

LA MAGIE DES MOTS

Alexandra CUNIȚĂ

Université de Bucarest, Roumanie

sanda.c@clicknet.ro

Abstract : The author of this article gives some concrete examples to present Paul Miclău's multiple activity : as a researcher and Professor, as a poet and a translator.

Keywords : Paul Miclău, researcher, Professor, poet, translator.

1. Introduction

Une langue vivante, que j'appellerai ici langue étrangère¹, a mille façons de venir à nous, de nous imprégner – après nous avoir séduits par quelque particularité qui demeure souvent mystérieuse ou en tout cas difficile à définir -, de laisser son empreinte indélébile - quand nous l'avons fréquentée avec l'assiduité requise pour pouvoir ensuite affirmer que nous la connaissons bien – sur notre manière de percevoir les choses, de sentir, de comprendre, d'interpréter, de juger et de raconter nos rapports – uniques ou ordinaires – au monde. Même en limitant la liste des possibilités qui s'offrent à l'individu d'apprendre une langue étrangère au seul cas – pourtant assez général – de l'apprentissage scolaire, il est évident que l'appropriation de la langue qu'on étudie est une expérience à chaque fois différente, ne serait-ce que parce que le contexte² de l'apprentissage n'est jamais identique à

¹ L'étiquette dénominative a été choisie dans une liste d'expressions nominales homologues qui ne cesse de s'allonger, car, à l'heure actuelle, les chercheurs semblent rivaliser d'ardeur et d'imagination dans leur effort de trouver la dénomination la plus adéquate de cet objet somme toute assez particulier sur lequel et avec lequel nous avons le privilège de travailler ; en ce sens, voir R. Porquier et B. Py (2005 : 18-22).

² De nombreux chercheurs pensent aujourd'hui qu'il est inacceptable de continuer à voir dans la situation scolaire, comme dans la situation de laboratoire, une non situation, de l'assimiler à « *une sorte de contexte zéro* » (R. Porquier et B. Py, 2005 : 10-11). Quand on l'emploie pour renvoyer à la classe de langue et à l'activité pédagogique qui s'y déroule, la notion de contexte « comporte non seulement les procédures d'interprétation qui vont conduire le sujet à attribuer de la pertinence à tel ou tel facteur, mais aussi des traits objectifs qui, de manière presque irrésistible, vont

lui-même et parce que les circonstances biographiques de cet apprentissage varient d'un individu à l'autre. Mais, si l'expérience est vraiment une réussite, il arrive que la relation du locuteur à la langue étrangère apprise, langue qu'il utilise dans la vie quotidienne ou à des moments insolites de cette vie, devienne véritablement une « relation amoureuse » (A. Rey, 2007 : 9). L'affirmation me semble convenir on ne peut mieux à celui qui confesse dans un volume de sonnets « en deux langues » récemment paru :

Je dis le même monde en une chaude alternance
en langue des aïeux où s'est déjà greffé
un bon langage pur qui m'a bien accordé
l'inestimable dot de la sagace France³

Par quelle épithète, sinon par *amoureuse*, qualifier la relation à la langue française de quelqu'un qui ne s'est certes pas approprié cette langue comme l'acquièrent les (francophones) natifs, mais qui avoue avoir senti qu'elle est venue se greffer sur celle de ses aïeux, lui permettant plus tard d'exprimer dans des formes aussi justes qu'émouvantes, bien qu'appartenant à deux systèmes linguistiques distincts, les joies et les tristesses de l'âge adulte ou les inquiétudes et les nostalgies d'un âge plus avancé, qui compense par le calme fertile de la sagesse ce qu'il perd en ardeur, en impétuosité ? Car, à regarder avec tant soit peu d'attention ce que Paul Miclău dit un peu plus loin dans la préface intitulée « Două limbi/Deux langues » du volume de sonnets mentionné, on découvre que le besoin – ou le désir – de s'exprimer en français, quel que soit le sujet auquel il veuille s'attaquer, apparaît chez lui aussi spontanément que l'attraction qu'on peut sentir envers une personne qu'on voit pour la première fois :

La poussée de la substance poétique a abouti à l'une ou l'autre des langues, avec la priorité du français [...]. Comme bien longtemps je n'ai cultivé que le sonnet français, j'avoue que parfois, même si l'impulsion [devait] donner une version roumaine, la main se mettait à écrire en français, comme une fois dans un cours de journalisme, au lieu de parler en roumain, mes étudiants furent étonnés d'entendre du français.⁴

imposer certaines pertinences au sujet, ou qui vont au contraire le dissuader d'en attribuer à tel ou tel autre facteur. » (R. Porquier et B. Py, 2005 : 10).

³ MICLĂU, Paul : *Clipă fără sfârșit / Instant sans fin*, p. 5.

⁴ *Idem*, pp. 5-7.

Mais ce n'est pas la seule chose qu'on découvre en le lisant, en l'écoutant se raconter dans cette langue ou en suivant son discours sur le français : en toute circonstance, l'expression qu'il choisit, il la veut exacte, juste, adéquate, nuancée, autrement dit, en tous points appréciable ; il veut surtout qu'elle soit de celles qui laissent vraiment transparaître les « façons de nommer le monde » (A. Rey, 2007 : 44) que cette langue fournit à la communauté des usagers qui l' « habitent » géographiquement et historiquement parlant, façons qui ne coïncident guère avec celles qui font la spécificité du roumain. Peut-on alors mettre encore en doute la nature affective des liens qui attachent l'homme, l'écrivain – surtout le poète -, le traducteur et le professeur Paul Miclău à cette « bonne langue pure » qui est venue se greffer sur la langue de ses ancêtres ?

