

New Europe College Yearbook 1999-2000



CĂTĂLIN CIOABĂ
OVIDIU CONSTANTIN CRISTEA
MIHAELA CZOBOR-LUPP
MĂDĂLINA DIACONU
ȘTEFAN GHENCIULESCU
SORIN IONIȚĂ
MARIUS LAZĂR
GEORGIAN TIBERIU MUSTAȚĂ
TOADER NICOARĂ
IOAN I.C. OPRÎȘ
ROBERT D. REISZ

Editor: Irina Vainovski-Mihai

Copyright © 2003 – New Europe College

ISBN 973 –85697 – 7 – X

NEW EUROPE COLLEGE

Str. Plantelor 21

023971 Bucharest

Romania

Tel. (+40-21) 327.00.35, Fax (+40-21) 327.07.74

E-mail: nec@nec.ro



MARIUS LAZĂR

Né en 1959, à Dej

Docteur en Philosophie, Université « Babeş- Bolyai », Cluj-Napoca (1999)

Thèse : *Ethnocentrisme et intégration européenne dans la conscience culturelle roumaine*

Maître de conférences, Faculté de Sociologie, Université « Babeş-Bolyai », Cluj-Napoca

Bourse d'études au Centre d'Études Avancées, Sofia, 2001

Livre

Paradoxuri ale modernizării. Elemente pentru o sociologie a elitelor culturale româneşti (Paradoxes de la modernisation. Éléments pour une sociologie des élites culturelles roumaines), Cluj-Napoca, Ed. Limes, 2002

Participation à des colloques et conférences internationales en Roumanie, Bulgarie, Yougoslavie, Hongrie

Travaux et recherches en sociologie des élites culturelles, sociologie de la littérature, relations inter-ethniques en Transylvanie

Projets en coopération avec North-Western University of Chicago, Department of Slavic Studies (2001) et la Faculté d'Anthropologie de l'Université Lumière II, Lyon (2002)

LA GENÈSE DE LA « LITTÉRATURE NATIONALE » ET LE CHAMP DE LA TRADUCTION. LE CAS ROUMAIN

Les traductions et la littérature « autochtone »

L'indignation manifestée dans l'article éditorial inaugural de la revue *Dacia literară* (*La Dacie littéraire*) face à la prolifération des traductions durant le siècle passé est déjà bien connue : « Les traductions... ne font pas une littérature » – exclamait Mihail Kogălniceanu. Il promettait ensuite :

Nous poursuivrons autant qu'il nous sera possible cette manie qui tue le goût original, la qualité la plus précieuse d'une littérature. (...) Notre revue recevra le plus rarement possible des traductions d'autres langues ; des compositions originales rempliront presque toutes ses colonnes.

Mais la réalité des pratiques culturelles des Principautés Roumaines et de la Transylvanie pendant le XIX^{ème} siècle vient contredire l'affirmation de l'illustre devancier, car nous sommes obligés de constater que les traductions... font une littérature. Plus encore, elles apparaissent maintenant – de même que pendant les siècles antérieurs – comme un geste culturel fondateur : la Bible et les premiers écrits religieux imprimés sont des traductions ; les premiers exercices de langue littéraire opèrent, eux aussi, dans notre culture sur des textes destinés à la traduction. L'acte même de la traduction atteste l'existence d'un espace linguistique et culturel différencié, évolué ou en formation, dans lequel (et pour lequel) il faut traduire.

Loin d'être un symptôme de dégénérescence ou de retard, les traductions sont le véhicule qui, par leur vertu connective, crée un espace et un contenu culturels intérieurs, justement par la révélation de leur extérieur. La traduction même est un acte dont la logique s'étaye sur la communication dans la différence. Elle est une manière d'exprimer la

différence et de la communiquer à la fois, en la rendant accessible, voire familière.

Dans la littérature européenne, elle a pour base la « sécularisation » graduelle de la langue de culture du Moyen Âge (le latin, à l'Ouest, le slavon, à l'Est) au profit des pratiques de communication sociale et culturelle basées sur les langues vernaculaires. Ainsi, les traductions transfèrent verticalement – du latin/slavon vers les langues populaires – un fond culturel véhiculé antérieurement par la tradition d'une *lingua sacra*, tout en assurant la continuité de l'ancienne culture et en offrant en même temps les conditions de transformation de ses significations conformément aux valeurs du monde moderne. La mobilisation culturelle¹ par le mot écrit est une des conséquences de la modernité, ayant des effets dans les stratégies de redistribution de l'influence et du pouvoir à l'intérieur des sociétés, actes pour la réalisation desquels, dans le monde moderne, le mot remplace chaque fois plus la violence. Vice versa, la sécularisation qui accompagne comme effet pervers la traduction – et qu'elle stimule justement par *la divulgation du caractère sacré* de la langue traduite – contribue, elle aussi, à la « démocratisation » (dans le sens de l'évolution de la communication vers le laïque et le profane), à la mise en circulation des significations dont le latin, par exemple, en défendait l'accessibilité pour les masses.

Horizontalement, les traductions compensent la pulvérisation culturelle produite par l'explosion du vernaculaire, en établissant des équivalences entre les produits des langues nationales. A la limite, elles tendent à refaire une universalité perdue sous le concept idéal de « littérature universelle ». Les traductions constituent un liant entre la multitude de particularismes culturels et les véritables fragments d'universalité. En établissant des relations interculturelles – une économie des échanges culturels par la traduction –, elles configurent des réseaux dont la consistance et solidarité découpent des zones culturelles affinées. Ceux qui se traduisent réciproquement le plus, se ressemblent : ils arrivent, progressivement, à développer les mêmes traits, thèmes, solutions ; à reconstruire dans la différence un fragment d'une hypothétique unité originaire ou (voir le cas récent de « l'espace de l'Europe commune ») à la construire d'une manière idéale.

Ainsi, les traductions acquièrent la signification d'un alignement – d'une reconnaissance de la légitimité culturelle de la zone appropriée par l'acte de la traduction – et d'une offre (qui n'est pas nécessairement réciproque) d'auto-inclusion. C'est la réciprocité qui crée des solidarités

trans-linguistiques, mais c'est justement pour cela qu'il est important d'identifier le courant principal dans la masse des œuvres traduites, parce qu'elles indiquent une orbite de gravitation culturelle. Ce n'est point un hasard si les failles qui délimitent les géographies culturelles de la traduction sont auto-inclusives (fait qu'on pourrait exprimer par « dis-moi ce que tu traduis et je te dirai qui est-ce qui tu es ») : elles ont aussi une composante d'auto-situation dans la hiérarchie d'un univers dont l'ordre et la compréhension sont modératrices du point de vue identitaire.

Universalisme et protectionnisme

De sorte que nous ne pouvons pas discuter de la genèse d'un champ culturel spécifique roumain sans nous rapporter au vaste phénomène de la traduction littéraire du siècle passé et sans mentionner l'importance de celui-ci dans l'expression de l'esprit public. Contrairement au blâme de Kogălniceanu, ce sont les traductions qui, jusqu'au moment de la structuration d'un champ de production autochtone, tiennent en fait la place de la littérature nationale. Après ce moment, elles stimulent sa dynamique et l'entretiennent. Mais, en consensus avec l'exhortation protectionniste déjà mentionnée, la tradition historiographique les ignore, plutôt :

... les histoires de la littérature roumaine existantes ne se sont pas trop préoccupées de traductions, elles sont dominées par la conception que le milieu du XIX^{ème} siècle a fait naître et qu'il a poussé à la gloire par les écrits monumentaux de Gervinius, Lanson et de Sanctis : le but de ces œuvres était d'identifier l'essence d'une entité nationale qui se cherchait et se découvrait dans la production littéraire créée par le génie national. Chez nous, G. Calinescu l'a illustré d'une manière inégalable².

Adapté plutôt aux besoins culturels dans le sens large – d'instruction ou de divertissement – du public cultivé ou semi-cultivé des Pays Roumains, le champ de la traduction exprime, au milieu du XIX^{ème} siècle, d'une manière plus adéquate la demande de biens culturels que ne le fait la production nationale, dont les premières initiatives sont dues plus à une impulsion mobilisatrice de nature culturelle qu'aux raisons immanentes et aux motivations habituelles dans un champ de production déjà constitué. Autrement dit, si la demande de traductions est un phénomène qui

commence « d'en bas », ³ déterminé par des nécessités non-censurées de consommation culturelle et de divertissement (souvent culpabilisées par les moralistes de l'époque), « la littérature nationale », avant de devenir une pratique professionnalisée, est un phénomène de construction culturelle consciente, dirigé « d'en haut » et subsumé par une désirabilité contrôlée, qui, au début, engage les producteurs dans une pratique littéraire née du « devoir », et non pas de la vocation ou du talent.

