garantie de la bonne traduction: c'est juste un préalable, une condition de possibilité de la traduction. Ou, avec les mots de Jean-Paul Vinay et Jean Darbelnet, eux-mêmes bilingues (avec le français comme langue maternelle) et fondateurs de la traductologie moderne: «[...] il ne suffit pas d'être bilingue pour s'improviser traducteur»¹⁵. Pendant un voyage en voiture de New-York à Montréal, les deux linguistes regardent les écriteaux «qui ponctuent la route», s'amusant du «caractère presque paternel et doucement autoritaire» des «injonctions pararoutières» anglaises: *slow men at work, stop when school bus stops, cattle crossing, slippery when wet*, etc. Dès qu'ils passent la frontière canadienne, au contact de la signalisation de l'autoroute canadienne, un étrange phénomène de blocage se produit subitement dans leur esprit: les panneaux sont maintenant bilingues, mais les formules françaises utilisées sont des traductions des injonctions anglaises, sans hésitation perçues comme telles par les deux linguistes qui, dès qu'ils se demandent quelle aurait été cependant la «bonne» formule, celle qu'aurait utilisé un Français monolingue, (ils) sont soudainement incapables de la trouver, comme s'ils avaient

¹⁴ *Ibid.*, p. 176.

¹⁵ J.P. Vinay, J. Darbelnet, *Stylistique comparée du français et de l'anglais*, Paris, Didier, 1977 (1958), p. 24.

été brusquement frappés d'aphasie: «Après *slow*, tracé en énormes lettres blanches sur la chaussée, vient LENTEMENT, qui prend toute la largeur de la route. Quel adverbe encombrant! Il est vraiment dommage que le français n'ait pas pratiqué d'hypostase sur l'adjectif LENT... Mais au fait, LENTEMENT est-il vraiment l'équivalent de SLOW? Nous commençons à en douter, comme on doute toujours dès que l'on manie deux langues l'une après l'autre, lorsque notre SLIPPERY WHEN WET reparut au tournant de la route, suivi cette fois d'un écriteau français GLISSANT SI HUMIDE. [...] Il est bien évident que jamais un Français monolingue n'aurait composé spontanément cette phrase, de même qu'il n'eût barré la route avec un adverbe en -MENT. Nous touchons ici à un point névralgique, à une sorte de plaque tournante entre deux langues; au lieu de LENTEMENT, il fallait mettre ralentir, parbleu!, et quant à notre route si humide, il n'y avait qu'à dire, pour respecter le génie de la langue... Qu'eût-il fallu dire au juste? La phrase, en vérité, ne nous venait pas spontanément à l'esprit». Sur la frontière mouvante et incertaine qui sépare deux langues, elles-mêmes en déséquilibre, une dominante, l'autre dominée, ils se rendent brusquement compte qu'ils étaient involontairement «dominés» par la concrétude des termes anglais. Incapables de formuler «un texte sorti spontanément d'un cerveau monolingue», ils n'allaient retrouver la bonne formule, la bonne traduction, qu'une fois sortis du milieu bilingue, «comme il se devait», en France: *ralentir travaux*, *ralentir école*, *passage de troupeaux*, *chaussée glissante*...¹⁶.

D'autre part, le traducteur littéraire bilingue dont la langue maternelle est celle de l'œuvre qu'il transpose dans sa langue «d'adoption», celle de la culture au sein de laquelle il vit depuis plus ou moins de temps, est exposé à d'autres pressions: celle de laisser libre cours à la tentation de produire un texte portant l'empreinte de la «littérarité», de l'élégance, de la clarté et, par cela même, des stéréotypes littéraires du moment, en un mot, de «l'annexion» de l'œuvre traduite à la culture cible, en oblitérant implicitement ces éléments mêmes qui en déterminent la spécificité, l'appartenance à une culture «étrangère». Comparant les versions françaises de la *Mouette* de Tchekhov, l'une signée par Elsa Triolet (dont la langue maternelle était le russe), l'autre par Antoine Vitez, Henri Meschonnic montre comment la version d'Elsa Triolet trahit la cohérence, la systémativité, la poétivité du texte original, en ratant le rythme et la rigidité, à la faveur de formules livresques extraites d'un registre conventionnel, tandis que la version de Vitez privilégie l'oralité, et par là