Cette « relation amoureuse » à la langue française s'est développée admirablement dans le cas du pédagogue–poète–traducteur à qui je veux rendre hommage ici, tout en lui permettant d'accomplir souvent de vraies prouesses sur les trois plans sur lesquels le maître s'est toujours exprimé. Je ne sais laquelle des formes de manifestation de cette personnalité plurielle mérite plus d'éloges. Mais, enseignante moi-même, je placerai en premier le pédagogue. Et, pour défendre cette idée, je ferai une fois de plus appel aux paroles des auteurs de l'ouvrage que j'ai déjà cité ici à plusieurs reprises, même si, ce faisant, je risque de détourner légèrement le sens du message qu'ils entendent nous transmettre :

Un bon enseignant est notamment quelqu'un qui, grâce à son expérience professionnelle, crée des environnements particulièrement favorables à l'apprentissage en choisissant des documents appropriés, en apportant des réponses pertinentes aux questions de ses élèves, en suscitant des activités performantes, en encourageant le développement de représentations sociales et d'attitudes positives. (R. Porquier et B. Py, 2005 : 5).

Après quoi, pour rendre explicite ma pensée, j'ajouterai que tous les écrits littéraires que nous devons à Paul Miclău ont été - et continuent d'être – pour nous, ses élèves, « des environnements particulièrement favorables à l'apprentissage » de la langue et de la littérature françaises que nous devons faire à l'époque de nos études universitaires et que nous faisons sans doute encore, à l'heure qu'il est.

2. L'enseignant-chercheur

Les modèles théoriques dans le cadre desquels se plaçaient, de manière plutôt sporadique en Roumanie mais assez régulièrement ailleurs, les analyses linguistiques au milieu du siècle dernier, c'est-à-dire à l'époque où Paul Miclău faisait ses études de lettres modernes à l'Université de Bucarest, relevaient du structuralisme. Fort de ses lectures, de ce qu'il avait appris lui-même en tant qu'étudiant, il commença à expliquer, avec un véritable art pédagogique, se servant de mots, d'exemples aussi simples que précis, les concepts de base et les principes du structuralisme linguistique, les opérations qu'impliquaient les analyses des unités de différents niveaux, guidant avec soin et aussi avec beaucoup de patience les premiers pas des étudiants auxquels il avait pour mission principale d'enseigner la linguistique générale. C'est d'ailleurs sur l'un des concepts fondamentaux de cette même théorie – le signe linguistique, sa structure et ses caractéristiques – qu'il écrivit, en 1968, sa thèse de doctorat, une thèse qu'il soutint avec grand succès en France, qu'il publia ensuite, en 1970, chez Klincksieck, et pour laquelle il reçut, en 1971, en Roumanie, le prix du Ministère de l'Instruction publique.

Mais le structuralisme, contesté de plus en plus souvent par de grands linguistes de la seconde moitié du XX^e siècle, battu en brèche pour des raisons sur lesquelles il n'est pas nécessaire d'insister maintenant, ne jouissait plus du prestige qu'il avait eu pendant un demi-siècle. D'autres théories apparurent, s'en distinguant considérablement – parfois même radicalement -, mais ne parvenant jamais, en fait, à ne plus s'y rapporter d'une manière ou autre, ce qui prouve sans conteste que le structuralisme fut vraiment un point de repère d'une importance sans égale dans l'histoire de la réflexion linguistique, partout dans le monde où les recherches scientifiques portaient, avec le sérieux requis, sur des langues particulières, sur la langue comme entité abstraite, sur le langage.

Les changements survenus – ou en train de s'opérer – sur le plan de la linguistique théorique ne pouvaient pas demeurer inconnus à un esprit aussi curieux, aussi ouvert que celui du professeur Paul Miclău. Il n'hésita donc pas à embrasser, ne fût-ce que pour un temps limité, des points de vue qui s'affirmèrent après 1970, ainsi qu'il le confesse - bien qu'en parlant de lui-même à la troisième personne – au tout début du « Propos » d'un de ses ouvrages importants : *Signes poétiques*, paru à Bucarest, en 1983 (p.5) :

Mécontent des démarches dominantes dans les années 50, l'auteur a traversé l'expérience stylistique, sémiotique, poétique et rhétorique.

Cet ouvrage, la manière dont « l'auteur » s'y rapporte à des positions théoriques bien connues à l'époque tout en exprimant clairement ses options, ses préférences pour une certaine méthode d'analyse, nous laissent voir que, si Paul Miclău est heureux de constater que, par exemple, les théories de l'énonciation introduisent – Dieu merci ! – dans le modèle explicatif qu'elles proposent un élément essentiel que le structuralisme avait superbement, obstinément ignoré : l'énonciateur – élément dont il est difficile, sinon impossible, de ne pas tenir compte dans l'interprétation des « structures » constituant le discours -, il n'en demeure pas moins attaché, d'une part, à la sémiotique, qui lui offre un cadre théorique adéquat, d'autre part, à la poétique, qui lui offre « un appareil méthodologique rigoureux, issu des techniques de la linguistique structurale » (*Id., ibid.*).