Les traductions devançant la littérature nationale et elles lui offrent la forme, les cadres de référence, les premiers concepts et le premier contenu – tout cela destiné à remplir un vide générateur d'humiliations et d'anxiété :

Depuis vingt ans commence à se faire entendre dans toute la Roumanie le mot littérature ; auparavant, même son sens était inconnu. On commença à écrire, à traduire et à imprimer quelques livres, des écrivains se distinguèrent et, aujourd'hui, on entend partout passer de l'un à l'autre les expressions : la littérature roumaine, notre naissante littérature, l'avance de notre littérature, etc. ; mais qu'est-ce que nous avons de plus en comparaison avec le précédent enregistrement d'écrits qu'on peut voir chez d'autres nations et le précédent enregistrement des proportions contenues dans une bibliothèque entière et complète ? – Où sont nos livres ? Quels sont nos maîtres pour qu'on puisse avoir des disciples ? Les maîtres des Romains furent les Grecs ; les maîtres de l'Europe furent les Grecs et les Romains ; les nôtres peuvent être les Grecs, les Romains, les Italiens, les Français, les Espagnols, les Allemands, les Anglais. – Comprenons-nous leur langue ? Ou les avons-nous fait parler la nôtre⁴ ?

La littérature roumaine va se construire donc, en grande partie, par l'occultation de ces origines : en reconnaissant la hiérarchie des genres et la légitimité de la forme, elle substitue les sujets par d'autres puisés dans des sources autochtones – réelles ou inventées, appartenant à des traditions refoulées ou à un « esprit national » postulé, emmagasiné dans des créations folkloriques ou dans « la vie quotidienne du peuple ». Sous cet angle, quoi qu'on dise, le programme de *Dacia literară* est paradigmatique :

Notre histoire – est-t-il écrit dans le programme – a beaucoup de faits historiques, nos beaux pays sont assez grands, nos coutumes sont assez pittoresques et poétiques pour qu'on puisse trouver, nous aussi, des sujets littéraires, sans être obligés à ce propos d'emprunter à d'autres nations⁵.

La relation : production autochtone – traductions est homologue à la relation : interne – externe, car l’acte de la traduction est lié à un discours sur la traduction et sur l’image de l’Autre dans une société. La littérature emprunte l’attitude envers l’étranger, tout en l’exprimant comme attitude envers les littératures « étrangères »⁶. Dans l’idéologie littéraire roumaine, la définition de la traduction comme « naturalisation » d’une *littérature étrangère* ou, au contraire, comme ouverture vers la littérature universelle, dans le sens goethéen, renvoie à deux paradigmes opposés dans leur relation avec les littératures des autres nations.

Le projet de la « Bibliothèque universelle » de I. H. Rădulescu est ainsi plus proche du concept de la littérature universelle et de l’idéologie de Comte du « progrès de la civilisation » en tant que « progrès de l’humanité » :

Il est difficile qu’une nation comprenne plusieurs langues, il est possible qu’on traduise divers auteurs en une langue ; c’est cela même que s’est proposé le soussigné, à l’intention d’offrir à sa nation un début de bibliothèque universelle. Elle réunira les plus remarquables auteurs antiques et modernes, dont les écrits ont contribué à l’accomplissement de la civilisation, à l’éducation de l’esprit et du cœur humain, à la perfection de l’homme. Sans pareilles œuvres il n’y a pas de littérature, il n’y a pas de progrès⁷...

En échange, l’exhortation que Kogălniceanu fait dans la *Dacia literară* reflète le protectionnisme nationaliste⁸, qui voit dans la traduction de la littérature « étrangère » un acte d’usurpation des droits donnés par la condition d’autochtone.

Le désir de l’imitation est devenu chez nous une manie dangereuse, parce qu’il tue en nous l’esprit national – est-il écrit dans le même éditorial de la *Dacia literară*. Cette manie domine surtout la littérature. Presque chaque jour sortent de sous la presse des livres en roumain. Mais, à quoi bon ? S’ils sont seulement des traductions d’autres langues, et, au moins, fussent-elles bonnes. Mais les traductions ne font pas une littérature⁹.

Au fond, Kogălniceanu traçait une des lignes de démarcation de la création littéraire autochtone par la « nationalisation » de la production culturelle et de ses instruments (parmi lesquels apparaît la langue), voulant élargir le principe de l’originalité dans la déclaration de la « patente » littéraire au spécifique indigène. La distinction : créateur – reproducteur est ainsi doublée par la distinction paradigmatique : littérature nationale

– traduction, la volonté de littérature nationale étant en quelque sorte l'équivalent culturel de la volonté politique d'autodétermination. Voilà pourquoi l'initiative de Kogălniceanu d'encourager plutôt les productions littéraires en roumain n'est pas seulement le résultat d'un geste de « protectionnisme culturel », malgré l'analogie suggérée par l'appartenance à un programme libéral qui va consacrer la formule « par nous-même », mais d'une autre chose encore. L'appel fait aux auteurs d'écrire en roumain – même « n'importe quoi, seulement que vous écriviez » (Héliade) – est un acte fondateur, par lequel le champ de la littérature nationale va se constituer, pourtant, par *la substitution*, et non pas par *la sélection* ou la censure des traductions. Traduire signifie retarder l'inauguration d'une série d'œuvres autochtones ou créer par délégation ; ou bien garder la place et la cultiver jusqu'à ce que la fleur attendue pousse de sa propre graine.

Dans cette acception, la culture nationale même est, dans sa forme idéale, celle qui n'a plus besoin d'emprunts, étant autosuffisante ; c'est la culture qui exploite de manière efficace ses ressources intérieures, « le réservoir national de traditions ». Les champs culturel et littéraire vont se charger des fonctions que la littérature traduite remplit seulement sous forme « d'emprunt ».

Aussi la traduction apparaît-elle, du point de vue de la logique de l'édification nationale, comme une activité ambivalente : elle est « littérature en traduction », utile dans sa qualité de substitut de culture nationale, mais aussi « littérature (étrangère) traduite », donc dangereuse, car elle peut mener au « délaissement des mœurs nationales » ou même à leur « pervertissement » et à la complaisance dans la consommation d'autres produits, étrangers à la « véritable nature du peuple ».

Traduttore-tradittore c'est le syntagme qui exprime justement cette double situation de la pratique de la traduction par laquelle l'autochtone se voit partiellement « aliéné » suite au contact avec la littérature traduite. La culture nationale naît dans cet espace ambigu, la légitimité qu'elle se construit étant, à son tour, ambiguë. Par exemple, la littérature tend à s'approprier « la littérarité » de toute pratique littéraire – idéal « apatride » de la forme inclus dans le concept de « classiques de la littérature universelle » et, en même temps, dans l'auto-référencialité qui fait le spécifique du discours littéraire. Tout en se rapportant de manière affirmative ou polémique au classicisme grec ou latin, les littératures modernes se construisent leurs propres moments « classiques », modèles de référence obligatoires pour les initiés.

La littérature roumaine aussi va s'inventer ses propres classiques (pour y faire appel ensuite). « Les classiques de la littérature roumaine » vont constituer la réplique autochtone aux classiques grecs et latins ou à ceux « universels » de la littérature ; ils font partie de la stratégie de construction d'une identité culturelle moyennant le découpage et la « territorialisation » d'un segment appartenant à la littérature dans son ensemble. L'appropriation de ce découpage s'avère être, à la fin, sa réduplication, au fond, une « copie » qui veut se substituer à l'original, mais qui ne fait que le reconformer, en contribuant ainsi au procès de mondialisation du prototype originaire. En tant que prototypes, « les classiques nationaux » sont une catégorie construite par « usurpation », par la dénégation partielle des « classiques universels », instance de référence construite elle aussi, mais devenue principe de fondation et de légitimation du champ culturel.

Traduction et mentalité littéraire

Le profil des traductions est ainsi dépendent des disputes sur l'autonomie et la « littérarité » et vice versa : la position et le statut de la traduction dans le champ littéraire – ses degrés d'acceptation et de professionnalisation – projettent leur ombre sur le statut de l'écrivain. Une fois de plus, l'insertion sociale dans le champ culturel prédétermine les options fondamentales. Ainsi, les écrivains préoccupés par leur condition d'agents utiles du changement ou de la « pédagogie » du peuple, pendant le XIX^{ème} siècle, ne sont pas écrivains tout court ; s'ils désirent acquérir une reconnaissance officielle, ils doivent, en plus, porter la marque de l'identité nationale (ils deviennent des « écrivains nationaux ») ou ethnique (en qualité d'écrivains *poporani*, terme synonyme dans ce cas à « relatif au paysan » et à « roumain »). Il y a, évidemment, tout au long du siècle passé, un progrès dans l'enracinement de ce canon, exprimé de manière complète surtout aux environs de 1900, avec le triomphe temporaire des courants idéologiques populistes : *sămănătorism* *poporanism*, *țărănism*. A cette époque-là, être « national » est toujours plus un devoir – principe qui souvent se déclare en opposition avec l'individualisme « cosmopolite ».