¹⁶ *Ibid.*, pp. 17-22.

même, le rythme: là où Triolet traduit «Lorsque cette enfant parlait de la solitude», Vitez utilise l'adverbe *quand*, plus fréquent dans la langue parlée, «Quand cette jeune fille parlait de la solitude». Ou encore, là où Triolet dit: «Nous allons lever le rideau à huit heures et demie juste, lorsque se lèvera la lune», Vitez traduit: «On ouvrira le rideau à huit heures et demie précises, quand la lune se lèvera». Triolet utilise une interjection archaïsante qui, en plus, déplace le sens de l'original – «Fi! Comme vous êtes nerveux» –, là où Vitez n'hésite pas de recourir à un «Oh!». Triolet accumule deux adverbes livresques terminés en *-ment* et explicite sans relâche, ratant tous les rythmes: «Théoriquement, mais pratiquement: nous sommes, à la maison, ma mère, deux sœurs et un petit-frère et moi-même, et je ne touche que vingt-trois roubles», là où Vitez retrouve une fois de plus le naturel du registre oral: «En théorie, oui, mais dans la pratique c'est autre chose: il y a moi, il y a ma mère, deux sœurs et un petit frère et moi-même, et je ne touche que vingt-trois roubles»; ou encore «Une fille malheureuse, au fond» (Triolet), et Vitez: «Au fond, cette petite est malheureuse»¹⁷.

*

Fermons la parenthèse en nous demandant si, dans un autre registre, frisant cette fois l'absurde et le parodique, la leçon de traduction supportée par l'élève de *La Leçon* de Ionesco ne nous dit pas quelque chose sur les conceptions traductologiques de son auteur: «C'est pourtant simple: pour le mot Italie, en français nous avons le mot France qui en est la traduction exacte. Ma patrie est la France. Et France en oriental: Orient! Ma patrie est l'Orient. Et Orient en portugais: Portugal! L'expression orientale: ma patrie est l'Orient se traduit donc de cette façon en portugais: ma patrie est le Portugal! Et ainsi de suite...»¹⁸. Nous pénétrons ainsi dans un monde où les signifiés s'équivalent et en même temps s'annulent réciproquement, un monde d'où les différences sont expulsées et où, à la limite, la communication inter-humaine est vidée de tout sens, de toute raison d'être. Le professeur de Ionesco est fasciné par l'utopie des dictionnaires de signifiés; tout compte fait, une capitale en vaut une autre, et si nous pouvions trouver une méthode d'extraire les signifiés, nous pourrions les «échanger» entre eux: «Le mot capitale, la capitale revêt, suivant la langue que l'on parle, un sens différent.

¹⁷ Henri Meschonnic, *Poétique du traduire*, Paris, Verdier, 1999, p. 401.

¹⁸ Eugène Ionesco, *La Leçon*, Paris, Gallimard, 1954, p. 134.

C'est-à-dire, si un Espagnol dit: J'habite la capitale, le mot capitale ne voudra pas dire du tout la même chose que ce qu'entend un Portugais lorsqu'il dit lui aussi: j'habite dans la capitale. A plus forte raison, un Français, un néo-Espagnol, un Roumain, un Latin, un Sardanapali...[...] Dès que vous entendez l'expression: j'habite la capitale, vous saurez immédiatement et facilement si c'est de l'espagnol ou de l'espagnol, du néo-espagnol, du français, de l'oriental, du roumain, du latin, car il suffit de deviner quelle est la métropole à laquelle pense celui qui prononce la phrase...»¹⁹. Le professeur de Ionesco met ainsi en pratique les desiderata de beaucoup de chercheurs qui déplorent l'inexistence de dictionnaires de signifiés à partir desquels on puisse éventuellement dériver la multitude des langues. A partir de cette méthode, l'ensemble du lexique pourrait être déduit, comme le suggèrent les personnages de Ionesco, à partir des signifiés: il suffirait de fixer un objet, un couteau, par exemple, pour obtenir rapidement son nom dans toutes les langues du monde...

