

UNIVERSITE DE LIMOGES

Faculté des Lettres et Sciences Humaines

Ecole Doctorale : Sciences de l'Homme et de la Société

Département ou Laboratoire : CeReS

THESE

pour obtenir le grade de

DOCTEUR DE L'UNIVERSITE DE LIMOGES

Discipline : Espagnol

Présentée et soutenue publiquement par

Thomas FAYE

Le 24 novembre 2006

Etude des processus linguistiques et des enjeux
sémiotiques de la traduction intralinguale.

Quatre traductions du Poema de Mío Cid en castillan moderne

Tome I

Sous la direction de Madame le Professeur Anne-Marie CAPDEBOSCQ

Jury :

Monsieur le Professeur Frédéric BRAVO – Université Michel de Montaigne-Bordeaux III

Madame le Professeur Anne-Marie CAPDEBOSCQ – Université de Limoges

Monsieur le Professeur Bernard DARBORD – Université de Paris X-Nanterre

Madame le Professeur Nadine LY – Université Michel de Montaigne-Bordeaux III

A Françoise et Claude

Remerciements

Ce travail a été grandement facilité par les conseils et le soutien de Madame le Professeur Anne-Marie Capdeboscq, qui a toujours su m'orienter vers plus de rigueur méthodologique tout en m'accordant une confiance très stimulante et une disponibilité de tous les instants. Je tiens à lui exprimer toute ma gratitude.

Je remercie la Fundación Camilo José Cela à Padrón (A Coruña), et particulièrement Marisa Pascual, pour sa précieuse collaboration lors de la constitution d'une partie du corpus de la thèse.

Je remercie également mes parents et tous mes proches pour leur soutien moral et leur aide, notamment à l'heure de relire la thèse. Une pensée particulière pour Dori, Elena et Serafina.

Enfin, je remercie tous mes collègues du Département d'Etudes Ibériques et Ibéro-Américaines de l'Université de Limoges pour leur présence réconfortante et leurs encouragements.

Afin de faciliter la lecture, nous avons estimé préférable, lorsque nous citons, dans le corps du texte et en notes de bas de page, les ouvrages constituant notre corpus, de présenter les références aux différents textes sous une forme abrégée. Nous emploierons les abréviations suivantes :

CS, suivi du numéro de laisse et du numéro des vers pour l'édition de Colin Smith, *Poema de Mío Cid* (1972), trad. espagnole : Abel Martínez-Loza, Madrid, Cátedra, 1998 (21^{ème} édition) ;

FLE, suivi du numéro de laisse, du numéro des vers selon la numérotation du traducteur ainsi que du numéro de la page pour l'édition de Francisco López Estrada, *Poema de Mío Cid* (1955), Madrid, Castalia, coll. « Odras nuevos », 1999 (13^{ème} édition) ;

AM, suivi du numéro de la laisse et de la page pour l'édition de Alberto Manent, *Poema de Mío Cid* (1968), Barcelone, Editorial Juventud, coll. « Z » 2002 (6^{ème} édition) ;

LG, suivi du numéro de la laisse et de la page pour l'édition de Luis Guarner, *Cantar de Mío Cid* (1940), Madrid, Biblioteca EDAF, 2001 (13^{ème} édition) ;

CJC, suivi du numéro du vers selon la numérotation de Camilo José Cela, puis du numéro indiquant la livraison et enfin le numéro de la page de la revue *Papeles de Son Armadans* dans laquelle paraît la version du « Cantar de Mío Cid puesto en verso castellano moderno », in *Papeles de Son Armadans*, Año II-IV, Palma de Mallorca, 1957-1959*.

Pour des raisons de clarté, au cours de notre analyse, nous désignons par *Cantar* le texte en tant qu'entité générique et objet d'étude philologique ; lorsque nous renvoyons précisément au texte de référence, qu'il s'agisse des éditions critiques de Ramón Menéndez Pidal, Alberto Montaner ou Colin Smith, nous employons alors le terme de *Poema* à l'instar des philologues. Enfin, nous désignons par *cantar* chacune des trois entités qui composent le *Poema de Mío Cid*.

* Nous nous sommes procuré la traduction de Camilo José Cela grâce à la *Fundación Camilo José Cela* à Padrón (A Coruña) ; n'ayant pu obtenir de reproduction que de la traduction du premier *cantar*, *el Cantar del destierro*, les références à cette traduction ne sont pas systématiques ; pour cette même raison, la traduction de Camilo José Cela n'est pas prise en compte dans certaines analyses statistiques présentées dans la thèse.

« [...] cuando leo una obra medieval, no la leo con ojos de hombre medieval, pero sí soy consciente de cómo la leía un medieval... »

(Alan Deyermond)

Introduction générale

Affirmer que la dimension spontanée et évidente de la traduction s'exprime dans un contexte littéraire est aussi juste qu'incomplet. Exercice d'écriture à part entière et praxis énonciative, elle s'inscrit la plupart du temps dans une perspective herméneutique. Création littéraire, sa valeur épistémologique naît de son insertion dans un cadre sociolinguistique qui la conditionne et l'élève au rang de sémiologie. La traduction devient alors le point de convergence d'un réseau de faisceaux sociaux, culturels, historiques, linguistiques et littéraires qui l'informent.

Si ces multiples influences sont à l'œuvre dans tous types de traduction, la bipolarité et l'ambiguïté de l'exercice de traduction, soumis à une axiologie sociale, littéraire et scientifique, apparaît de manière particulièrement prégnante dans le cadre de la traduction intralinguale. Alors que la traduction, dans son acception la plus répandue, se fonde et se légitime par la non-connaissance mutuelle des espaces, des langues et des modes de représentation qu'elle confronte, la traduction intralinguale est soumise à une dynamique synchronique qui s'opère au sein d'une même langue, dans des conditions particulières qu'il conviendra d'éclaircir.

Depuis quelques décennies, les éditeurs espagnols cèdent sous le poids de la nécessité de proposer au public les œuvres fondatrices de l'histoire littéraire par des versions modernisées. Le *Poema de Mío Cid*, au même titre que d'autres, fait l'objet de cette modernisation.