Aussi la relation avec les canons artistiques est-elle différente : le principe de « la nationalité dans l'art » va imposer des stratégies plutôt de production des représentations de l'éthnicité socialement reconnaissable que d'innovation artistique ; ou, plus exactement,

l'innovation est mise au service de la construction d'un champ représentationnel « authentique » de la substance nationale (voir le cas de Creangă). Le dilemme « imitation » / « création », par lequel est idéologiquement articulé le rapport avec les modèles culturels de l'Étranger, va imposer dans le plan artistique « l'imitation » des modèles « autochtones » et une poétique « traditionaliste » essentiellement opposée à l'avant-garde (« avant-garde » y apparaît dans un sens large), mais légitimée par le refus de la conduite mimétique face aux modèles occidentaux !

C'est dans ce contexte qu'il faut comprendre la réaction d'Eugen Lovinescu pendant l'entre-deux-guerres : la théorie du synchronisme est la modalité théorique la plus adéquate au climat intellectuel roumain, par laquelle la littérature autonome (et non pas tant « moderniste ») demande de nouveau droit de cité. Le modernisme est l'épiphénomène idéologique du principe autonomiste – et c'est seulement ainsi qu'on peut s'expliquer pourquoi une structure psychologiquement et culturellement conservatrice, comme l'est celle lovinescienne, réfractaire aux véritables avant-gardes du début du siècle, adopte un idéal novateur.

L'individualisme esthétique, face au collectivisme populiste, va faire donc un plus visible appel aux ressources qui légitiment la traduction, laquelle vient illustrer plutôt – vers la fin du XIX^{ème} siècle – le sens contemporain du développement de l'art ; les tendances autonomistes vont se corrélérer à celles « synchronistes » et « modernistes » dans leur tentative d'obtenir la reconnaissance sociale de « l'art comme art » (et moins du point de vue du travail de légitimation symbolique, de « l'art pour l'art »).

L'opposition : création autochtone contre traduction transcrit en partie l'opposition du champ de la morale entre « devoir » et « plaisir » – respectivement, effort constructif, travail enrégimenté contre délectation libre et *loisir*. C'est pour cela que l'acte de la traduction est ambivalent : il est en même temps émancipateur et « traître » ; il « instruit » et « pervertit » à la fois. Cet acte produit une mobilisation morale, mais aussi, il occupe la zone des intérêts commerciaux, de consommation.

Au fond, le programme massif de traductions de la période « pré-institutionnelle » de la littérature roumaine rencontre un public en voie d'occidentalisation pour lequel les images et les véhicules de l'euro-péanisme ne sont pas tant les auteurs classiques ou les monuments culturels de l'Occident, que le spectacle mondain offert par la mode ou

par les divertissements de toutes sortes, à partir du jeu de cartes et finissant par le dernier roman « noir » ou vaudeville parisien. Ce programme rencontre aussi un type d'auteur conscient de soi, mais ayant un projet culturel encore imprécis :

... aujourd'hui, nous écrivons tous, nous traduisons, volons, nous emparons et parodions, massacrons les auteurs ; nous parlons d'objets que nous ne connaissons pas, nous traitons d'une matière dont nous n'avons même pas les notions élémentaires, nous nous exerçons aux sciences et aux arts dont nous ne nous sommes jamais occupés ; nous imprimons des livres, nous nous asseyons à la tête de la publicité, nous passons pour des érudits, des littéraires, des artistes, des éclairés, pour des phénomènes extraordinaires de notre époque¹⁰.

Lors de la présentation, en 1837, de sa version roumaine du roman *Julie ou la nouvelle Héloïse* de Rousseau, Heliade Rădulescu doit justifier *pourquoi, au lieu de faire une adaptation* du texte français, il essaie de respecter le style de l'auteur – tant les adaptations, destinées à protéger la commodité du lecteur des Principautés, étaient habituelles.

Si telle était la pensée de l'auteur quand il a employé un tel style dans un tel écrit, je ne le sais pas ; mais je me suis décidé à le garder ; bien qu'on puisse en faire une traduction libre et utiliser un style convenable à sa matière et compréhensible par les lecteurs, le sentiment qui règne dans ces lettres réveille assez la vigilance pour aiguïser l'esprit d'entendement et de pénétration¹¹.

Le projet de culturalisation d'Heliade est évident, de même que les proportions du problème auquel il se confronte.

La préface envoie à quelques dates implicites pour le public visé, qui ne pouvait être que la majorité du public qui assure le succès dans les Principautés : commode et peu instruit, dévorateur de fiction par amusement, affolé de sensations fortes en série, sans intérêt pour l'auteur ; un public qui se laisse conduire par son propre désir d'évasion, et non pas par le désir d'instruction. Par conséquent, les traducteurs donnent au public ce qu'il désire : des versions adaptées, simplifiées, déformées des textes originaux, sans beaucoup d'indications sur le milieu de provenance ou sur l'auteur, sauf si le nom peut soutenir le livre du point de vue commercial (selon le modèle : lisez le roman X, écrit par l'auteur du célèbre livre Y).

Pour les traducteurs ordinaires de l'époque, il importe beaucoup moins ce que fait le livre du lecteur que ce que fait le lecteur du livre. La traduction n'est qu'un moyen de faciliter l'accès au contenu du roman, qui est l'évasion pure, la drogue incitante de la jouissance dans l'imagination – d'où il s'ensuit que le « lest » littéraire doit être jeté pour rattraper le plus vite possible l'action et la fiction tout court. Donc, si les adaptations dominent pendant tout ce temps, c'est que la logique de consommation d'un public non cultivé l'impose : les textes sont transformés et emballés de manière différente selon le goût du commanditaire. Lecteur et traducteur deviennent ensemble les agents d'une façon « pillarde » de traduire, qui traite la littérature comme un objet quelconque d'usage personnel, un objet agréable et rien de plus.

Mais tout aussi bien, on y rencontre exprimée sur le plan culturel l'opposition entre élites et masses – entre des groupes ayant le rôle d'agent dans les réglementations sociales, d'une part et des catégories-patient, qui supportent ces réglementations, d'autre part ; c'est l'opposition entre les intellectuels de l'élite académique (héros qui répandent « les Lumières ») et les masses de lecteurs ou de créateurs qui se prêtent à des occupations « semi-culturelles », moins dignes d'estime selon la conception morose des militants, par exemple, la fréquentation des théâtres ou la lecture des romans mélodramatiques et à sensations. La relation de dominance se reproduit par la réponse aux « commandements » culturels tant par la segmentation du champ culturel en deux pôles – intellectuel et littéraire – comme par la bipartition de la conduite de lecture : celle destinée à l'instruction et celle libre, destinée à la délectation. Ici aussi, la relation entre autochtone et étranger est superposable aux dichotomies culturelles de l'intellectualisme austère et militant national, d'une part et à l'amoral « manque de sérieux » du divertissement, d'autre part : celui-ci devient facilement associable, dans la mentalité morose des chefs spirituels, au perversissement des vertus du peuple par le simple contact avec ces produits de l'étranger.

Le malheur ne serait pas ce que nous exportons trop peu de ce qui est notre, sinon ce que nous importons trop et sans choisir, des littératures étrangères – se prononce indigné, par exemple, Alexandru Vlahuță, à la fin du siècle. Notre théâtre, une grande partie de nos revues, les journaux sans exception mènent, à ce rapport, une vie presque parasitaire. Le torrent de traductions comble, étouffe nos rares productions originales...

Toujours les kiosques et les murs de la capitale sont pleins d'affiches qui annoncent l'apparition d'un nouveau roman 'de grande sensation'. Le titre criant, la réclame, le prix bas des fascicules, un bon service de colportage font, de la vente de cette littérature en série, un négoce, que se disputent les commerçants, d'habitude des Juifs.