Le volume *Signes poétiques* allie avec bonheur les incursions plus ou moins longues dans la théorie sémiotique avec des passages entièrement consacrés à l'analyse, c'est-à-dire à l'interprétation de nombre de (fragments) de poésies de facture diverse, emprunté(e)s au patrimoine poétique roumain et français. C'est un ouvrage dans les pages duquel les voix du théoricien, du pédagogue, du traducteur se mélangent, au bénéfice incontestable du lecteur – étudiant, jeune chercheur, spécialiste en herbe ou même critique littéraire chevronné -, et ce mélange est d'autant plus harmonieux qu'il prend sa source dans l'esprit, peut-être surtout dans l'âme d'un poète : le poète Paul Miclău. Attention, cependant ! Tout en affirmant ce que je viens d'affirmer, je ne peux pas ignorer ou passer sous silence le dernier paragraphe du « Propos » de ce livre (p.11) :

Ce volume n'aurait pas existé sans la pratique de l'interprétation littéraire dans nos cours et travaux pratiques à l'Université de Bucarest. Pour n'en donner qu'un seul exemple, le sonnet « La chevelure » de Mallarmé a été soumis en 1981 à un examen rigoureux de quatre heures avec un groupe d'étudiants, auquel a suivi un débat dans une réunion savante [...]. Aussi les pages qui suivent sont-elles destinées avant tout à mes amis étudiants ; destinées et dédiées.

N'y aurait-il donc pas une voix qui se ferait mieux entendre que les autres, dans le quatuor dont je viens de parler ?

Quoi qu'il en soit, il y a dans cet ouvrage une idée que je voudrais reprendre ici pour l'illustrer, précisément parce qu'elle me semble offrir encore, 25 ans après la parution du livre où elle fut exposée, une base solide aux analyses de ceux qui entendent s'engager dans l'interprétation littéraire d'un texte poétique – d'un sonnet, par exemple

– en s'appuyant sur certains acquis de la linguistique ; et cette idée, je l'emprunterai au théoricien - appelé simplement, pour les besoins de la cause, enseignant-chercheur ... Cette idée est bien l'écho d'une vision géométrique du signe linguistique, vision née de la réflexion d'une série assez longue de chercheurs, dont Paul Miclău cite bien honnêtement le nom dans les pages de son ouvrage.

3. Le poète (comme créateur d'« environnements favorables » à l'étude de la langue française au fil des sonnets)

Voici l'idée, qui concerne – dans un premier temps – les signes linguistiques en général, à quelque type de discours qu'ils appartiennent :

Le principe que nous proposons ici est qu'il n'existe pas de signe à l'état pur, qu'un signe renferme plusieurs signes dans une structure enchaînée, ou bien il renvoie à un autre signe avec lequel il forme un tout ; mais le plus souvent les signes se superposent dans un ensemble formé de plusieurs niveaux. À l'intérieur du signe on doit aborder chacun des paliers comme étant constitué à son tour d'un signe.⁵

C'est dire que, tout en reconnaissant au signe une structure déjà bien complexe⁶, il faut lui faire gagner encore en épaisseur, le complexifier davantage : le référent, compris à l'époque⁷ comme l'objet auquel renvoie le signe, est à son tour à imaginer, à interpréter comme un signe, c'est-à-dire comme une structure ternaire du type signifiant-signifié-référent⁸. L'existence de ce second palier devient plus évidente qu'ailleurs dans le cas des signes poétiques.

⁵ MICLĂU, Paul: 1983, 63.

⁶ Plus riche que ne le laissait voir le *Cours de linguistique générale* publié non pas par F. de Saussure lui-même, mais par ses élèves et amis Ch. Bally et A. Sechehaye, en 1916, le signe linguistique, autrement dit le tout formé du signifiant et du signifié - leur relation représentant l'assise de sa signification -, s'était transformé en une structure à trois composants, depuis le moment où on y avait introduit le référent et les relations que celui-ci entretient avec les deux autres.

⁷ La définition du référent ne jouit toujours pas de l'accord unanime des linguistes; voir, en ce sens, l'explication suivante: « Referent = entitatea, <luclru> extralingvistic pe care cuvântul îl denumește, la care se referă [\rightarrow denotație]. Pentru unii lingviști (J. Lyons), referentul reprezintă lucrurile ca obiecte gândite, nu reale, numite sau semnificate de cuvinte. » (A. Bidu – Vrăncianu et al., 1997 : 402).

⁸ Comment s'empêcher alors de se demander si ce référent de deuxième niveau n'est pas à interpréter, lui aussi, comme un nouveau signe, un signe de troisième niveau, et ainsi de suite ? Une vraie « mise en abyme », mais dans un domaine distinct de celui où ce terme technique est ordinairement employé ...

En effet, [le signe poétique suppose] la sémiotisation aiguë du référent, qui provient tant de la praxis que de l'évolution autonome de la démarche poétique.⁹

Quelle image peut susciter dans l'esprit de quelqu'un qui l'entend prononcer, par hasard, autour de lui ou qui le lit, de façon tout aussi accidentelle, sur une feuille de papier, le mot *vigne* ?