Le *Cantar* a traversé l'histoire littéraire péninsulaire en faisant l'objet de modifications constantes qui prouvent l'intérêt que les générations successives de philologues, paléographes et critiques ont pour l'un des derniers témoignages de la riche tradition épique hispanique. A l'heure actuelle, encore, il demeure présent et accessible à quiconque sous quantité de formes. Le seul manuscrit aujourd'hui disponible, de Per Abbat, est conservé à la Biblioteca Nacional de España dans son format papier, et

accessible, dans sa version fac-similé, par voie virtuelle¹. En marge de ce manuscrit, les éditions paléographiques du texte original constituent un outil précieux qui permet d'accéder au contenu d'un texte rendu fragile et difficilement manipulable par l'usure du temps. Nous mentionnons en bibliographie deux éditions paléographiques : celle de Ramón Menéndez Pidal, imprimée et intégrée aux œuvres complètes du scientifique, qui constitue le socle des études cidiennoises contemporaines² ; la seconde est celle de Timoteo Riaño Rodríguez et María del Carmen Gutiérrez Aja, accessible en version numérisée, publiée plus récemment par l'Université d'Alicante³. En marge de ces éditions, dont le but principal est de reconstituer l'intégralité du manuscrit, de nombreuses éditions critiques ne cessent d'être publiées et font l'objet de rééditions régulières. Les éditions de R. Menéndez Pidal, de Ian Michael, de Colin Smith ou d'Alberto Montaner sont, à l'heure actuelle, parmi les plus largement diffusées et constituent autant de preuve de l'intérêt permanent que continue de susciter le héros castillan pour les médiévistes contemporains. L'objectif de ces éditions critiques est de transmettre une version recomposée du texte original en l'agrémentant d'un appareil critique permettant de combler les lacunes linguistiques ou culturelles que pourrait rencontrer un lecteur contemporain non habitué à la manipulation de textes médiévaux. Enfin, depuis la seconde moitié du XX^{ème} siècle, des versions modernisées voient le jour. Il serait délicat d'en dresser une liste exhaustive ; parmi les plus connues et les plus diffusées à travers le monde, citons celle de Alfonso Reyes (Madrid, 1919), de José Bergua (Madrid, 1934), Ricardo Baeza (Buenos Aires, 1941), Cedomil Goic (Santiago du Chili, 1954), Fray Justo Pérez de Urbel (Burgos, 1955), Matías Martínez Burgos (Burgos, 1955), Pedro Salinas (Madrid, 1945), Francisco López Estrada (Madrid, 1955), Luis Guarner (Madrid, 1940), Alberto Manent (Barcelone, 1968), ou encore Camilo José Cela (Palma de Mallorca, 1957-59). Le dessein de ces versions modernisées, assimilables à des traductions, est d'offrir au public contemporain un texte dont la continuité est rétablie et qui s'offre à la lecture, à la compréhension et à l'interprétation en s'efforçant de ne pas faire appel à un appareil critique trop conséquent. La plupart des difficultés posées par le texte original, auquel les traducteurs accèdent

¹ Cf. Annexe A. Nous reproduisons une page du manuscrit de la BNE dans sa version numérisée.

² MENÉNDEZ PIDAL, Ramón, *Cantar de Mío Cid. Texto, gramática y vocabulario* (1908-1911), vol. III : Textos paleográfico y crítico, in *Obras completas III-V*, Madrid, Espasa-Calpe, 1964, 3 vol., 1232p.

³ RIAÑO RODRÍGUEZ, Timoteo & GUTIÉRREZ AJA, M^a del Carmen, *El Cantar de Mío Cid. Tomo I : El manuscrito del Cantar* (1998), Alicante, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2003, <http://cervantesvirtual.com>.

directement ou par le truchement d'éditions paléographiques et philologiques, sont traitées de telle sorte qu'elles n'apparaissent pas dans le corps du texte, dont la langue et la structure sont, au moins en surface, en harmonie avec le castillan actuel, de sorte qu'un vaste public peut prétendre accéder au contenu du *Cantar* ainsi modernisé et adapté.

C'est précisément à ces traductions, et plus particulièrement à celles de Francisco López Estrada, Luis Guarner, Camilo José Cela et Alberto Manent, que nous nous intéressons dans le cadre de cette thèse. Le choix de ces traductions relève avant tout de critères simples et fondamentaux tels que leur proximité chronologique et spatiale ; le fait qu'elles maintiennent toutes une forme versifiée, de même que leur appartenance à des collections au sein de maisons d'éditions dont les objectifs de vulgarisation sont exprimés en toute clarté, nous permettent ainsi de mieux apprécier les processus mis en œuvre afin de contribuer à l'élargissement de la diffusion du *Cantar*. Enfin, ces quatre traductions s'appuient sur les travaux de Ramón Menéndez Pidal, dont l'édition critique est fréquemment donnée comme référence par les traducteurs, de sorte que nous pensons judicieux de traiter conjointement des versions divergentes issues d'un socle philologique commun. C'est d'ailleurs dans cette même perspective et pour des raisons similaires que nous avons choisi d'utiliser comme édition de référence l'édition de Colin Smith, traduite en espagnol en 1989, afin de maintenir une cohérence au sein de notre corpus, que nous légitimerons de manière plus approfondie dans la première partie. La réduction de la sélection à quatre traductions découle simplement d'une volonté, malgré tout, de constituer un corpus cohérent qui nous permette de travailler sur des manifestations précises de la traduction, en ne soumettant pas à notre analyse des exemples trop disparates.