Si vous voulez savoir dans quelle mesure cette marchandise est recherchée, vous n'avez qu'à demander aux imprimeurs et aux vendeurs. Il y a plus de vingt mille lecteurs qui suivent, avec une persévérance et une passion peu commune à notre peuple, les fantasmagories de ces romans pleins d'intrigues palpitantes et de crimes d'autant plus affreux, qu'ils sont mystérieux. Les faubourgs meurent de plaisir à lire ces atrocités et la femme du charpentier fait des crises de nerfs par impatience, entre un fascicule et l'autre. Mais ce public ne lirait en aucun cas Eminescu. Il n'est rien que troublé par le contact avec un monde extraordinaire, impossible, qu'il prend pour réel, et les femmes des commerçants finissent par devenir un peu mélancoliques, souvent 'agacées', parce que leurs pauvres maris, hélas ! sont si bêtes et si pêcheurs en comparaison avec les merveilleux héros des romans¹² !

Nous avons dans ce texte de Vlahuță un bréviaire des thèmes principaux du discours culturel protectionniste :

- L'opposition entre la production interne et externe dans la littérature ; entre l'importation et l'exportation. Le protectionnisme économique trouve son correspondant dans le protectionnisme culturel : la littérature se constitue en contraste avec les importations culturelles par douzaine.
- L'opposition entre la littérature commerciale et l'art devient opposition entre la littérature étrangère (vue comme une invasion de sous-produits) et la littérature nationale des élites culturelles. Dans ce cas, c'est le Juif qui est l'agent de la « dénationalisation » : il agit sur les milieux populaires en les corrompant ; il est le véhicule des illusions produites par la littérature facile qui contraste avec les « vrais », « édifiants » messages que le véritable art doit transmettre. Le divertissement est culpabilisé. Il devient, d'un point de vue culturel, immoral et « a-national ».
- L'opposition entre la littérature comme art et la littérature commerciale contient, à son tour, une autre opposition, implicite : artistes et intellectuels versus bourgeois (la classe des commerçants). Les premiers représentent l'esprit national, pendant que les derniers sont cosmopolites. C'est la polarisation d'attitude

qui est à la base de la production sociale, généralisée, de l'ethnocentrisme de la fin du siècle, à côté d'un populisme foncier. La polarisation des champs économique et artistique – sur laquelle se fonde en France, par exemple, l'autonomisation des arts – fonctionne beaucoup moins dans les Principautés Roumaines.

Où est-ce que la littérature autochtone peut intervenir ? Au niveau de la « re-éducation » de la classe moyenne, nous dit-on, en substituant l'objet de consommation importé – au moyen de la traduction – par le produit littéraire roumain.

Notre littérature doit guérir les lecteurs du goût pour les romans pornographiques français, traduits par *Cimpoiul* (*La Cornemuse*) ; pour les romans illustrés présents aux foires (ceux de Macri, Stoenescu et autres, qui se vendent par milliers d'exemplaires) ; elle doit pénétrer dans la couche la plus basse de la société, où les femmes ne connaissent pas le français ou le connaissent trop peu et où il existe le goût pour la lecture¹³.

Ainsi, l'ethnocentrisme qui est à la base de tout ce système de discriminations a son origine dans un sociocentrisme intellocrate ayant la fonction de conserver les positions dominantes des élites culturelles dans les hiérarchies de l'époque. Il n'est pas moins vrai que les pratiques quotidiennes font retourner par la fenêtre ce qui a été jeté par la porte : la réalité culturelle sanctionne le système de classification mentionné seulement dans sa qualité de principe de légitimation, car la transaction et le compromis quotidien avec le côté hédoniste du comportement culturel vont éroder, petit à petit, l'intransigeance des idéaux. Vers la fin du siècle, l'apparition d'un champ littéraire autonome, constitué en grande partie en opposition avec les champs politique et intellectuel, confirme la restructuration à laquelle est soumis le champ culturel dans son ensemble, comme effet de la professionnalisation – culturelle et politique à la fois. Ce fait va réclamer aussi la reformulation des rapports de domination. La littérature pourra recevoir dorénavant droit de cité non pas seulement par son engagement militant, mais aussi grâce à sa littérarité. Et les traductions deviennent, dans l'espace littéraire, de substituts de la littérature nationale, une autre forme du « fait d'écrire », un prolongement des aspirations artistiques.

Traductions et traducteurs

L'approche empirique est capable d'offrir un plus de clarté dans l'évaluation du profil des traductions pendant le XIX^{ème} siècle. Le problème de leur influence sur le public de l'époque et, en même temps, de leur impacte sur la structuration de la mentalité littéraire autochtone n'est pas abordé dans cet ouvrage de manière exhaustive, sinon par la seule mise en valeur des tendances dominantes de l'acte de la traduction. A ce propos nous avons opéré une sélection au niveau du « noyau dur » des options spécifiques au rapport du public roumain à la culture universelle. Ainsi, on va commencer par détecter la série des auteurs les plus traduits (dans les Pays Roumains) du siècle – ceux qui forment le courant principal de la relation avec les littératures occidentales – de même que les attributs les plus généraux de leurs œuvres et on arrivera à révéler quelques préalables qui conditionnent la performance idéologique et littéraire des producteurs de cette période. (De la sorte, une évaluation sommaire du poids des traducteurs dans la masse des producteurs littéraires du XIX^{ème} siècle indiquerait une proportion d'environ une moitié : selon les données du *Dictionnaire de la littérature roumaine des origines jusqu'à 1900* (DLR¹⁴, 329 de sujets identifiés, avec des titres traduits et publiés sur 731 de noms inventoriés).

L'analyse part de l'idée qu'entre les auteurs traduits et les traducteurs il existe une relation donnée par les qualités intrinsèques des œuvres traduites, d'une part, et par le goût et le degré de professionnalisation des traducteurs du champ littéraire, d'autre part. Cette relation est moins saisissable si on s'arrête à des cas isolés, mais elle peut être mise en évidence si l'on fait la liaison entre les caractéristiques intrinsèques des deux populations – d'*auteurs étrangers* traduits et de *traducteurs* – qui se trouvent en corrélation statistique. Du point de vue technique, il s'agit d'étudier une matrice des correspondances entre les attributs individuels des sujets des deux populations. Les points d'incidence significatifs et le cumul des options dans certains nœuds du réseau qui en résulte seront les indices des relations privilégiées. Du point de vue pratique, un auteur étranger arrive à être traduit d'autant plus que ses écrits correspondent à des préférences latentes ou conscientes des traducteurs ou du public qui commande la traduction. A leur tour, les choix des traducteurs, même s'ils sont subjectivement justifiables, acquièrent une signification supplémentaire au moment où ils deviennent récurrents. Ils arrivent donc à exprimer une tendance et une empreinte de sensibilité lesquelles forment

un ensemble de contraintes socioculturelles et d'habitudes qui configure le milieu spécifique d'activité des agents du champ. Détecter tout cela suppose l'examen global de l'éventail d'options de quelques traducteurs qui, de cette façon, nous permettent de deviner non seulement leurs affinités, mais aussi leur classe d'appartenance. L'expérience intérieurement motivée s'avère être une expérience sociale ; l'individu est traversé par un champ de contraintes qui prédéterminent ses options ou, au moins, les influencent, même si ces choix ont une motivation personnelle. Ceux qui choisissent, se choisissent et se classifient – ou, autrement dit, les sujets sociaux s'avèrent être « classeurs classés par leur classement »¹⁵. Ils expriment leur appartenance à l'ensemble d'options dominantes, ils s'alignent ou se séparent des principes déterminés de hiérarchisation des goûts, ils se rapportent à certaines valeurs et à une littérature de référence.

Les descriptions qui suivent s'appuient sur l'information fournie par « l'Index des auteurs étrangers traduits » annexé au *Dictionnaire...* élaboré par les chercheurs de lassy, qui contient, en plus d'une liste de 625 noms d'auteurs, une liste des traducteurs roumains pour chaque écrivain sélectionné¹⁶. Le dictionnaire ambitionnait de retenir non pas seulement les traductions publiées, mais aussi celles restées à l'état de manuscrits ou sur lesquelles il y avait des informations convergentes. Si les traductions publiées offrent une image de la présence des œuvres étrangères dans l'espace roumain, les autres, ajoutées aux premières, en donnent une sur les options personnelles concernant la traduction. « l'Index » apparaît ainsi comme une précieuse synthèse de données, à partir desquelles on peut reconstituer avec précision les préférences des traducteurs.

Après avoir consulté tant les articles du *Dictionnaire...* qui correspondent aux traducteurs roumains que d'autres sources complémentaires, on a réalisé une base de données qui analysent le champ de la traduction, en fonction d'une liste minimale de variables pour les auteurs traduits qui contient : le nom de l'auteur, les dates de naissance et de la mort, la littérature à laquelle ils appartiennent (française, anglaise, allemande, etc.), le genre littéraire abordé (1. poésie, 2. prose, 3. roman, 4. théâtre, 5. domaines humanistes variés – philosophie, histoire, essai, etc.), le courant ou le goût littéraire que l'œuvre traduite représente et le nombre de titres de chaque traducteur sélectionnés par genres. La base de données contient aussi un ensemble de variables relatives aux traducteurs et à l'acte de traduction : leur provenance selon

les provinces historiques, la région de leur domicile permanent, respectivement, l'année pendant laquelle la traduction a été effectuée, la forme de publication (journal, livre ou manuscrit, si le texte n'a pas été publié durant sa vie), le lieu de l'édition et le nom de la publication ou de l'imprimerie, le nombre de titres traduits identifiés.