Le signifiant – sonore ou graphique – ne pose probablement pas problème, et sa description sera faite avec plus ou moins de bonheur suivant les connaissances, l'expérience, la formation¹⁰ de celui qui l'analyse. Le signifié convoque certainement des informations du type : végétal, cultivé pour ses fruits comestibles, qu'on peut transformer en boisson – également destinée à la consommation. Sans tenir compte ici des différences qui opposent les linguistes quant à la définition du référent, je dirai que ce composant est à mettre en rapport avec ce qui pourrait être décrit comme l'aspect extérieur du dénoté, avec ce qui relève de sa nature matérielle, de sa structure.

Mais voilà que Paul Miclău emploie le mot *vigne* comme élément de base d'une structure et, ce qui plus est, d'une structure poétique.

Le mot n'est plus un signe linguistique isolé, comme une entrée de dictionnaire, même s'il en a l'air : transformé en syntagme nominal par la présence de l'article défini *la*, il représente le titre d'un sonnet : « La vigne ». Constituant essentiel d'une telle structure, il ne peut plus être analysé dans les termes de la description ci-dessus. Même au niveau du signifiant, les explications doivent s'inscrire dans une perspective distincte, car la simple identification des phonèmes ou des graphèmes dont ce signe est formé n'est ni nécessaire ni suffisante pour l'interprétation du tout qu'est le sonnet en question. De ce point de vue, ce qui compte à partir du moment où le signe est intégré dans un poème à forme fixe comme le sonnet, c'est sa capacité de se fondre dans l'harmonie mélodique générale du texte. Je citerai, à titre d'exemple, le grand nombre de voyelles orales très fermées – [i], [y], [u] – et fermées – [e], [o] – qui, présentes tout le long du sonnet¹¹, y compris dans l'une

⁹ MICLĂU, Paul: 1983, 67.

¹⁰ L'image acoustique que ce signe éveille n'est certainement pas la même dans le cas d'un récepteur qui possède des connaissances d'ordre étymologique et dans celui d'un récepteur qui n'en possède aucune.

¹¹ Voici le sonnet, dans les deux versions proposées par le poète:

Via

Via-a înnebunit de-atîta spor de verde
ea suga din pămînt întregul dor de zări
și pare că-i locaș de crude cugetări
din care nici un bob discursul nu îl pierde

Dar bolta s-a-ndesit nimic nu se mai vede
căci cerul ei a-nchis avînt spre depărtări
și gustul de ecou prin văi și pe cărări
iar sensul ei acum în nimeni nu se-ncrede

Îl caut inocent în strugurii ei cruzi
ca îngerii-n buchet de rouă nouă uzi
Beau vinul viitor ca dincolo de lume

cu jale oferit la propriul parastas
să-l ierte dumnezeu spun toții într-un glas
cînd ziua fără sori în cald nimic apune
(Podul Vadului, 3 august 2008)

La vigne

*La vigne est bien folle avec son poids de vert
elle suce du sol la bonne nostalgie
y trouvent leurs abris les pensées réjouies
du discours aucun brin à jamais ne se perd*

*Sous sa voûte trop crue l'espace est si couvert
que le ciel est fermé sans signe d'harmonie
dépourvu de l'écho sur les sentiers de vie
et se méfie de tout le sens qui a souffert*

*Je le cherche pourtant dans l'autre destinée
des anges de raisins mouillés par la rosée
Je bois le vin futur plongé dans l'au-delà*

*quand il sera offert à ma fête mortuaire
où l'on m'évoquera dans la bonne prière
et le jour sans soleils au néant tombera*

(Clipă fără sfîrșit / Instant sans fin, 122-123)

Comme on peut voir, il n'y a pas de ponctuation dans le sonnet de Paul Miclău ; il n'y en avait pas non plus chez Apollinaire. Le maître parle de cette « tradition » dans sa préface intitulée « Două limbi / Deux langues », où il ajoute encore :

Le point, on le devine par la majuscule. La lecture participative et interprétative peut remettre la ponctuation mentale, orale, voire graphique. (P. Miclău, 2009 : 7)

Pour en finir avec la question de la forme, dont je ne m'occuperai plus du tout dans ce qui suit, je laisserai une fois de plus la parole au maître, qui nous dit également dans cette préface que « les sonnets français sont écrits en alexandrins réguliers de douze syllabes , avec strophes et rimes classiques », alors qu'en roumain il s'est permis de faire des innovations : il « a forgé un nouvel alexandrin de 12-13 syllabes, comme à l'époque de la Renaissance », et il a utilisé le rythme iambique ; tout cela lui a permis d'obtenir une nouvelle musicalité (*Id., ibid.*).

premier tercet, ainsi que dans le nom titre, contribuent à créer une atmosphère teintée de nostalgie, même de tristesse, contrastant fortement avec ce que le premier vers semble transmettre par son contenu : « La vigne est bien folle avec son poids de vert ».

Si rien que pour le signifiant¹² du signe dont je suis partie l'analyse devient à ce point complexe, il va sans dire que l'interprétation de ce dernier doit gagner en épaisseur – ou en profondeur – quand on passe au signifié et au référent du mot *vigne*.