Les termes de *processus*, *sémiotique*, *linguistique* et *traduction intralinguale*, qui composent le titre de notre thèse, en constituent également les pivots à la fois conceptuels et méthodologiques, servant un dessein qui les englobe et les subsume et qui prétend nous permettre de développer une réflexion plus théorique sur le travail d'écriture en remontant aux sources du texte premier et de sa mouvance. La traduction, manifestation du phénomène intertextuel, se présente comme un terrain d'étude privilégié de la constitution et de la mobilité d'un texte : en effet, quel phénomène illustre plus clairement les voies empruntées par un texte pour s'affranchir des barrières à la fois spatiales et chronologiques

de sa création et circuler d'un groupe humain à un autre ? Car l'expérience du texte est avant tout l'expérience des hommes et du texte, envisagés dans une dynamique d'interaction et d'intervention mutuelle : de même que le texte tente d'agir sur l'homme, pour le distraire, pour l'instruire, pour l'informer, de même, l'homme agit sur le texte en le composant – ce pouvoir est alors l'apanage de l'auteur primitif – puis en l'actualisant et, le cas échéant, au gré des actualisations, en agissant sur la structure que lui a conférée son auteur, de manière volontaire – par l'imitation, le plagiat ou la traduction – ou involontaire, lorsque le texte est soumis à des modifications liées aux modes de sa transmission – la transmission orale des *juglares* du Moyen Age, par exemple.

Ainsi, la capacité offerte à la traduction d'agir sur le texte de départ (T-D)⁴ soutend-elle le postulat de notre réflexion qui prétend dépasser la conception bidimensionnelle du texte associant un contenu à une forme, pour appréhender le texte dans une perspective tridimensionnelle qui examine non seulement les mécanismes internes sur lesquels repose la structure du texte, mais également l'influence de l'espace sémiotique d'apparition du texte dans la production et la perception de son sens. Une telle réflexion ne peut totalement prendre place dans la synchronie des textes, sous peine de ne proposer que des résultats partiels soumis à une observation temporalisée qui, *de facto*, condamnerait l'analyse à une simple confrontation par superposition des faits relevés dans les textes qui composent la chaîne de la traduction, sans nous permettre de vérifier et d'analyser les modalités qui président au passage d'un état de fait textuel à un autre état de fait textuel. S'il nous importe de considérer les deux identités textuelles mises en relation par la traduction (T-D en tant que texte ; T-A en tant qu'autre texte), il nous semble bien plus pertinent encore de comprendre comment s'opère la traduction, mais aussi comment elle est perçue et de quelle manière elle agit sur les identités textuelles ayant accédé au rang de discours. Ainsi, plus qu'à la stabilité des textes dans leurs environnements respectifs, c'est aux processus mis en œuvre par la traduction et les traducteurs pour dépasser l'individualité du T-D et le reconstruire dans le T-A, rendant ainsi ambigu le positionnement identitaire de chaque texte, que nous nous attachons.

⁴ Tout au long de notre étude nous emprunterons aux études traductologiques les sigles désormais attestés de T-D, pour désigner le Texte de Départ, à savoir l'original dont nous discuterons la nature plus avant dans la première partie, et T-A pour désigner le Texte d'Arrivée, c'est à dire le produit de la traduction. Ainsi, dans l'objectif d'éviter une confusion terminologique et dans un souci de clarté, *T-A* désignant la traduction en tant que résultat, nous nous efforcerons de réserver l'utilisation du terme de *traduction* uniquement pour renvoyer à l'opération permettant de passer du T-D au T-A.

En nous intéressant ainsi aux processus de la traduction, en adoptant une démarche à la fois herméneutique et sémiotique, nous permettant respectivement une approche de l'individualité des textes et de leur relation d'intégration dans un schéma englobant convoquant des actants à la fois internes et externes au texte, nous prétendons mettre en lumière l'hétérogénéité du texte de départ, caractérisée par la complexité des réseaux sous-jacents qui contribuent à la variation de son degré d'intelligibilité, soumis lui-même à des circonstances sémiotiques déterminantes dans l'appréhension d'un texte enraciné dans une culture et une tradition littéraires et condamné à la mobilité.

Dans son essai intitulé *Problemas de la traducción*, Francisco Ayala attribue à la traduction une portée universaliste, qu'il étaye d'arguments prometteurs pour notre étude :

« Una cultura de tipo superior, donde prevalece la comunicación escrita, no puede satisfacerse con los resultados de la evolución popular experimentada por los textos originales, evolución que casi siempre implica decadencia de los valores que realizaban. Y cuando, a más de ser una cultura compleja y avanzada, se halla compartida – como ocurre con la nuestra occidental – por varias naciones, cada una de la cuales posee su idioma propio y en él produce sus creaciones literarias, interesantes y – por causa de la solidaridad de la cultura – en cierto modo vitales para todas las demás, pero inaccesibles a ellas en razón del lenguaje, es la traducción quien ha de comunicar sus contenidos, conservando aquella solidaridad y garantizando así la unidad y universalidad de la cultura⁵. »

Bien que Francisco Ayala fasse référence, dans cet essai, à la traduction dans son acception la plus répandue, à savoir dans une dimension interculturelle, il n'en demeure pas moins qu'il y recense un certain nombre d'aspects problématiques qui contribuent à proposer une définition générale des ambitions d'une telle opération. Ainsi associe-t-il l'apparition de la notion même de traduction à l'existence d'une culture de l'écrit⁶ ; cette affirmation peut alors se prolonger vers une considération qui viserait à exclure de toute situation de transmission orale l'idée d'une traduction possible, n'octroyant tout au plus à ce mode de circulation des textes qu'une grande mobilité et une propension à une infinie reformulation sans cesse renouvelable. Toutefois, le figement du texte, rendu possible par le recours à l'écriture – et à la traduction, dans la logique du développement de F. Ayala –

⁵ AYALA, Francisco, *Problemas de la traducción*, Madrid, Cuadernos Taurus, n° 64, Ed. Taurus, 1965, p. 22.