*

Les journaux et les mémoires de Monica Lovinescu (même s'ils n'offrent pas de réponses à toutes les questions, dont la plus importante serait, nous semble-t-il, de savoir si cette version a connu des révisions) nous donnent plus de détails sur l'histoire de la publication tardive d'une traduction faite dans les années '50. A partir de 1948²⁰, Monica Lovinescu (qui signait à l'époque Monique Saint-Côme) veut «ouvrir une brèche dans le mur séparant la littérature roumaine de la littérature européenne; elle élabore une liste d'ouvrages à traduire qu'elle considère «au goût du grand public français». Passionnée de théâtre, elle met en scène, avec Nicolas Bataille, des pièces dans un petit théâtre d'avantgarde de Montparnasse (le Théâtre de Poche): c'est à cette occasion que se produit ce qu'elle appelle «l'épisode Eugène Ionesco». Celui-ci lui montre sa traduction de *Urmuz*, que Monica Lovinescu a hâte de proposer aux Editions Gallimard: «le premier à s'enthousiasmer fut Raymond Queneau. Ensuite il a contaminé Jean Paulhan». L'épisode a eu lieu en mai 1950; cependant la traduction n'a finalement pas été publiée²¹. Les répé-

¹⁹ *Ibid.*

²⁰ Monica Lovinescu, *La apa Vavilonului*, Bucarest, Humanitas, 1999.

²¹ *Urmuz* restera inconnu au public français, Tristan Tzara ayant bloqué la parution d'un texte qui «l'aurait privé de la place qu'il aurait pu occuper dans l'histoire littéraire», *ibid.*, p. 72.

titions pour la *Cantatrice chauve* commencent au même moment et la première aura lieu le 11 mai 1950²². De mai à juin 1950, quand Ionesco termine *La Leçon* (dont la première aura lieu le 20 février 1951), «entre deux pièces, Eugène, encore incertain du succès, difficile à anticiper, car le public se réduisait à un trop petit nombre (pour la *Cantatrice* et pour *La Leçon*), se tourna vers Caragiale, pour se détendre. Je ne sais plus si ce fut lui ou moi qui forma le projet de traduire un des plus intraduisibles écrivains roumains; de toute façon, nous avons passé quelques semaines (un mois?) à jouer aux équivalences en traduisant *M'sieu Léonida* et *Une nuit orageuse*. Nous étions presque certains de ne pas réussir pour la simple raison que le comique de Caragiale est basé sur la déformation des néologismes, dont la plupart sont d'origine française. Comment les reproduire ainsi déformés en français? – cette question aura sans doute perturbé d'autres traducteurs – sans donner l'impression que le traducteur même ne maîtrise pas la langue dans laquelle il traduit et sans risquer par là même de se faire corriger par les rédacteurs? Le français était la langue maternelle d'Eugène. Moi, je l'avais apprise et je la parlais en même temps que le roumain. Nous n'avions pas le moindre complexe face au français. Pourquoi aurions-nous dû lui montrer plus de respect linguistique ou grammatical qu'au roumain, que Caragiale avait déformé avec tant de talent. Eugène d'autant plus qu'il avait disloqué les mots, en même temps que les situations et les personnages, dès son premier texte. Grâce à cette insolence, ainsi qu'au refus de toute reproduction *ad litteram* (Eugène cherchait appui auprès de Jarry et le trouvait en réalité dans son propre théâtre), assumant le risque de devoir intituler le résultat «adaptation», nous avons réussi, sinon la meilleure, de toute façon – j'ose l'espérer – la moins inexpressive des traductions de Caragiale. Malgré le fait que j'avais complété la série en traduisant, seule cette fois, *Une lettre perdue* (pour un spectacle hypothétique pour lequel on n'a même pas commencé les répétitions), nous ne nous sommes plus préoccupés de la destinée de ces pièces, ni Eugène (qui avait renoué le fil interrompu un moment avec son propre théâtre), ni moi (captivée de plus en plus par l'activité radiophonique). Les pièces n'ont donc (pas) été publiées qu'en 1994 (!) par l'édition parisienne spécialisée dans la publication du théâtre, L'Arche. Malgré les nombreuses chroniques favorables grâce auxquelles notre dramaturge semblait enfin intégré dans le paysage français, Caragiale n'a pas trouvé la place qu'il aurait méritée sur les scènes parisiennes, mais seulement dans le catalogue du

²² *Ibid.*, p. 73.

théâtre universel établi par L'Arche. L'unique représentation de *La lettre perdue* mise en scène au Théâtre de Poche au début des années '50 par Maurice Cuvelier (qui avait mis en scène *La Leçon* d'Eugène) avait été un fiasco total qui n'était pas dû seulement à une traduction boiteuse»²³.