En effet, dans la description – assez sommaire, d'ailleurs – du signifié que j'ai esquissée ci-dessus, je me suis arrêtée surtout sur le côté dénotatif de cette « face » du signe. D'autres éléments doivent venir maintenant s'ajouter à la dénotation, des éléments qui relèvent plutôt de la connotation.

La vigne n'est pas cultivée partout dans le monde, pour la bonne raison que le climat n'est pas partout favorable à ce genre de culture. Théoriquement, les fruits de la vigne, les raisins, peuvent entrer dans l'alimentation de tout homme qui cultive ce végétal ou qui en achète les grains au marché. Mais le vin, boisson alcoolisée obtenue à partir des raisins, n'est pas toléré dans toutes les civilisations. Et même là où il est toléré, les populations peuvent obéir à des traditions différentes : on ne boit pas partout le vin dans les mêmes circonstances, ni dans les mêmes intentions¹³. Le symbolisme du vin peut varier d'un pays à l'autre,

¹² Les nouvelles relations qui s'établissent, au niveau du signifiant, entre le signe analysé et certaines caractéristiques formelles de la structure poétique dans laquelle il fonctionne maintenant exercent une influence non négligeable sur l'une de ses propriétés les plus importantes : l'arbitraire ; celui-ci s'atténue sans doute, au profit d'un certain type de motivation.

¹³ « [...] aliment et boisson naturelle, fussent-ils originels, se décantent psychiquement parlant en une boisson ou un aliment pur, n'ayant plus que ses qualités psychologiques, archétypales et mythiques. Tel est le rôle du breuvage sacré, *soma* [...]. Le symbole de la boisson sacrée est lourd de significations multiples, puisqu'il est relié aux schèmes cycliques du renouvellement, au symbolisme de l'arbre, comme aux schèmes de l'avalage et de l'intimité. [...] Effectivement de nombreux breuvages plus ou moins rituels sont extraits d'une plante : le *soma* des Indous actuels [...], le *peyotl* en Amérique du Nord et enfin le vin. [...] Le breuvage s'intègre [...] dans la mythologie dramatique et cyclique du végétal. Bachelard – philosophe champenois – signale ce rôle microcosmique et zodiacal du vin, qui “au plus profond des caves recommence la marche du soleil dans les maisons du ciel”. Le symbolisme alimentaire est nettement contaminé par les images cosmiques et cycliques d'origine agraire ; le vin “fleurit” tout comme la vigne, il est un vivant dont le vigneron est responsable et gardien. [...] le breuvage sacré est secret, caché, en même temps qu'il est eau de jouvence. Et le vin se rattache à cette constellation dans la tradition sémitique de Gilgamesh ou de Noé. La Déesse mère était surnommée “la mère cep de vigne” [...]. Le vin est symbole de la vie cachée, de la jeunesse triomphante et secrète. Il est par là,

d'une communauté humaine à l'autre¹⁴. Quant au nom *vigne* qui, en tant qu'élément central du titre¹⁵ du sonnet, acquiert le statut de signe poétique, son signifié devient plus riche de la sorte, chargé de plus de valeurs dénotatives et surtout connotatives¹⁶.

C'est avant tout le référent du signe (poétique) qui doit être interprété comme une structure complexe, analogue à un autre signe qui y serait inclus car, nous dit Paul Miclău (1983 : 68) :

au niveau épistémique, il se produit une sublimation de la connaissance discursive (rationnelle) par un retour, à un niveau supérieur, à la perception directe du monde, propre à la connaissance que l'on nomme ostensive.

Dans le cas précis du signe (poétique) discuté, les trois composants du référent – lui-même interprété en tant que signe – se laissent très probablement décrire dans les termes suivants :

- le signifiant serait constitué par l'aspect extérieur du végétal : arbrisseau sarmenteux, grimpant, à fruits charnus, et dont chaque cep porte, quand la plante mûrit, des baies – ou grains – réunies en grappes sur les rafles ;

- le signifié nous ferait essentiellement penser à la destination de ces cultures – les vignobles – qui s'étendent sur de vastes surfaces, dans certaines régions ou zones géographiques ; s'y ajoute sans doute, dans le système de croyances d'une ou plusieurs catégories d'utilisateurs - récepteurs, l'idée de douceur du climat, de richesse et de bien-être des propriétaires de vignobles, etc ;

- le référent de second ordre, avec lequel on revient en quelque sorte à la nature matérielle de l'objet envisagé, nous rappellerait la plante ligneuse, qui repousse chaque année - si le froid de l'hiver ne lui nuit

et par sa rouge couleur, une réhabilitation technologique du sang. Le sang recréé par le pressoir est le signe d'une immense victoire sur la fuite anémique du temps. » (G. Durand, 1992 : 297-298).

Les derniers mots de cette longue citation ne sont peut-être pas sans rapport – ne fût-ce qu'un rapport éloigné - avec les clés, bien nombreuses par ailleurs, dont on aurait besoin pour l'interprétation du titre du recueil dont fait partie le sonnet discuté ici .

¹⁴ Voir, par exemple, G. Durand (1992: 299).