⁶ En français, la première attestation du terme « traduire » remonterait à François Dassy en 1520 et la première apparition du substantif « traducteur » serait du fait d'Etienne Dolet en 1540. Cf. DAUZAT, Albert, DUBOIS, Jean et MITTERAND Henri, *Dictionnaire étymologique*, Paris, Larousse, 1989.

ne signifie pas pour autant un figement du texte dont la mobilité se poursuit jusqu'à engendrer la nécessité même de la traduction. Ainsi, la question du support évoquée par Francisco Ayala admet-elle le principe de l'évolution externe des textes, plongés dans une babélisation de la langue qui résiste à la communauté et à l'unité culturelles. L'amenuisement progressif de la reconnaissance par un public sans cesse renouvelé de la langue et des valeurs qu'elle véhicule voit dans la traduction l'une des rares possibilités de conserver l'unité et l'universalité des textes et, à travers eux, de la culture dont ils témoignent.

Les traductions et différentes versions du *Cantar de Mio Cid* participent de ce mouvement et sont à même d'illustrer les propos de Francisco Ayala qui légitime les travaux dérivant de l'un des seuls vestiges de l'épique espagnole en se référant à la traduction de Pedro Salinas, parue en 1926 :

« Modernizaciones como la que Pedro Salinas hizo de este último (*El Cantar de Mio Cid*), pudieran ser tenidas ya por verdaderas traducciones, dentro del mismo idioma, de una a otra época. Mediante ellas, siguen actuando en vías de la cultura escrita los viejos motivos que se transmiten también en las vías tradicionales de otro modo ; mediante relatos orales, refundiciones, adaptaciones y diversas maneras de vulgarización que las acomodan a la actividad cultural no erudita⁷. »

Précédant la théorisation de Roman Jakobson, publiée dans les *Essais de linguistique générale* en 1973, et sans négliger la co-existence des deux modes traditionnels de transmission que représentent l'écrit et l'oral, Francisco Ayala, avec cette nouvelle réflexion, annonce la formalisation prochaine d'une traduction qui s'appuierait sur une même langue et s'adresserait à un public culturellement étranger au T-D dans sa forme initiale ; au-delà, il soulève la problématique de la difficile conciliation du déplacement historique du texte et de son immobilité interne, source de malentendus ou d'incompréhension du texte par un public qui diffère de celui pour lequel il a été pensé, qui implique le recours à « adaptaciones y diversas maneras de vulgarización », en vue d'atteindre un public déjà défini, bien que confusément : la masse des lecteurs qui ne se consacrent pas professionnellement à la lecture du *Cantar*.

Deux points cruciaux de la traduction sont ainsi posés : texte et public constituent les articulations de la traduction. Avant de tenter de mieux comprendre les liens qui les unissent, il convient d'ores et déjà d'esquisser les principales problématiques liées à ces

⁷ AYALA, F., *Problemas...*, *op. cit.*, p. 22.

notions. Le rôle assigné au *Cantar de Mío Cid* lors de sa création ne s'est certainement pas maintenu au fil des siècles. Notre propos n'étant pas prioritairement philologique, nous n'entrerons pas ici dans les débats de datation du poème. Considérant que les premières diffusions du texte ont eu lieu entre 1140 et la fin du XIII^{ème} siècle, en Castille, il est permis de considérer que le texte assurait alors une fonction prioritairement divertissante et pédagogique. La co-existence du texte original du *Poema de Mío Cid* et de chroniques permet d'isoler toute volonté historiographique de l'épopée, même si les textes des chansons ont, par la suite, fait l'objet de reprises et de remaniements dans une visée historienne. D'inspiration nationale, certes, l'épopée est un récit à la fois distrayant et didactique ; accompagnée fort probablement de musique, la séance de récitation publique se voulait un moment d'oisiveté, car l'épopée était « joie de conter et d'entendre conter » et par cette joie elle exprimait son contenu didactique⁸. Or on ne se distrait plus aujourd'hui comme on se distrait au XIII^{ème} siècle ; de la même manière, les enseignements que recevait le public original ne trouvent plus la même résonance pour le public actuel qui, lorsqu'il s'entend narrer les exploits et louer les vertus du Cid, n'entre guère plus en contact avec le héros, devenu national, que par la persistance d'une longue tradition culturelle. *Las mocedades del Cid* de Guillén de Castro, le *Romancero* traditionnel, puis, plus récemment, l'adaptation cinématographique de Anthony Man en 1964 sont autant d'exemples des voies de transmission utilisées au fil des siècles pour maintenir le personnage du Cid au centre de la culture nationale et internationale. Or depuis environ deux siècles, en marge de ces différentes adaptations, un courant philologique, ouvert par Ramón Menéndez Pidal, tend à revenir vers le texte premier, le *Cantar de Mío Cid*, dont le seul manuscrit existant est actuellement conservé à la Bibliothèque Nationale de Madrid. Ainsi le public actuel dispose-t-il, pour tenter d'accéder à la source du mythe cidien, d'éditions commentées et critiques qui s'appuient sur un manuscrit recomposé ou bien encore de traductions en langue moderne, dont quelques exemplaires constituent l'objet de l'étude que nous allons mener dans notre thèse.

La visée des éditeurs de traductions semble claire : en marge d'un lectorat d'érudits qui continue d'accéder au texte original, les maisons d'édition, à travers les collections

⁸ « Si elle (l'épopée) instruit et conforte, c'est par cette joie. L'épopée nie le tragique. Les catastrophes ne sont qu'une occasion d'honneur [...]. C'est pourquoi, sans doute, le chant épique narre le combat contre l'Autre, l'étranger hostile, l'ennemi extérieur au groupe – que ce dernier soit une nation, une classe sociale ou une famille. » Cf. ZUMTHOR, Paul, *Introduction à la poésie orale*, Paris, Seuil, coll. « Poétique », 1983, p. 110.