A cet épisode s'ajoute un autre, plutôt anecdotique. Après le décès de sa mère, Monica Lovinescu décide de renoncer à son pseudonyme. Une troupe de théâtre demande aux deux traducteurs les droits pour une mise en scène et Eugène Ionesco, encore loin de «s'être réconcilié avec ses impossibles racines roumaines», manifeste son irritation à l'idée d'associer leurs deux noms terminés en *-escu* («...tout le monde va savoir qu'on est Roumains», aurait-il répliqué, énervé)²⁴. Monica Lovinescu va reprendre l'idée d'une traduction faite «en jouant» après la sortie du livre: «J'ai été prise à mon tour dans ce match imaginaire [il s'agit de la promotion de la traduction], totalement détachée de ces traductions faites dans les années '50 plutôt en jouant»²⁵.

Entre temps, les vies des deux traducteurs suivent leurs cours: des années plus tard, le 30 mars 1993, Monica Lovinescu apprend que le catalogue des Editions Bourgois annonçait la sortie de la traduction de Caragiale au Salon du Livre qui venait d'ouvrir. Le volume y figurait sous le titre mutilé et horriblement banal, un véritable cliché littéraire sans aucune chance de toucher le public, *La lettre d'amour*²⁶... La joie de la traductrice ne dure pas longtemps: en juin, la traduction de Caragiale n'était toujours pas sortie chez Christian Bourgois²⁷. La note du 15 novembre est courte, concise et elle masque à peine la déception derrière le style lapidaire et âpre: «Bourgois a renoncé à la collection de théâtre de Bruno Bayeu. Aucune chance pour notre traduction, qui était cependant annoncée dans le programme pour cette année. Malgré le contrat et l'acompte déjà versé. Je ne vois aucune autre chance. A vrai dire, je n'en cherche même pas»²⁸.

La première partie du journal de Monica Lovinescu de la période suivante (1994-1995)²⁹ est encore plus riche en détails concernant la longue

²³ *Ibid.*, pp. 75-76.

²⁴ *Ibid.*, p. 228.

²⁵ *Ibid.*, p. 34.

²⁶ Monica Lovinescu, *Jurnal, 1990-1993*, Bucarest, Humanitas, 2003, p. 338.

²⁷ *Ibid.*, p. 355.

²⁸ *Ibid.*, 392.

²⁹ Monica Lovinescu, *Jurnal, 1994-1995*, Bucarest, Humanitas, 2004.

et malheureuse histoire de cette traduction. En janvier 1994, Monica Lovinescu suggère à Irina Mavrodin, de passage à Paris, d'offrir la traduction de Caragiale aux Editions Actes-Sud: malgré le refus des éditeurs de publier une traduction d'Anton Holban, jugé «trop proustien» pour le goût du public français, celle-ci accueille avec enthousiasme la proposition, convaincue que «la collection pourrait bénéficier de la visibilité du nom d'Eugène Ionesco»³⁰. Monica Lovinescu téléphone immédiatement à Bruno Bayeu, qui lui demande, au nom des Editions L'Arche, un temps de réflexion pour prendre une décision définitive. Après un suspense qui dure environ un mois, et malgré le silence des Editions Actes-Sud, L'Arche, peut-être mobilisée par cette éventuelle concurrence, décide finalement «d'accepter la traduction de Caragiale»³¹ et planifie la sortie du volume «au printemps»: «Caragiale est peut-être en train de sortir de ce labyrinthe éditorial»³². Début mars la sortie du livre semble imminente³³, mais Alexandru Papilian ne peut plus interviewer Eugène Ionesco, malade. Les épreuves commencent à arriver, l'une après l'autre, l'éditeur Rudolf Rach insiste que le livre soit exposé au Salon du Livre: lundi 4 avril Monica Lovinescu envoie les dernières épreuves à Rach, qui veut imprimer le livre dans le courant de la semaine³⁴. La dernière page du volume mentionne, à côté des informations concernant l'imprimerie, la date où l'opération s'était terminée: «Achevé d'imprimer le 5 avril 1994». La note du jeudi 21 avril est laconique: «Caragiale vient de sortir»³⁵. Et la note se clôt sur le même ton: «Eugène n'aura pas eu le temps de voir le livre»³⁶. Eugène Ionesco s'était éteint le 28 mars. De façon absolument inexplicable, les éditeurs n'avaient pas jugé bon d'associer, sur les couvertures du livre, le nom, pratiquement inconnu au public français, de Caragiale au nom d'Eugène Ionesco, faisant ainsi preuve d'un manque de professionnalisme difficile à comprendre: sur la qua-trième couverture on peut lire juste une citation de *La Lettre perdue*! Ce qui ne manque pas d'étonner Monica Lovinescu, qui constate tristement que les éditeurs «[...] n'ont pas su mettre en valeur le nom d'Eugène (qui aurait certainement attiré l'attention plus que celui – inconnu –