¹⁵ Le titre est une fenêtre ouverte vers le message du texte poétique, comme il est le résumé d'un texte non littéraire, scientifique ou technique.

¹⁶ Quelle leçon précieuse on peut tirer des quelques lignes suivantes!

Dans le monde moderne, les connotations des objets se constituent dans un système très puissant, qui intègre [l'émetteur-récepteur] par des relations sociologiques et psychologiques. (P.Miclău, 1983 : 64)

pas vraiment - et dont les sarments envahissent l'espace, montant en treille (berceau, voûte, etc.).

Les composants de la « structure conique », en tout cas géométrique, du signe se laissent deviner à travers nombre d'expressions présentes dans le sonnet : *struguri*¹⁷, *bob*, *vin*, dans la version roumaine ; *raisins*, *vin*, dans la version française. D'autres éléments tenant toujours de l'aspect extérieur de l'objet auquel renvoie le signe en question apparaissent au fil du texte sous une forme inattendue. Le riche feuillage de la vigne, par exemple, est évoqué dès le premier vers, non pas de façon directe, par les substantifs qu'on aurait utilisés dans le discours quotidien : (roum.) *frunze* – *frunziș* / (fr.) *feuilles* – *feuillage*, mais – et c'est là la manière de voir le monde du poète, sa manière bien personnelle de le penser, de le décrire – par la couleur que perçoit celui qui regarde la masse de feuilles. Un peu plus loin encore, au début du premier vers du second quatrain, le même feuillage est évoqué une deuxième fois, par la construction dont il est la principale matière : (roum.) *boltă* / (fr.) *voûte*. Métonymies – ou métonymie et synecdoque – que seul le poète a l'art d'employer, qui enjolivent le texte, car le poète a surtout le don de savoir quand il lui faut en user dans son discours poétique. Les racines, elles aussi, on les devine dans le texte, cette fois-ci grâce à une séquence du type *verbe* + *complément circonstanciel* : (roum.) *(ea) suge din pămînt (întregul dor de zări)* / (fr.) *(elle) suce du sol (la bonne nostalgie)*, qui renvoie à la principale fonction de cette partie de la plante. Autant d'exemples qui nous montrent que le poète peut continuer son discours lyrique pointant, en fait, vers une partie ou autre du végétal, et qu'en prenant ce biais, il n'appelle pas pour ainsi dire les choses par leurs noms, préférant mettre à la place des signes linguistiques attendus des expressions qui nous surprennent et nous étonnent.

Paul Miclău nous mettait déjà en garde dans son livre de 1983 (p. 69) : intégré dans des structures poétiques, le signe devient une entité extrêmement complexe, car les tropes utilisés introduisent en fait une nouvelle stratification « dans le domaine du signifié ». Ceci devient absolument évident, dans le sonnet analysé, au moment où nous constatons que la *vigne* est un signe (poétique) employé métaphoriquement pour désigner la vie du sujet de conscience qui

¹⁷ Le recueil *Clipă fără sfârșit / Instant sans fin* contient d'ailleurs un sonnet intitulé « Struguri / Raisins » placé, dans un ordre que celui qui lit le volume peut très bien comprendre, une quarantaine de pages plus loin, c'est-à-dire une dizaine de pages avant la fin du livre.

regarde, qui voit, qui pense et qui se raconte : celui qui dit : « je bois le vin futur plongé dans l'au-delà ».

La vigne est en pleine explosion végétale, les raisins en sont encore verts, elle ne « sait » pas encore vers quoi elle évolue, sur quoi débouchera son « effort » de pousser, de bâtir une magnifique voûte, de produire des fruits... Mais le sujet de conscience, lui, en tant qu'être de raison – dont la vie est pourtant comparable, jusqu'à un certain point, à celle de la vigne – n'a nullement de ces hésitations innocentes... Doué de la capacité de projeter son existence dans l'avenir, il boit déjà le vin qui est encore loin d'avoir jailli du raisin de la vigne et, ce qui plus est, il sait à l'occasion de quelle sorte de cérémonie ce vin sera bu¹⁸ par les proches.

Relisant le sonnet dans la transparence de cette métaphore, nous comprenons, par exemple, pourquoi l'exubérance de la végétation n'est pas associée au vol de l'imagination du poète vers les lointains azurés, pourquoi, au contraire, sous la voûte verte, l'espace est couvert, le ciel est fermé et sans signe d'harmonie. Voilà l'une des expressions de ces tensions¹⁹ que le « volume métaphorique » offert en pâture au lecteur par le sonnet crée incontestablement. Une autre expression de ces mêmes tensions se laisse sans doute découvrir au niveau des deux tercets du sonnet, dans l'emploi des divers marqueurs temporels : les relations temporelles que ces formes construisent entre ce que le sujet de conscience perçoit, ce qu'il pense, ce qu'il imagine et projette dans l'avenir relèvent d'une architecture bien savante ! Est-ce que cette relation extrêmement sinueuse qui lie présent et avenir, sans que le passé en soit toutefois exclu, pourrait expliquer, jusqu'à un certain point, le titre du volume *Clipă fără sfârșit/Instant sans fin* ?