Le critère de sélection utilisé – qui devient ensuite, dans l'analyse, l'unité de repère – est représenté par le nombre d'options des traducteurs roumains pour un auteur étranger. Dans le *Dictionnaire...*, elles se distribuent entre 60 préférences (pour Victor Hugo, qui est, ainsi, l'écrivain le plus traduit du XIX^{ème} siècle) et une seule préférence exprimée, pour un nombre de 277 auteurs. (Par « préférence » on y comprend le nombre de traducteurs pour le même nom ; donc, pendant le siècle passé, Hugo a été préféré, quant à la traduction, par 60 personnes différentes !)

Une analyse exhaustive de l'Index aurait inclus, sans doute, beaucoup d'options accidentelles, dont la caducité aurait pu être importante, mais qui tombe en dehors du courant de l'option dominante. L'évaluation des tendances dans les préférences esthétiques générales de l'époque a dû, de cette manière, prendre en considération, pour un auteur traduit, un nombre suffisamment grand d'options exprimées, pour pouvoir l'inclure parmi ceux qui contribuent à modeler le goût du moment. Aussi l'analyse a-t-elle retenu des auteurs nominalisés dans l'Index seulement ceux qui ont réuni au moins 5 (cinq) préférences, à partir de la présomption que, puisqu'un nom attire l'attention d'au moins 5 traducteurs roumains différents, son choix n'est pas accidentel. (Certainement, le chiffre 5 est conventionnel ; la différence de 5 à 4, par exemple – qui réduirait de 6,3% l'écart du total des préférences – a un caractère en quelque sorte arbitraire. Mais, en baissant de 5 à 4 le seuil des préférences, la chance que le choix d'un nom soit aléatoire devient plus grande).

Ainsi, on a retenu dans l'analyse 134 auteurs, qui cumulent 1389 préférences (62,3%) sur un total de 2228 possibles. La fréquence chronologique de l'apparition des titres traduits est représentée dans la Figure 1. La tendance principale y apparaît clairement ascendante, en indiquant un réveil d'ampleur de l'intérêt pour la littérature traduite à partir de la troisième décennie du XIX^{ème} siècle. Mais c'est à peine après 1830 qu'on peut parler de la constitution d'un champ de la traduction, à partir des grandes initiatives culturelles de Gheorghe Asachi ou de Ion Heliade Rădulescu – le projet de la « Bibliothèque universelle » de ce dernier marquant le profil de l'époque. La décennie 1831-1840 paraît constituer, par l'effervescence des traductions, une première tentative

de « décollage » du champ littéraire. La seconde période d'intensification de la traduction est la décennie immédiatement consécutive à l'année 1866 (l'année d'abdication du Prince Alexandru Ioan Cuza). Le moment de sommet est représenté, de loin, par la dernière décennie du siècle, avec des productions qui doublent les points de maximum des décennies antérieures.

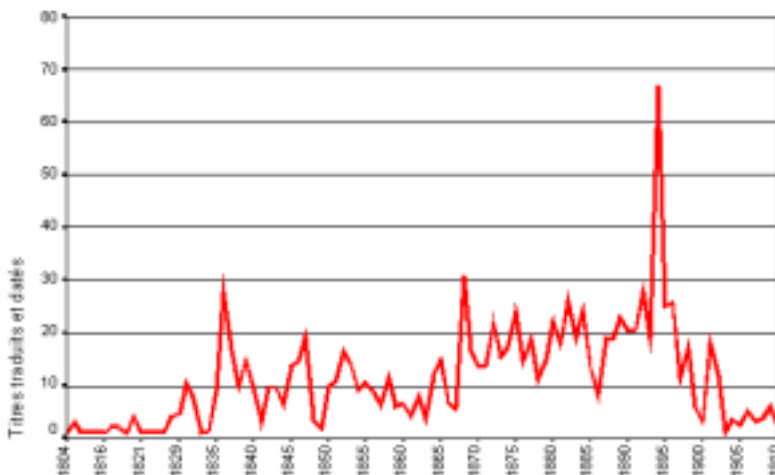


Figure 1. La dynamique annuelle des titres traduits pendant le XIX^{ème} siècle (traductions datées et identifiées)

Note : Les difficultés de datation annuelle des traductions – surtout dans le cas des pièces de théâtre notoires, dont la présence n’est pas nécessairement liée à un texte publié – ont imposé une estimation du moment de la traduction sur des périodes plus larges ou, de plus en plus difficilement et non sans lacunes, pour des décennies ou quinquennats.

En tenant compte de la dynamique présentée au-dessus, mais aussi de certaines raisons méthodologiques, les intervalles temporels analysés seront restreints, en général, à trois : 1831-60, 1861-80 et 1881-1900 – et cela tenant compte du poids réduit des titres d’avant 1830 et, en même

temps, du caractère conjoncturel des données enregistrées dans le *Dictionnaire...* après 1900.

Le classement des auteurs les plus traduits peut fournir des informations individualisées sur la côte enregistrée dans chaque époque par un écrivain ou autre (par exemple, pour toute la période, les premiers dix de ceux auxquels s'est arrêtée la majorité des traducteurs sont : Hugo, Schiller, Lamartine, Byron, Dumas, Goethe, Musset, Voltaire, Heine et Molière) et, ainsi, il arrive à compléter les recherches antérieures sur le même thème¹⁷. Malgré tout cela, *le profil* des œuvres traduites apparaît beaucoup plus important, montrant une certaine dominante des préférences dans chaque époque.

Le Tableau 1 offre une première représentation de la distribution des titres traduits selon les *genres* – avec les catégories d'analyse suivantes : 1. Poésie, 2. Prose, 3. Roman, 4. Théâtre, 5. Humanités (Philosophie, Histoire, exégèse littéraire ou culturelle, etc.) – et selon les *goûts littéraires dominants*. Dans cette dernière catégorie on a classé – d'une manière assez hétérogène, il est vrai, mais efficace du point de vue pratique : 1. Antique (la préférence pour les œuvres des écrivains antiques grecs et latins) ; 2. Classique (œuvres des auteurs devenus classiques, des siècles antérieurs au XIX^{ème}, à côté de ceux appartenant au classicisme littéraire proprement dit) ; 3. Comique/vaudeville (la préférence pour la comédie facile et le vaudeville) ; 4. Réalisme/drame (l'intérêt pour la littérature réaliste ou naturaliste, d'observation sociale, pour la tragédie ou le drame) ; 5. Romantique (œuvres des écrivains romantiques) ; 6. Populaire (littérature d'aventures ou « de mystères », mélodrame, vers populaires ou satyriques de succès etc.) ; 7. Symbolisme/Parnassianisme (la littérature « décadente » qui annonce le modernisme du XX^{ème} siècle). La classification opérée rend compte aussi du critère des genres « hauts » et « bas » dans la littérature, de la tendance académisante dans l'étalage du goût – à côté de celle populaire et « de succès » – et de l'opposition entre les tendances conservatrices et novatrices.

Ainsi, le tableau met en évidence pour chaque époque un profil des préférences, qui reflète le goût des élites et des écrivains mêmes, ainsi que – dans la mesure où la traduction vise un destinataire divers – du public qui doit la valider. Nous pouvons tirer cette conclusion qu'il s'agit, au fond, des auteurs les plus fréquemment préférés pendant le XIX^{ème} siècle.

TABLEAU 1. Genres et goûts littéraires pendant le XIX^{ème} siècle (totalité des titres).