qu'elles proposent, tentent de toucher une masse de lecteurs dont l'intérêt réside avant tout dans la possibilité de lire et de découvrir le récit des exploits du Cid grâce à des versions modernisées du texte qui, bien qu'elles constituent une médiation entre le lecteur et l'original, s'efforcent de s'adresser au plus grand nombre en effaçant les signes de la médiation. Essentiellement composé d'élèves, d'étudiants ou de lecteurs réticents à la manipulation d'une édition critique, la caractérisation du lectorat s'est considérablement modifiée et implique, *de facto*, la nécessité de lui proposer une traduction. La tâche du traducteur consiste alors, en tant que médiateur ponctuel, à suspendre le flux dans lequel se meut le T-D pour proposer une version s'inspirant du manuscrit qui reprend, lui-même, l'une des multiples actualisations du texte lorsqu'il faisait encore l'objet d'une transmission uniquement orale. L'édition critique de référence pour laquelle nous avons opté est l'édition de Colin Smith, *Poema de Mío Cid*, parue dans un premier temps au Canada, en 1972, puis traduite en espagnole et éditée par Cátedra en 1989. Les traductions sur lesquelles nous nous proposons de travailler sont au nombre de quatre :

Poema de Mío Cid. Texto antiguo y nueva adaptación en verso por A. Manent. Estudio crítico de Dámaso Alonso. Noticia histórico-bibliográfica de J. Alcina Franch, éditée pour la première fois en 1968 puis rééditée par Editorial Juventud en 2002 ;

Cantar de Mío Cid. Transcripción anotada y prólogo del profesor Luis Guarner éditée pour la première fois en 1940 et réédité par Biblioteca EDAF en 2001 ;

Poema del Cid, traduit par Francisco López Estrada et parue dans la collection « Odrés Nuevos » des éditions Castalia en 1955 puis rééditée en 1999 ;

« El Cantar de Mío Cid puesto en verso castellano moderno », par Camilo José Cela, publiée dans la revue *Papeles de Son Armadans* entre 1957 et 1959.

Bien que les éditions sélectionnées fassent, par la suite, l'objet d'une description plus approfondie, nous signalerons ici les principaux critères qui nous ont amené à opter pour les ouvrages cités. Partant du constat initial de la recrudescence de traductions visant à moderniser les textes classiques de la littérature espagnole, nous nous sommes orienté vers des éditions dont le propos didactique et vulgarisateur était clairement affiché par les politiques éditoriales ; de là, notre décision de sélectionner trois ouvrages *a priori* assez similaires dans les desseins exposés nous a semblé pertinente dans l'optique d'une analyse non pas tant comparative des traductions proposées mais dans un projet visant

l'exhaustivité des processus mis en œuvre pour servir un même objectif et qui, partant, considère l'ensemble des traductions comme un seul objet d'étude. Il nous semblait, à la première lecture des traductions de Luis Guarner, Alberto Manent et Francisco López Estrada, pouvoir disposer d'un champ d'étude relativement ample, à la fois par les procédés de modernisation mis en oeuvre dans le texte et par l'utilisation des éléments paratextuels qui viennent enrichir, compléter ou gloser le travail de traduction. Le choix de la traduction de Camilo José Cela répond à une interrogation d'un autre type, mais néanmoins convergente avec les préoccupations précédentes, à savoir que l'absence de visée pédagogique nous permet d'envisager la traduction avant tout dans sa portée d'exercice de littérature, faisant ainsi appel, de manière toujours hypothétique à ce moment là de nos investigations, à d'autres stratégies de traduction dont la finalité réside malgré tout dans une volonté d'éduquer le public visé⁹.

Le choix de travailler en utilisant comme texte de référence l'édition du *Poema de Mio Cid* de Colin Smith¹⁰, nous y reviendrons, procède d'une démarche méthodologique simple : notre propos n'est point philologique ; nous ne prétendons d'ailleurs pas disposer des compétences suffisantes pour accéder de manière satisfaisante au texte du manuscrit conservé aujourd'hui à la Bibliothèque Nationale de Madrid¹¹ ; nous avons, par conséquent, recherché une édition critique du manuscrit que nous avons sélectionnée pour sa facilité d'accès en librairie et, de ce fait, par le nombre massif de lecteurs susceptibles de pouvoir se la procurer. De cette manière, le texte que nous désignons arbitrairement comme original s'inscrit dans une ambition éditoriale semblable à celle des traductions pour lesquelles nous avons également opté. La relation traductologique à proprement parler qui pourrait unir le texte désigné comme référent de traduction dans notre étude et les

⁹ Le parti pris pour ce travail n'exclut pas de futures recherches portant sur d'autres traductions du *Cantar*. Le corpus de traductions existant est riche ; Luis Guarner, dans le prologue à sa traduction, ne cite pas moins de 13 traductions, ayant vu le jour en Espagne (versions de Pedro Salinas – 1926 – et de fray Justo Pérez de Urbel en 1955, par exemple) et en Amérique Latine (traductions de Juan Loveluck en 1954). Parmi ces traductions, certaines sont en prose (Alfonso Reyes en 1918, et plus récemment Fernando Gutiérrez en 1958) alors que les autres s'efforcent de conserver la versification originale. En outre, nombreuses sont, aujourd'hui, les versions du *Cantar* qui se déclinent en textes modernisés abrégés ou illustrés, à l'usage affirmé des plus jeunes lecteurs (Cf. McCaughrean G. et Montaner A., *El Cid*, Barcelone, Ed. Vicens Vives, coll. « Clásicos Adaptados », ill. V. G. Ambrus, 2000). Une telle diversité de supports, d'aires géographiques et culturelles, d'orientations poétiques et prosodiques, laisse ouvertes de nombreuses perspectives de recherches en matière de traductologie.

¹⁰ SMITH, Colin, *Poema de Mio Cid*, Madrid, Ed. Cátedra, coll. « Letras Hispánicas », n° 35, 1998.