¹⁸ Le passage de la destinée de la vigne à la destinée de l'homme, être pensant, est, me semble-t-il, plus clairement suggéré dans la version française du sonnet, par le premier vers du premier tercet ; l'idée n'est pas exprimée avec la même vigueur, avec la même précision, dans la version roumaine. Le poète ne raconte vraiment pas de la même manière le même monde dans les deux langues !

¹⁹ Réinterprétés en termes sémiotiques, les tropes - ou métasémèmes -, surtout la métaphore, se manifestent comme des instruments puissants de la stratification dans le domaine du signifié. Conçue non pas comme un « transport » qui s'opérerait entre deux termes dont l'un est dit « de départ » et l'autre « d'arrivée », et qui sont l'un concret, l'autre abstrait, mais comme une superposition – qui n'est pas totale – entre les deux termes, la relation métaphorique reçoit l'explication suivante chez Paul Miclău (1983 : 69-70) :

Il existe, selon notre hypothèse, un sémème fondamental (F), un sémème superposé, un supersémème (S), avec un noyau central, qui pourrait être nommé infrasémème (I). Il s'agit [...] d'un volume métaphorique, qui dépasse la platitude de la surface [...]. Ce volume est soumis à des tensions, à des forces d'attraction, qui impliquent les traits sémantiques sous forme d'ondes, plus complexes que les corpuscules de l'analyse componentielle.

4. Au carrefour des langues

La manière dont les sonnets sont disposés dans le volume : à gauche, la version roumaine, à droite, la version française, peut faire croire au lecteur qu'il s'agit d'un recueil bilingue de poèmes dont chacun a un original roumain et une traduction fidèle en français. Mais l'auteur prend soin de nous détromper dès les premières pages : il ne s'agit point d'un cas d'autotraduction ; le contenu exprimé, dans un premier temps, dans l'une ou l'autre des deux langues – au gré de la fantaisie ou des impulsions du poète –, a été effectivement redit dans l'autre code au cours des 24 heures qui ont vu naître la version initiale. Il est difficile alors de parler de « procédés de traduction », quand l'auteur lui-même avoue avoir presque toujours raconté le même monde en une deuxième langue, après l'avoir fixé dans les patrons d'une première, choisie spontanément. C'est pourquoi j'ai procédé à la brève analyse du sonnet présenté ci-dessus en m'appuyant sur la version française du poème, sans tenir compte du fait qu'en réalité, la version roumaine l'avait cette fois précédée, créant par là l'illusion d'une relation entre un texte original rédigé en roumain et la transposition ultérieure de ce texte en français.

Ce dont je suis absolument sûre, c'est que si pour un poème ou autre du recueil on utilise, à la suite d'un jugement hâtif, l'étiquette « traduction », la traduction en question doit être vue comme « lecture totale » (P. Miclău, 1983 : 221 et suiv.), autrement dit une lecture qui implique « une attitude créatrice envers le texte poétique »²⁰.

Pour ce qui est du sonnet sur lequel j'ai bâti mon analyse dans le présent article, je pense que, même si Paul Miclău avait adopté l'attitude d'un vrai traducteur, qui commence son travail par une « lecture de contact », lecture mentale, et fait ensuite d'autres « tentatives d'approfondir le message poétique dans une opération qui s'approche de la lecture totale », il n'aurait pas rencontré de problèmes difficiles à résoudre car ni les « suites actanciennes » ni les métasémèmes existants ne s'inscrivent dans des zones de vraie et profonde fracture entre les deux langues. Les « *stimuli* poétiques, issus du texte de départ », c'est-à-dire du texte roumain, auraient relativement facilement trouvé des expressions correspondantes adéquates dans l'autre langue, car certaines traditions communes à la poésie – ou à certaines de ses formes les plus connues –, peut-être aussi l'existence de certains traits comportementaux pas totalement différents d'un peuple à l'autre auraient rendu moins

²⁰ *Tant que [le texte poétique] est conçu comme un document philologique [par le traducteur], ses lectures ne sont que partielles.* (P. Miclău, 1983 : 222)

malaisé le transcodage. N'empêche que, dans certains de ses aspects, peut-être pas fondamentaux mais qui ont quand même leur importance dans le sonnet, le monde est dit différemment dans chaque version.

Je ne discuterai pas ici les exemples qui relèvent presque toujours strictement du fait que « la forme du contenu » (L. Hjelmslev, *apud* P. Miclău, 1983 : 235) diffère d'une langue à l'autre²¹.

Par contre, je citerai trois ou quatre constructions qui montrent clairement que le monde est raconté en français autrement qu'il ne l'est en roumain :

- la modulation impliquant essentiellement un changement de visée :

(Roum.) (*Via-a înnebunit de-atîta spor de verde*

și pare că-i locaș de crude cugetări)

din care nici un bob discursul nu îl pierde

(Fr.) (La vigne est bien folle avec son poids de vert

y trouvent leurs abris les pensées réjouies)

du discours aucun brin à jamais ne se perd ;

- le déplacement de l'adjectif épithète (roum.) *crud*, -ă / (fr.) *cru*, -e, qui ne modifie plus le même nom dans les deux versions :

(Roum.) (*Îl caut inocent în) strugurii ei cruzi*

mais :

(Fr.) (Sous) sa voûte trop crue (l'espace est si couvert) ;