³⁰ *Ibid.*, p. 5.

³¹ *Ibid.*, p. 10.

³² *Ibid.*, p. 11.

³³ *Ibid.*, p. 19.

³⁴ *Ibid.*, p. 29.

³⁵ *Ibid.*, p. 30.

³⁶ *Ibid.*, p. 29.

de Caragiale). Ils auraient dû le mettre au moins sur la quatrième couverture, avec un extrait de la *Postface* écrite par I». ³⁷.

Le volume semble avoir bénéficié d'une réception favorable: il est présenté sur RFI, une page lui est consacrée dans *Libération* («L'article de Thibaudat vient de sortir dans *Libé: M'sieu Caragiale face à la traduction*. Excellent, il voit dans C. un grand dramaturge inconnu, ce qui est tout à fait vrai»³⁸), on projette une émission sur France Culture; Monica Lovinescu donne une interview pour *La Voix de L'Amérique*; *Le Monde* publie une «chronique enthousiaste». Les réactions roumaines, élogieuses, ne se font pas attendre: le numéro du 22 juin 1994 de la revue *România literară* annonce que la traduction a obtenu, en Roumanie, un prix lors de la IV-e édition du Salon du Livre de Cluj. En septembre paraît, dans la *Quinzaine littéraire*, «une page entière dédiée à la traduction de Caragiale»³⁹ et, à la mi-décembre, Monica Lovinescu est invitée par les boursiers roumains de l'École Normale Supérieure dans un séminaire consacré à la traduction de Caragiale.

Monica Lovinescu ne cache cependant pas sa déception à la fin de l'année: «On n'a vendu que 900 exemplaires de Caragiale! Et cela malgré les chroniques enthousiastes [...]»⁴⁰.

*

Malgré le fait qu'elle se donne explicitement comme adaptation («adaptation d'Eugène Ionesco et Monica Lovinescu»), la traduction du théâtre de Caragiale ne mentionne cependant pas si elle a été faite pour la mise en scène ou pour une édition destinée à la lecture: les notes du journal de Monica Lovinescu ne font que confirmer cette indécision dans le projet des traducteurs. D'autre part, il ne s'agit pas non plus d'une édition savante, munie d'un dispositif de notes de bas de page en mesure de clarifier les questions liées à la «traduction du culturel». Cette indécision mine d'entrée de jeu la visée de cette traduction et la suspend en quelque sorte dans un *no man's land*: ni traduction «savante», visant un public avisé, ni version visant

³⁷ *Ibid.*, p. 30.

³⁸ *Ibid.*, p. 33.

³⁹ *Ibid.*, p. 60. Peu importe si l'auteure affirme stupidement que la Roumanie était sortie du Moyen Âge au siècle passé...! qu'Eugène a « adapté » C. le tirant pour ainsi dire vers lui-même – et elle prend les exemples de *La lettre perdue*, traduite par moi seule!"

⁴⁰ *Ibid.*, p. 345.

l'obtention d'effets instantanés, dans la salle de spectacle. Elle reste ainsi suspendue dans une indécision que les traducteurs n'ont pas su résoudre, pendulant à tout moment entre le décentrement et l'annexion, n'étant, de ce fait, ni exotique ni naturalisante. Ce qui ne veut pas dire que la garantie de la réussite en matière de traduction demanderait la prise de décisions rigides, données une fois pour toutes, qui la poussent sans appel soit dans une direction, soit dans l'autre. Le problème de cette version est qu'elle textualise cette oscillation indécise, l'inscrivant dans le texte même: elle annexe là où il n'est pas impérativement nécessaire et elle naturalise là où le maintien du réseau de stéréotypies aurait dû être strictement respecté.