Périodes	Genres littéraires	Goûts dominants							Total	N=	
		Antique	Classique	Comique/ Vaudeville	Réalism/Drame/ Naturalism	Romantism	Populaire	Symbolisme/ Parnassianism			
Avant 1831	Poésie	33,3%	43,3%				23,3%		100%	30	
	Prose		86,7%	6,7%		6,7%			100%	15	
	Roman		88,9%				11,1%		100%	9	
	Théâtre		100%						100%	9	
	Humanités	18,2%	72,7%			9,1%			100%	11	
	Total	16,2%	68,9%	1,4%		12,2%	1,4%		100%	74	
1831-60	Poésie	17,6%	41,6%				37,6%	3,2%	100%	125	
	Prose		31,3%	4,2%	6,3%	22,9%	35,4%		100%	48	
	Roman		40,4%		11,5%	5,8%	42,3%		100%	52	
	Théâtre		43,2%	36,9%	2,7%	9,0%	8,1%		100%	111	
	Humanités	38,1%	57,1%			4,8%			100%	21	
	Total	8,4%	41,5%	12,0%	3,4%	20,2%	14,6%		100%	357	
1861-80	Poésie	18,5%	21,7%				49,7%	3,2%	6,9%	100%	189
	Prose		18,5%		25,9%	29,6%	25,9%		100%	27	
	Roman		12,5%		12,5%		75,0%		100%	16	
	Théâtre		14,5%	49,7%	5,5%	14,5%	15,9%		100%	145	
	Humanités	61,5%	30,8%			7,7%			100%	13	
	Total	11,0%	18,7%	18,5%	4,4%	31,8%	12,3%	3,3%	100%	390	
1881-900	Poésie	7,2%	15,7%				52,2%	4,0%	20,9%	100%	249
	Prose		5,2%		64,9%	18,6%	8,2%	3,1%	100%	97	
	Roman		23,1%		53,8%		23,1%		100%	13	
	Théâtre		20,2%	38,8%	14,7%	14,0%	12,4%		100%	129	
	Humanités	25,0%	25,0%			50,0%			100%	8	
	Total	4,0%	15,1%	10,1%	17,9%	34,3%	7,5%	11,1%	100%	496	

Avec un premier examen, on peut observer que les titres des créations poétiques sont les plus nombreux dans toutes les périodes : la poésie est plus facilement publiable dans une revue – ce qui fait que le critère quantitatif, dans son cas, ne soit pas révélateur. Mais le rapport entre prose, roman et théâtre devient significatif : dans la période 1831-1860, le nombre des œuvres dramatiques traduites tend à s’approcher de celui des titres de poésie, preuve d’une inhabituelle effervescence face à l’époque antérieure. Les options prolongent l’inclination vers le théâtre classique de la période qui allait jusqu’au 1830 et vers le nouveau type de divertissement procuré par la comédie et le vaudeville français. Ainsi, le goût pour le théâtre polarise un public éduqué, voulant assimiler culturellement la grande littérature, et un autre, populaire, hétérogène, qui va aux spectacles surtout pour s’amuser, stimulant de la sorte l’industrie

théâtrale. Donc, ce n'est pas un hasard si les gens du métier eux-mêmes s'occupent le plus de traductions – qu'ils font, adaptées au spécifique local, pressés par l'urgence de ce devoir, tout en prêtant attention aux effets produits (souvent grossis) et non pas à la conformité au texte dramatique.

Tout aussi important apparaît l'intérêt pour le roman, qu'on va énormément traduire – Hugo, Dumas, Eugène Sue et autres auteurs de succès. Ici aussi les goûts sont polarisés entre les œuvres classiques et le roman-feuilleton, qui fait vendre les journaux.

Les choix dominants indiquent une prééminence du goût classique, qui couvre 44,3% des titres. Mais, à différence de l'époque qui allait jusqu'à 1830, quand les traductions de la littérature classique couvraient 67,1% et celles des antiques 18,2%, le courant romantique, manifeste surtout dans la poésie, arrive à substituer le classicisme antique ou moderne, qui va se réfugier, avec prédilection, dans les humanités. C'est l'époque du « lamartinisme », véritable modèle pour la création indigène aussi. Les dominantes littéraires du goût non-poétique sont, au contraire, populaires – les histoires macabres, les romans de mystères et les mélodrames, dans la prose et la revue, dans le théâtre – de provenance française dans leur majorité.

L'époque suivante (1861-1880) marque, en échange, une mutation vers le paradigme romantique, qui devient maintenant prépondérant. La prose – trouvée dans un certain recul – et le théâtre ne connaissent pas de déplacements importants dans la structure des préférences. Mais dans la poésie se font sentir les tendances pré-modernistes – symbolistes et parnassiennes – qui vont configurer un nouveau pôle dans l'évolution de la lyrique, poussant les traducteurs à mettre en circulation les modèles novateurs.

1881-1900 est la période pendant laquelle les tendances anciennes se sédimentent et de nouvelles polarisations émergent. Les éléments nouveaux sont liés à l'apparition du naturalisme et aussi au réalisme – dans la prose en général et dans le roman non-français (russe, américain, scandinave), tendance à laquelle correspond, dans la poésie, l'affermissement des recherches symbolistes et post-symbolistes, qui font concurrence au romantisme tombé maintenant dans la zone des goûts conservateurs. Cependant, les traductions poétiques reviennent à des textes antiques ou classiques – « redécouverte » qui, cette fois, doit être en corrélation avec la professionnalisation du champ littéraire. La

littérature devient à cette époque un objet d'étude et, ainsi, ce type de traductions arrive à compléter un ensemble de données sur les littératures classiques plutôt qu'à offrir des textes délectables. Cette tendance s'associe à un procès par lequel les conceptions poétiques s'intellectualisent et se raffinent. En conséquence, la poésie est devenue le principal agent de l'autonomisation du littéraire, par la recherche des exemples et des arguments destinés à individualiser.

Resté dans les mêmes paramètres – de la dépendance d'un public mi-instruit, désireux de rire ou de pleurer aux spectacles – le théâtre connaît pourtant un revirement du classicisme. Le champ de la traduction se présente, dans les dernières décennies, comme un segment d'un champ littéraire déjà spécialisé et structuré.

Par régions, le même type d'analyse relève le rôle que la ville de Bucarest a joué dans ce procès de professionnalisation. Le tableau 2. montre la corrélation entre les catégories de goût et les provinces historiques roumaines importantes. Ainsi, l'analyse met en évidence la structuration tardive – après 1860 seulement – du champ littéraire en Valachie (excepté Bucarest) et le décroissement progressif du poids de la Moldavie dans le domaine de la traduction : si entre 1831-1860 les titres traduits en Moldavie représentaient 33%, dans les dernières décennies ils arrivent à 20,7%, pendant que, vice versa, Bucarest produit entre 1831-1860 à peu près 50,2% et entre 1881-1900 un 60,4%. Cette tendance de diminution qu'on a vu en Moldavie, apparaît aussi dans les provinces du périmètre de l'Empire d'Autriche-Hongrie (la Bukovine, la Transylvanie, le Banat, la Crisana et le Maramures) : de 14% à 10,8%.

TABLEAU 2. Goût dominant et province littéraire dans le profil des traductions pendant le XIX^{ème} siècle (totalité des titres)

Périodes	Région de destination	Goûts dominants					Total	N =
		Classique	Romantique	Réaliste/ Naturaliste	Moderne	Populaire		
Avant 1831	Bucarest	71,4%	28,6%				100%	14
	Valachie	84,6%	15,4%				100%	13
	Moldavie	88,5%	7,7%			3,8%	100%	26
	Empire d'Autriche-Hongrie	92,9%				7,1%	100%	14
	Total	85,1%	11,9%			3,0%	100%	67
1831-60	Bucarest	46,6%	21,0%	4,0%		28,4%	100%	176
	Valachie	80,0%	10,0%	10,0%			100%	10
	Moldavie	44,7%	19,5%	2,4%		33,3%	100%	123
	Empire d'Autriche-Hongrie	76,3%	15,8%	2,6%		5,3%	100%	38
	Total	50,1%	19,6%	3,5%		26,8%	100%	347
1861-80	Bucarest	24,6%	30,2%	6,5%	2,5%	36,2%	100%	199
	Valachie	58,1%	32,3%	3,2%		6,5%	100%	31
	Moldavie	27,4%	34,2%	,9%	6,0%	31,6%	100%	117
	Empire d'Autriche-Hongrie	38,5%	33,3%	5,1%		23,1%	100%	39
	Total	29,5%	31,9%	4,4%	3,1%	31,1%	100%	386
1881-900	Bucarest	15,6%	31,9%	16,7%	13,5%	22,3%	100%	282
	Valachie	21,3%	36,2%	12,8%	17,0%	12,8%	100%	47
	Moldavie	26,4%	44,3%	11,3%	6,6%	11,3%	100%	106
	Empire d'Autriche-Hongrie	25,6%	18,6%	41,9%	7,0%	7,0%	100%	43
	Total	19,5%	33,9%	17,4%	11,7%	17,6%	100%	478

La principale différence régionale survient entre les provinces de l'Empire et celles de l'Ancien Royaume : la Transylvanie et la Bukovine manifestent en permanence une inertie conservatrice et, jusqu'à peu près la fin du siècle, une préférence obsessionnelle pour les classiques latins (et, parmi les modernes, pour les Allemands). Vers la fin du siècle, les traducteurs de l'Empire se sentent attirés plus par le nouveau réalisme européen que par le roman français : il s'agit vraiment d'un changement de sensibilité dans la sens de la modernisation des goûts, mais aussi de la reproduction d'une austérité spécifique surtout à l'esprit transylvain.