- l'emploi d'une périphrase explicative, dans la version française, périphrase destinée à remplacer un énoncé lié aux conditions situationnelles d'utilisation inscrites dans la langue (M. Martins-Baltar, 2003 : 157 et suiv.) apparaissant dans la version roumaine du sonnet :

(Roum.) (*cu jale oferit la propriul parastas*)

să-l ierte dumnezeu (spun toții într-un glas)

²¹ Je rangerais dans cette catégorie la solution *nostalgie* que Paul Miclău propose pour traduire en français le mot roumain *dor* (voir aussi ce qu'il dit au sujet de cette relation d'hétéronymie dans son livre *Signes poétiques* (1983 : 236)), l'expression *fête mortuaire* utilisée en français en tant que correspondant du roum. *parastas*, ou bien les solutions que le maître est amené à adopter – avec tous les changements d'ordre syntaxique qui en découlent – pour traduire en français des verbes éventifs (inchoatifs) roumains, verbes de devenir sans correspondants directs dans cette langue : (*via*)-*a înnebunit* – (*la vigne*) *est bien folle*, ou dont le correspondant direct n'est pas utilisé dans la mise en relation d'équivalence entre les deux langues parce que la démarche poétique impose une expression différente : (*bolta*) *s-a-ndesit* – (*sous sa*) *voûte trop crue*.

(Fr.) (quand il sera offert à ma fête mortuaire)
où l'on m'évoquera dans la bonne prière

Ajoutons-y l'expression (fr.) (*les pensées*) *réjouies*, où le modificateur *réjouies* – qu'il serait absolument impossible de traiter en hétéronyme de l'adjectif roumain *crude* (*cugetări*) – vient éclaircir et préciser l'acception dans laquelle ce mot polysémique a été utilisé par le poète dans le texte « de départ ».

À la fin de ces remarques, je passerai de nouveau la parole à Paul Miclău (1983 : 230) pour que, cette fois, il nous dise ce qu'il sent quand il est aux prises avec la traduction d'un texte poétique :

Le poète écoute la langue du cœur, mais celle-ci s'élabore par la lecture affective du monde. La traduction du chant du cœur constitue une transposition en code linguistique du flux de la sensibilité. Mais cette traduction se fait poème : [...].

Le traducteur dans une autre langue devra refaire ces processus : saisir le texte du monde par sa propre affectivité, traverser le chant du cœur du poète traduit, murmurer à l'unisson avec lui, transposer ensuite le poème original en un autre poème qui va redéclencher les mêmes processus chez les nouveaux lecteurs.

Mais une fois élaborée, la traduction s'institue comme un produit autonome, qui coexiste avec l'original.

5. Conclusion

Les mots ressemblent à des bijoux, qui cachent parfois bien des mystères, le plus souvent toute une histoire, des traditions, d'immenses richesses spirituelles. Ils gardent tout cela, fidèlement, jalousement, pour montrer ces vraies splendeurs à qui sait les regarder de près. Heureux qui est capable de s'en servir convenablement, afin de mettre en valeur les trésors que le commun des mortels ignorent !

Mais qui sait faire découvrir aux autres de tels trésors, pour qu'ils apprennent à leur tour à s'en approcher, à les aimer, à les faire travailler dans l'unique but de raconter avec bonheur ce qu'on ne pourrait jamais connaître autrement mérite notre admiration, notre respect, tous nos hommages !

Bibliographie :

- BIDU-VRĂNCEANU, A. et al. (1997) : *Dicționar general de științe. Științe ale limbii*, București, Editura Științifică.
- DIXEL. Dictionnaire 2010, Paris, Dictionnaires Le Robert, 2009.

- DURAND, G. (1992) : *Les structures anthropologiques de l'imaginaire*, Paris, Dunod.
- HJELMSLEV, L. (1968) : *Prolégomènes à une théorie du langage*, Paris, Éditions de Minuit.
- MARTINS-BALTAR, M. (2003) : « Implicites et culture des énoncés », in Maria Teresa Lino et Jean Pruvost (sous la direction de), *Mots et lexiculture. Hommage à Robert Galisson*, Paris, Honoré Champion Éditeur.
- MICLĂU, P. (1970) : *Le signe linguistique*, Paris, Klincksieck.
- MICLĂU, P. (1977) : *Semiotica lingvistică*, Timișoara, Facla.
- MICLĂU, P. (1983) : *Signes poétiques*, București, Editura didactică și pedagogică.
- MICLĂU, Paul (2008) : *Puits intérieur. Sonnets*, Cluj-Napoca, Editura LIMES, Paris, Éditions RAFAEL DE SURTIS.
- MICLĂU, Paul (2009) : *Clipă fără sfârșit. Instant sans fin*, București, Cavallioti.
- PORQUIER, R. et B. Py (2005) : *Apprentissage d'une langue étrangère : contextes et discours*, Paris, Didier.
- REY, A. (2007) : *L'amour du français. Contre les puristes et autres censeurs de la langue*, Paris, Denoël.
- REY, A. (2008) : *De l'artisanat des dictionnaires à une science du mot. Images et modèles*, Paris, A. Colin.
- REY, A. (2009) : *L'Esprit des mots*, Publications des Universités de Rouen et du Havre.
- SAUSSURE, F. De (1969, 1916) : *Cours de linguistique générale*, Paris, Payot.