¹¹ Nous avons toutefois pu être amené à consulter l'édition fac-similé du manuscrit dans sa version numérisée sur le site de la Bibliothèque Nationale d'Espagne. L'intégralité du manuscrit est disponible à l'adresse suivante : <http://www.cervantesvirtual.com/portal/BNE>.

textes constituant le corpus de traductions n'est pas présente de manière évidente ; en d'autres termes, aucune des traductions sélectionnées ne mentionne expressément l'utilisation directe de l'édition de Colin Smith. En revanche, il demeure malgré tout possible de considérer qu'il existe un lien indirect entre le T-D et les T-A de notre étude qui provient de l'utilisation partagée de ressources communes : le philologue et les traducteurs renvoient unanimement, en leur accordant cependant un crédit parfois relatif, aux études philologiques les ayant précédés dans les tentatives de reconstruction du manuscrit et du texte, notamment aux travaux de Ramón Menéndez Pidal qui sont parfois discutées par les traducteurs¹². De sorte que les analyses que nous proposerons ici ne confronteront pas réellement des T-A à un T-D dont elles seraient directement issues ; elles s'orienteront bien davantage vers une perception des traductions qui s'offrent comme des alternatives à la diffusion du *Poema de Mío Cid*, en regard de l'une des nombreuses éditions critiques qui en restitue une image ponctuelle, soumise à l'analyse philologique, et qui peut être considérée comme une version du *Cantar*, porteuse de modifications induites par une interprétation de l'éditeur, elle-même issue d'un retour sur les travaux l'ayant précédée.

La double intercession de l'éditeur et du traducteur dans le processus de transmission du texte original n'est sans doute pas dénuée de conséquences sur la perception du texte par le public actuel, enclin à faire abstraction du statut même de traduction du texte qu'il manipule, pour le considérer à son tour comme un original. Or ce « nouvel original », qui apparaît en lieu et place du T-D pour un public qui, sans en ignorer l'existence, n'en fait guère de cas, considérant qu'il ne peut y accéder sans l'appui d'une médiation, rend manifeste ce qui constitue le fondement même des décisions des éditeurs de proposer des versions modernisées : l'illisibilité du texte dans sa forme originale pour un lecteur moyen d'aujourd'hui.

¹² De manière variable selon les choix éditoriaux de présentation des ouvrages, les références peuvent apparaître dans le corps du texte, sous la forme de notes infrapaginales ou bien au cours des études prologales et introductives proposées par les différents traducteurs. Pour l'étude et la répartition des paratextes, cf. *infra II.A. Péritextes et paratextes : débrayage interne*.

L'illisibilité du texte original contribue à ce que les lecteurs actuels lui privilégient les traductions, jetant ainsi un voile sur le véritable original. Le constat d'illisibilité est formulé, dès l'introduction à sa traduction, par Luis Guarner :

« Pero una gran dificultad se interpone entre los lectores actuales y el venerable texto del cantar : su lenguaje, ininteligible para la mayoría de los lectores que se interesan por la lectura del cantar primitivo¹³. »

La médiation du traducteur s'impose alors comme alternative à l'obstacle que constitue la langue dans l'appréhension et la compréhension du texte original qui, sous sa forme initiale, ne peut atteindre le large public qui peut exprimer un intérêt pour la découverte du texte. Sur cette première strate d'inintelligibilité, s'en greffe une seconde inhérente au texte dans sa version originale. Celle-ci est soulevée par Francisco Ayala :

« [...] la operación que en manos del traductor aparece como tosca e insatisfactoria artesanía, tenemos que realizarla todos de continuo, aun dentro de un mismo círculo de cultura y de un área idiomática, para la captación de cualquier producto del espíritu, de cualquier obra literaria, de cualquier expresión provista de sentido ; al percibir éste, hemos de evocar el mundo todo de realidades objetivas con el cual está relacionado, lo que es decir : el universo entero [...]. Mas esa labor artesana [...] desempeña, sin embargo, funciones indispensables en la articulación de la cultura. No bien superadas, en efecto, las fases primarias de ésta, en las que sus contenidos se conservan y transmiten por tradición oral, evolucionando con el lenguaje mismo, se hace necesario aproximar a la comprensión actual sus viejos monumentos, a fin de que operen sobre las nuevas generaciones que deben integrarse al conjunto histórico viviente donde aquélla perdura. Pues el lenguaje se está renovando sin cesar, y sus textos arcaicos se hacen cada vez de más difícil inteligencia, conforme las palabras y giros salen del dominio común para caer en desuso¹⁴. »

La dimension universaliste que F. Ayala attribue à la traduction est une fois de plus ici mise en valeur et instaurée en ultime instance de la traduction, visant à porter un texte ancien à la connaissance du public actuel dans le double objectif de contribuer à l'inscription du texte original dans le patrimoine culturel du peuple auquel il s'adresse, et de servir un dessein plus humaniste encore en contribuant, par le rapprochement entre public moderne et texte ancien, à la participation active et transgénérationnelle des lecteurs à l'assomption de leur culture traditionnelle. Toutefois, derrière ce projet humaniste qui, toujours, a sous-tendu et encouragé la traduction¹⁵, F. Ayala soulève les principaux

¹³ GUARNER, L., *Cantar de Mío Cid*, Madrid, Biblioteca EDAF, 2001, p. XXIX.

¹⁴ AYALA, F., *Problemas...*, *op. cit.*, p. 21.

¹⁵ Les premiers courants de la réflexion traductologique occidentale, en marge des préceptes de saint Jérôme et de Cicéron, se sont fixé, dès le XVI^{ème} siècle, l'objectif de traduire les œuvres classiques de la culture européenne. Sur l'histoire des premiers courants de traduction en Europe, cf. BALLARD, Michel, *De Cicéron à Benjamin : traducteurs, traductions, réflexions*, Lille, Presses Universitaires de Lille, coll. « Etude de la traduction », 1995.

obstacles inhérents à la traduction, dont les sources on ne peut plus naturelles échappent au travail du traducteur qui, par conséquent, doit s'efforcer de contourner ou de franchir les barrières que lui dressent les processus de traduction. La source d'inintelligibilité peut, en réalité, se simplifier en une seule notion : l'évolution. Evolution de la langue, en premier lieu ; Francisco Ayala insiste, dans ce paragraphe consacré spécifiquement à la traduction d'ouvrages classiques et anciens, sur la conséquence de l'obsolescence de la langue sur la perception du sens profond du texte, annihilant de la sorte toute proposition de traduction qui verrait dans la langue une fin en soi. Propulsée par sa visée universaliste, la traduction doit être en mesure de pallier l'absence de synchronie entre l'évolution naturelle de la langue et l'ancrage historique relatif – nous en traiterons dans les première et troisième parties de la thèse – d'un texte à la fois capable de produire son propre sens et intégré à un processus d'évolution qui lui est extérieur.