A Bucarest et en Moldavie il y a deux tendances opposées, qui vont durer tout le long du siècle : l'une tient du niveau populaire du goût et du plaisir offert par les spectacles de comédie et l'autre des tendances novatrices qui feront voir – il est vrai, vers la fin du siècle – l'apparition des gens de l'avant-garde. La Moldavie a, malgré la diminution de son importance, un profil distinct : à côté de la tentation frivole, on y rencontre une préoccupation pour les classiques qui tient la balance égale et, après 1860, une prééminence constante des options pour les romantiques, qu'on peut mettre en relation avec le climat conservateur de « sentimentalisme moldave » de la fin du siècle.

L'association entre les goûts et les positions sociales des traducteurs, par des séquences temporelles différentes tout au long du siècle clarifie d'autres aspects de la dynamique littéraire :

Les traducteurs d'origine aristocratique, par exemple, n'ont pas de préférences significativement différentes vis-à-vis de celles de l'ensemble du groupe¹⁸, à l'exception de la période 1841-1860, quand ils montrent, paraît-il, un penchant facilement saisissable pour les auteurs classiques.

Mais les possesseurs de fonctions administratives dans l'État – plus précisément, les *dignitaires*, ayant un poids majeur dans la totalité des options, jusqu'après les années '60 quand elle sera déclassée par les journalistes – ont, entre 1821-1860, des préférences partagées entre la dominante romantique et celle populaire. Dans la période suivante ils vont apparaître comme une catégorie qui, tout en conservant son goût romantique, manifeste aussi une préoccupation pour l'Antiquité et un rejet du goût populaire. Cette nouvelle orientation tend ensuite, entre 1881-1900, à devenir la seule ayant une valeur distinctive, accompagnée toujours par un visible manque de réceptivité face aux courants novateurs. On assiste, de la sorte, vers 1900, à un processus conduisant les traducteurs qui détiennent des dignités officielles à l'académisme.

Les élites intellectuelles traduisent constamment des classiques, en repoussant les genres populaires ou ceux « frivoles » de la comédie. Les traductions des classiques grecs et latins – indicateur de l'académisme et de la professionnalisation du champ des humanités – deviennent une préférence marquée seulement après 1860. Associés également, dans la période 1861-1880, à une option plus accentuée pour la littérature romantique, les choix de l'élite intellectuelle montrent en même temps la canonisation du romantisme dans cet intervalle. Durant la période qui précède 1900, les traductions des auteurs antiques restent la seule

préférence distinctive. Les élites intellectuelles, dans leur ensemble, sont les agents qui vont structurer un pôle « intellectualiste » et « scolastique » du goût, anti-vulgaire et anti-frivole, mais à la fois réfractaire aux tentatives de renouvellement. Ainsi, la prédisposition reste conventionnelle et conservatrice.

Dans le voisinage immédiat se situent *les professeurs secondaires*, qui répètent, pratiquement, les options de l'élite intellectuelle, à l'exception des rares cas tenant soit de la tendance plus accentuée de traduire, entre 1841-1860, des antiques (leurs besoins didactiques en constituant un fort stimulent), soit de la réceptivité plus marquée vis-à-vis de la prose réaliste, pendant le dernier tiers du siècle (et on y doit remarquer qu'une grande partie de ces professeurs secondaires sont transylvains).

Au même paradigme didactique s'alignent ensuite *les prêtres et les maîtres d'école*. La note classicisante de leurs préférences (classicisme antique et moderne) reste la même jusque vers la fin du siècle, quand on remarque parmi les maîtres d'école un déplacement vers la zone de la prose réaliste.

En échange, les traducteurs situés dans la zone des *professions libérales* (catégorie où entrent surtout les juristes et les médecins, mais aussi les quelques possesseurs de diplômes d'ingénieurs, qu'on n'a pas pu classer mieux) ont, généralement, des goûts conformistes, dans les cadres de chaque période : en optant pour les antiques, principalement, entre 1821-1840 ; en s'inscrivant dans la lignée du goût moyen, entre 1841-1860 ; en se partageant les préférences entre le classique et le romantique, dans les périodes suivantes, ils forment un segment toujours plus important numériquement et contribuent ainsi à contourner le profil dominant.

Une catégorie ayant des options oscillantes, difficiles à fixer dans des cadres déterminés, est celle de *l'aristocratie moyenne*, alternant entre un penchant pour les auteurs classiques et le mélodrame ou le roman de sensations, dans la période de début, et – déjà moins nombreuse – un goût romantique, après 1860.

Mais les *entrepreneurs* – dans la population analysée, possédant fréquemment des imprimeries – s'alignent avec prépondérance au romantisme, d'une part, et aux tendances novatrices, d'autre part, tout au long du siècle.

Les artistes – représentés surtout par des acteurs et des directeurs de troupes de théâtre (Millo, Pascaly, Nottara, etc.) – traduisent abondamment du théâtre, mais en adaptant, par des raisons répertorielles,

sans publier, dans la majorité des cas. La plupart de ces traductions sont des comédies et des vaudevilles de succès, réalisés selon la demande d'un public savourant beaucoup plus ce genre que les genres « sérieux ». Ainsi, le circuit du répertoire théâtral des traductions – non-publiées – a un profil différent de celui des pièces publiées en volume ou dans des revues, qui s'inscrivent, généralement, dans le goût conformiste classicisant. La différence entre la circulation écrite et celle orale des traductions de la dramaturgie relève la distance entre les différents codes de consommation culturelle ; entre la réalité de la consommation et les normes – socialement désirables – de l'éducation et de l'instruction.

Ceux qui ont des positions de *fonctionnaires* ou d'*officiers* sont, généralement, représentatifs pour le niveau populaire des goûts : eux aussi s'orientent vers le comique, le mélodrame, le sensationnel, etc., jusqu'à 1860, quand leurs exigences culturelles les alignent sur goût dominant, classicisant d'abord, romantique ensuite.

On a laissé pour la fin de cette classification la catégorie des *journalistes*, qui joue un rôle à part durant toute la période prise en considération. Leur croissance numérique et leur position dans le circuit de la publication les transforment graduellement en principaux agents de l'évolution du goût. Ils se distinguent toujours par le caractère atypique des options. Leurs choix dans une période seront acceptés par les autres groupes dans la période suivante. Ainsi, à côté des dignitaires, ce sont les journalistes qui, entre 1821-1840, vont imposer les préférences pour le romantisme. Dans la période suivante, 1841-1860, ils s'avèrent préoccupés à attirer un public aussi nombreux que possible, en publiant des feuilletons populaires sans pour autant renoncer à imposer des modèles culturels classicisants. Après 1860, les traducteurs-journalistes vont diriger les nouvelles tendances : le « décadentisme » post-symboliste et le réalisme. Pendant les dernières décennies du siècle (1881-1900) on les voit dans l'avant-garde du goût littéraire, la grande majorité de la poésie symboliste et parnassienne étant traduite par ceux qui occupaient des positions dans les institutions médiatiques du temps. Ainsi, en modelant le goût et en participant effectivement à la production littéraire, les journalistes sont les principaux agents de la professionnalisation du champ littéraire pendant la dernière partie du XIX^{ème} siècle. Il n'est pas dépourvu de signification de constater le fait que presque tous les classiques de « l'époque d'or » (les années '70-'90) ont été des journalistes professionnels – Eminescu, Caragiale, Slavici, Macedonski – ou ont pratiqué le journalisme par intermittences – Maiorescu, par exemple.

L'analyse met en évidence quelques axes principaux en fonction desquels viennent s'ordonner tous ces processus de changement. Le premier, agissant au début de la période visée est une dimension de la démocratisation du goût qui implique le relâchement des canons classiques en faveur de l'irruption des genres populaires, vers la moitié du siècle. Sur ce fond de sensibilité, l'apparition du romantisme vient réordonner la hiérarchie des genres à son sommet, tout en substituant graduellement la dominante classicisante. Le deuxième consiste dans la sédimentation et puis, petit à petit, dans l'intellectualisation de l'esprit public. Plus on avance dans la deuxième moitié du siècle, plus on voit se structurer deux types concurrents de goûts : classicisant et novateur. Imposé par les segments intellectuels de la société, assimilant le paradigme romantique mais sur la structure classique, le goût d'orientation académique confère une nouvelle canonisation et un nouveau conformisme qui va s'imposer surtout moyennant les institutions qui assurent la reproduction culturelle, étant situées dans la sphère d'influence des intellectuels – école primaire, lycée, université. Le deuxième type, les tendances novatrices essaient d'acclimater de nouveaux principes et canons, fondamentalement non-conventionnels. Il est produit surtout dans le champ du journalisme culturel et il est motivé par les différences intellectuelles et de statuts qui se sédimentent à l'intérieur du champ, comme réflexe de la réorganisation des relations entre le champ culturel et politique. Pratiquement, les journalistes forment une catégorie dont les chances de contrôle et de domination dans la société sont chaque jour moindres, ainsi que, l'activité culturelle, de même que les modèles qu'elle fait promouvoir sont un mouvement compensatoire.