On dit que la première traduction d'une œuvre ne peut être qu'une «introduction», dans la mesure où elle reflète d'habitude et dans la plupart des cas involontairement le désir, parfois ardent, des traducteurs d'introduire leur auteur dans la culture du public cible: «Les traducteurs ont en effet pour mission de "révéler" l'être du texte original, mais la "vérité" de l'œuvre originale ne peut advenir dans la culture traduisante qu'au terme d'un cheminement progressif, d'une "translation"»⁴¹. La première traduction d'un texte est peut-être à tout jamais vouée à garder les traces de cette intentionnalité parasitaire et en même temps généreuse. La première traduction d'une œuvre reste ainsi, de par sa nature même, «imparfaite» et «impure»: «imparfaite parce que la défektivité traductive et l'impact des "normes" s'y manifestent souvent massivement, impure parce qu'elle est à la fois introduction et traduction. [...] C'est dans la retraduction, et mieux, dans les retraductions, successives ou simultanées, que se joue la traduction»⁴².

Mais peut-être qu'il y a aussi autre chose: peut-être que chaque traduction a une seule et unique chance de survie si et seulement si elle paraît au bon moment, dans un équilibre incertain et délicat – le «moment idéal», qui, certes, n'est souvent qu'un idéal⁴³ – entre le moment de la parution du texte original et une certaine configuration du contexte cible, seul capable d'offrir l'ouverture nécessaire pour qu'elle soit acceptée, en lui donnant la chance qui, une fois ratée, peut ne plus jamais s'offrir.

⁴¹ Annie Brisset, «L'identité culturelle de la traduction. En réponse à Antoine Berman», in *Palimpsestes*, "Traduire la culture", nr. 11, Paris, Presses de la Sorbonne Nouvelle, 1998, p. 47.

⁴² Antoine Berman, *Pour une critique des traductions: John Donne*, Paris, Gallimard, 1995, p. 84.

⁴³ Anthony Pym, *Pour une éthique du traducteur*, Artois Presses Université, Presses de l'Université d'Ottawa, 1997, pp. 98-99.

Bibliographie

- BERMAN, Antoine, *Pour une critique des traductions: John Donne*, Paris, Gallimard, 1995.
- BRISSET, Annie, «L'identité culturelle de la traduction. En réponse à Antoine Berman», in *Palimpsestes*, «Traduire la culture», nr. 11, Presses de la Sorbonne Nouvelle, Paris, 1998.
- CARAGIALE, Ion Luca, *Théâtre. Une nuit orageuse. M'sieu Léonida face à la réaction. Une lettre perdue*, Paris, L'Arche, 1994.
- Scrisori către Tudor Vianu*, II, (1936-1949), éd. Maria Alexandrescu Vianu et Vlad Alexandrescu, Bucarest, Minerva, 1994.
- IONESCU, Eugen, *Nu*, Bucarest, Humanitas, 2002 (1934, ed. Vreimea).
- DARBELNET, J, VINAY, J.P., *Stylistique comparée du français et de l'anglais*, Paris, Didier, 1977 (1958).
- MESCHONNIC, Henri, *Poétique du traduire*, Paris, Verdier, 1999.
- LOVINESCU, Monica, *La apa Vavilonului*, Bucarest, Humanitas, 1999.
- LOVINESCU, Monica, *Jurnal, 1990-1993*, Bucarest, Humanitas, 2003.
- LOVINESCU, Monica, *Jurnal, 1994-1995*, Bucarest, Humanitas, 2004.
- PYM, Anthony, *Pour une éthique du traducteur*, Artois Presses Université, Presses de l'Université d'Ottawa, 1997.
- WATSON, Donald, «Bon esprit, bon sens ou bons mots?», in *Palimpsestes*, «Traduire le dialogue. Traduire les textes de théâtre», Paris, Presses de la Sorbonne Nouvelle, 1999, nr. 1.