Ainsi le constat final de F. Ayala de l'inadéquation entre langue et contenu le pousse-t-il à établir l'illisibilité du texte dès lors que celui-ci est arraché à son contexte de création pour être livré à l'évolution naturelle des siècles. Langue et contenu constituent les deux objectifs poursuivis par les traducteurs, la première étant, en dépit de son statut secondaire dans la hiérarchie de la production du sens, le passage obligé vers le second.

Nous ne ferons qu'évoquer, dans cette introduction, quelques-unes des difficultés auxquelles peut se heurter aujourd'hui un lecteur non habitué aux textes médiévaux. La clé de voûte de l'écriture médiévale du *Cantar* réside sans nul doute dans la codification qui la caractérise : un ensemble de codes qui régissent l'usage de la langue non seulement dans sa pratique quotidienne au XIII^{ème} siècle, mais également un ensemble de codes renvoyant à la spécificité de la transmission orale du poème ainsi qu'à une codification sociale dont le texte se fait l'écho. Le premier obstacle résulte sans nul doute de la graphie : l'observation d'une page du manuscrit telle que celle que nous joignons en Annexe A permet de mesurer le degré d'inintelligibilité de la graphie. En effet, la calligraphie, un système de ponctuation qui ne repose guère que sur l'usage de la majuscule, les conditions mêmes de conservation du manuscrit, l'instabilité des codes graphiques qui ne distinguaient pas encore la graphie *u* de la graphie *v* ni la graphie *i* de la graphie *j*, ainsi que l'adaptation de la graphie au système phonétique et phonologique de la langue médiévale, contribuent à légitimer les travaux visant à réimprimer le texte du manuscrit en restaurant une graphie

modernisée, tout en s'efforçant de ne pas trahir l'exactitude de la reproduction phonique de sons aujourd'hui absents de la langue castillane. Il convient néanmoins de nuancer l'impact de la graphie médiévale sur l'inintelligibilité du texte. Thomas A. Lathrop affirme que :

« el sistema fonológico y gráfico vocálico castellano era ya desde el XIII prácticamente semejante al actual [...]. Sobre el sistema gráfico de las vocales solamente debemos poner de relieve dos hechos que han llegado hasta el siglo XVIII. El signo *u*, hoy únicamente vocálico, se utilizaba también para representar la consonante *v* [...]. En la serie palatal la vocal *i* presentaba los mismos inconvenientes gráficos. Para la vocal se utilizaban los signos *i*, *j*, *y*. Con valor consonántico se utilizaban *y* por un lado y *j*, *i* por otro. La alternancia en las vocales dependía un poco de escribas y tipos de letras. »¹⁶

Il semble alors qu'il faille également considérer d'autres facteurs d'inintelligibilité. La syntaxe, la morphosyntaxe et le lexique constituent, à leur tour, un obstacle à l'intelligibilité du texte : répondant à des contraintes rythmiques et rimiques de composition, la syntaxe du *Cantar* original adopte des structures inhabituelles pour le lecteur actuel, en usant à foison d'inversions du sujet et en bouleversant les critères de correction aujourd'hui admis par la langue espagnole. De la même façon, le lexique, souvent très spécifique, adapté à la réalité décrite et recourant à des termes pour la plupart disparus du castillan moderne, ou bien encore la morphologie pronominale fonctionnant sur un paradigme aujourd'hui désuet, constituent autant de facteurs d'incompréhension de la lettre du texte pour un lecteur non spécialiste. Ces différents faits de langue concourent à la difficile appréhension du texte, au point que toutes les éditions critiques optent pour une régularisation plus ou moins poussée du texte du manuscrit de manière à appliquer au texte original un degré minime de normalisation orthographique et grammaticale. En ceci, comme nous le démontrons au cours de la première partie, les éditions critiques constituent en elles-mêmes une première vague de traductions sur lesquelles prennent appui les versions modernisées que nous étudions.

Porteuse de signes d'oralité, l'écriture du poème entraîne également, comme l'exprime Francisco Ayala, des difficultés interprétatives. En d'autres termes, la complexité apparente de la langue s'opposant à la captation du sens littéral du texte dresse des barrières à l'interprétation qui tente de déceler un sens au poème au-delà de sa signification littérale par l'appréciation des codes mis en place par la langue. La mise en scène des gestes par la parole, lorsque le *juglar* harangue la foule des auditeurs en

¹⁶ LATHROP, Thomas A., *Curso de gramática histórica española*, Barcelona, Ariel S.A., coll. « Letras e Ideas », 1984, p. 217.

s'extrayant de la diégèse, ou encore l'usage de la formule, caractéristique de l'écriture médiévale dans laquelle elle joue non seulement une fonction diégétique, mais également un rôle d'organisatrice du récit, demeurent des facteurs extrêmement liés à la tradition de la performance. Ils suscitaient une reconnaissance générique du texte par son auditoire ; une reconnaissance qui, aujourd'hui, disparaît pour le lecteur qui ne dispose pas de manière aussi spontanée de la connaissance préalable du texte et des conditions de sa transmission, nécessaire à la reconnaissance de la structure du poème et des implicites interprétatifs que celle-ci enserre.

La problématique médiévale figure ainsi au cœur de la relation entre texte original et public moderne qui promeut la traduction. L'obscurité de la langue, non seulement dans sa forme, mais également et surtout dans son agencement systématique commandé par la pratique littéraire poétique du Moyen Age en fixe l'illisibilité ; de cette illisibilité naît également la difficile perception du discours porté par la structure du texte et auquel le lecteur actuel peine à accéder.