A la fin, les lignes de ségrégation du champ de la traduction correspondront aux critères de segmentation du public, suivant la faille qui délimite les principales positions attitudeles, à partir de l'acceptation des changements – enthousiaste surtout dans le cas des jeunes lecteurs et des femmes – jusqu'à leur rejet, dû à des raisons conservatrices, exprimé par les moralistes (théologiens ou didactiques) et par les érudits horripilés par les « frivolités ». Partagé entre devoir et plaisir et entre la demande (promettant le succès) du public populaire et la mobilisation nationaliste requise par la norme idéologique du discours culturel, le producteur littéraire interiorise à son tour ce conflit qui va influencer le concept de littérature.

NOTES

- 1 On rappelle ici l'importance de l'usage que fait Luther de la langue vernaculaire dans la mobilisation des croyants contre l'Eglise Catholique et dans la conversion au protestantisme, par la traduction et l'affichage sur la porte de la Cathédrale de Wittenberg de ses Thèses écrites en allemand. Le geste de Luther et la mise politique et religieuse de la « bataille pour la pensée des gens » déclenchée par la propagande cléricale ont créé ensuite tout un marché vernaculaire : entre 1520 et 1540 vont apparaître en allemand trois fois plus de livres qu'entre 1500 et 1520. « Le capitalisme de presse » qui est à la base des cultures modernes suit de la sorte la courbe de la relance de la production du livre après la saturation du marché des lecteurs du latin. (Voir en ce sens le concept de « capitalisme de presse » et l'analyse classique de la genèse du nationalisme moderne chez Benedict Anderson, dans « Imagined communities », Londres, Verso, 1991).
- 2 Gelu Ionescu, *Orizontul traducerii (L'Horizon de la traduction)*, București, 1981, p. 8.
- 3 Voir ici l'importante analyse que Paul Cornea fait des traductions réalisées au milieu du XIX^{ème} siècle dans les Principautés Roumaines et la relation asymétrique, dans les publications du temps, entre une offre inspirée par des intentions culturelles et pédagogiques, venue de la part de l'*intelligentsia* de l'époque et la demande dominée par la tentation du divertissement facile et de l'évasion, de la part d'un public encore en pleine formation – cf. « Traduceri si traducători în prima jumătate a secolului al XIX-lea », dans *De la Alecsandrescu la Eminescu*, (« Traductions et traducteurs dans la première moitié du XIX^{ème} siècle », dans *De Alecsandrescu à Eminescu*), București, Editura pentru literatură, 1966.
- 4 Ion Heliade Rădulescu, dans *Curierul românesc (Le Courrier roumain)*, l'an 1846, no. 26 de 25 mars et le supplément, apud *Presa literară românească. Articole-program de ziare și reviste (La presse littéraire roumaine. Articles-programmes de journaux et de revues) (1789-1948)*, Edition en deux volumes, notes, bibliographie et indices de I. Hangiu. Avec une introduction de D. Micu. Vol. I (1789-1901), București, Editura pentru Literatură, 1968, p. 22.
- 5 *Dacia literară (La Dacie littéraire)*, l'an I, 1840, p. 1-8, apud *Presa literară românească... (La presse littéraire roumaine...)*, p. 84.
- 6 « Il est certain, par exemple, que l'image de l'étranger conditionne le discours critique qui n'est qu'une des nombreux façons de saisir l'étranger; il faut de plus souligner que le moment quand tel discours est tenu peut être en partie déterminant sur le contenu ou la forme de ce discours : la façon dont sont perçues, à un moment donné, les relations politiques, économiques, diplomatiques, culturelles, etc. entre les différents Etats – relations qu'on appellera internationales, pour simplifier – joue un rôle non négligeable » – note dans son programme d'étude trans-nationale du phénomène de la

- traduction un chercheur de langue française (Yves Chevrel : « La littérature en traduction constitue-t-elle un champ littéraire ? », dans *Le champ littéraire*, études réunies et présentées par P. Citti et M. Détri, Paris, Librairie philosophique J. Vrin, 1992, p. 152-153).
- 7 *Curierul românesc*, l'an XVII, 1846, no. 26 du 25 mars et supplément, dans *la Presse littéraire...*, p. 22.
- 8 C'est l'interprétation sociologique que Mihai Dinu Gheorghiu donne au nationalisme libéral et à la stratégie de construction culturelle basée sur « l'esprit critique » « de la génération de la *Dacia literară* et, plus tard, de celle de *Viața românească* (*La Vie roumaine*), suivant quelques suggestions d'Ibrăileanu – dans son étude
- Strategia critică a « Vieții românești » (*La Stratégie critique de « La Vie roumaine »*), parue dans *Cultură și societate. Studii privitoare la trecutul românesc* (*Culture et société. Etudes sur le passé roumain*), volume soigné par Al. Zub, București, Editura științifică, 1991 – , dont on peut citer les passages significatifs suivants : « Le processus d'accumulation du capital culturel se développe d'une manière analogue à celui d'accumulation du capital économique. Il s'agit des formes primitives d'accumulation du capital, d'exercitation de la violence symbolique envers une structure sociale considérée non-culturelle (« barbare », « non-civilisée ») par ceux qui apportent « la lumière de la civilisation et du progrès ». (...) « La critique des nouvelles formes », telle qu'elle apparaît dans le langage d'Ibrăileanu et dans l'idéologie de la *Viața românească*, ne représente qu'une prise de position distinctive destinée à mettre en valeur son propre capital, c'est à dire une stratégie protectionniste envers la concurrence du marché européen des biens symboliques. (...) Le criticisme ou le protectionnisme culturel de la *Vie roumaine* apparaît ainsi comme une prise de position défensive des petits producteurs, menacés par les possesseurs du grand capital culturel européen, y compris par leurs représentants de l'intérieur (« l'aristocratie » du groupe de *Junimea*, par exemple). » (p. 336-337) ; voir aussi pour cette interprétation *Scena literaturii* (*La Scène de la littérature*), București, Editura Minerva, 1987.
- 9 *Dacia literară*, ibidem.
- 10 *Curierul românesc*, no. 37, 1847.
- 11 Ion Eliade , la préface à « Julie ou la nouvelle Héloïse... » Réunies et publiées par J. J. Rousseau. București, Tipografia Eliad, 837, tome I.
- 12 Al Vlahuță, « Literatura noastră (« Notre littérature »), dans *Vieța* (*La Vie*), no. 19, le 18 juin 1895, p. 2-3.
- 13 Duiliu Zamfirescu, la lettre du 6/18 juillet 1894, à Titu Maiorescu, dans *Duiliu Zamfirescu și Titu Maiorescu în scrisori* (*Duiliu Zamfirescu et Titu Maiorescu en correspondance*) (1884 –1913), avec une introduction et des notes signées par Emanoil Bucuța, București, Fundația pentru Literatură și Artă (La Fondation pour Littérature et Art), 1937, p. 144.

- ¹⁴ București, Editura Academiei Republicii Socialiste România, 1979.
- ¹⁵ Pierre Bourdieu, *La Distinction. Critique sociale du jugement*, Les Editions de Minuit, Paris, 1977.
- ¹⁶ Par exemple, pour le premier nom de la liste de l'Index, l'information est structurée de la manière suivante : « ABOUT, Edmond (1828-1885), écrivain français ; NEGRUZZI, Constantin (Costache) ; TEULESCU, Petre. »
- ¹⁷ Voir Paul Cornea, op. cit.
- ¹⁸ « Significativement différentes » dans le sens statistique, de tendance de grouper les options dans une des classes d'intersection des catégories qui déterminent le goût. Les analyses de ci-dessous tiennent compte des variations de l'indice c^2 (dans le tableau de contingence qui met en relation les positions sociales et les goûts dominants) et non pas nécessairement de la valeur absolue. Les appréciations respectent les écarts des fréquences marginales « théoriques » de la matrice, en fonction de laquelle se particularisent les préférences de chaque catégorie socio-professionnelle.