L'œuvre médiévale, et particulièrement le *Cantar de Mio Cid*, implique alors une relecture et une ré-interprétation qui incarnent les véritables objets de la traduction, dont la tâche consiste en une opération de vulgarisation et de réduction de la distance instaurée au fil des siècles entre le T-D, occupant une place particulière dans son environnement sémiotique, et le public actuel dont les attentes s'écartent de celles de l'auditoire du XIII^{ème} siècle.

Le principal constat que nous amènent à faire les observations précédentes, portant tant sur la situation de la traduction que sur les obstacles à la lecture présentés par le T-D, consiste en la reconnaissance de la nécessité à la fois d'ouvrages critiques, qui permettent une première approche du document original, et d'ouvrages de vulgarisation comme les traductions de notre corpus, visant davantage à proposer une perception exhaustive de l'ouvrage, dans sa dimension à la fois philologique – en exaltant la valeur de l'œuvre et en lui permettant de subsister dans le patrimoine collectif – et sémiotique – par la mise en avant de la complexité de ses réseaux de signifiante.

Le postulat corollaire à ce premier constat réside dans l'implication mutuelle de tous les éléments constitutifs du sens du T-D dont les cadences d'évolution sont lourdes de conséquences pour le maintien de la structure interne du texte :

« una obra literaria es una pieza integrada, ya desde la raíz del idioma, dentro de un sistema cultural al que está unida en tan tupido juego de implicaciones que el mero intento de aislarla, segregarla y extraerla del ámbito al que pertenece, para integrarla en otro distinto, comporta – cualquiera que sea la delicadeza y habilidad de la mano que se arriesga a ello – una desnaturalización que falsea su sentido¹⁷. »

En articulant sa réflexion sur les termes de *système* et de *dénaturalisation*, F. Ayala soulève un point essentiel pouvant être lié au postulat émis précédemment et qui consiste à voir en tout texte un système clos et fragile dont la juste perception du sens n'est possible que dans la synchronie de sa création de sorte que, bien que la manifestation textuelle se maintienne intacte au fil du temps, le sens du texte ne tolère aucune transposition ; surgit alors une interrogation sur la capacité interne dont dispose tout texte de se constituer en ensemble signifiant à visée unique et dont toute réactualisation ne serait assimilable qu'à un artifice versant d'ores et déjà dans la reformulation et la médiation textuelle. Mettant ainsi en doute la pertinence même de la traduction, surgit progressivement une interrogation connexe aux conclusions énoncées sur le statut du texte traduit dans sa relation au T-D, envisagé comme unique et non-renouvelable ; mais se pose également la question du statut du T-D, non plus uniquement dans sa relation au T-A mais également dans la représentation que s'en fait le public lecteur de la traduction. Il semble que T-D et T-A, dans une telle perspective, soient séparés par un fossé herméneutique et suivent deux chemins de vie et de mobilité différents. Pour autant, il n'est guère possible de faire totalement abstraction de la filiation qui les unit, de sorte que la traduction acquiert alors le statut de seul complément susceptible de combler le fossé séparant deux identités textuelles définies, chacune, par des circonstances d'apparition et des objectifs propres, ainsi réunies dans une relation d'identité pervertie et déformée.

De manière plus spécifique, le texte apparaît dans toute son ambiguïté dès lors qu'il fait l'objet d'une approche par la traduction : nous emprunterons ici à Michael Riffaterre la distinction entre *mimésis* du texte et texte en tant que *sémiosis*¹⁸. Le texte médiéval, pris en tant que système, est capable de fonctionner en autonomie, en proposant un code qui

¹⁷ AYALA, F., *Problemas ...*, op. cit., p. 15.

¹⁸ M. Riffaterre propose cette distinction dans une analyse de « Songe », sonnet VII de du Bellay. Cf. RIFFATERRE, Michael, *La production du texte*, Paris, Seuil, coll. « Poétique », 1979, p. 115 sq.

fournit au lecteur les éléments permettant d'interpréter le texte. Dans ce cas, le texte est envisagé comme une *mimésis* à savoir qu'il reconstitue un monde qu'il s'approprie et dans lequel il s'insère, en ne recourant à aucun élément externe à lui-même. En revanche, lorsque le texte ainsi défini en système est soumis à l'application d'un code différent de celui qu'il établit lui-même, provenant d'éléments extra-textuels, la signification du texte est modifiée et ce dernier sacrifie son autonomie sur l'autel d'une signification globale qui s'exprime en référence au monde extérieur au texte. Cristallisant la distinction entre ce que dit le texte et ce que peut vouloir dire le texte au-delà du sens exprimé littéralement, la perception de l'ambiguïté du texte, en passe de devenir discours, constitue le point de mire de la traduction qui ne peut, et ne doit (ne devrait ?) se résoudre à faire un choix autre que celui de la mise en œuvre de stratégies de contournement et de franchissement du fossé sémiotique grandissant.

A partir de ces postulats, nous sommes en mesure d'exposer un certain nombre d'objectifs de nos recherches, tendant à infirmer ou confirmer par une approche empirique, caractéristique de l'étude traductologique, les ébauches de lignes de recherche qui se dessinent dans cette présentation. La relation particulière qui unit le T-D à ses traductions constitue l'un des centres d'intérêt de nos travaux en ceci qu'elle nous semble autoriser l'élaboration d'un schéma bi-directionnel d'enrichissement mutuel : la traduction permet non seulement de nourrir le T-A mais rend également possible un retour sur le T-D lui-même ; en outre, la prise en compte de l'ambiguïté textuelle et des différents facteurs agissant sur la constitution et la mobilité des textes représente une ouverture vers le prolongement de travaux consistant à tenter de caractériser la démarche des traducteurs, à la fois dans ses aspects récurrents (les *figures de traduction* de Jean-Claude Chevalier et Marie-France Delport) et dans les spécificités de la traduction intralinguale dont la portée éminemment sociale et pédagogique trouve une véritable légitimité dans la recrudescence de travaux destinés à un public de non spécialistes désireux de participer, malgré tout, à la conservation de la tradition littéraire et poétique de langue castillane.

Face à la confrontation d'identités textuelles à la fois similaires et dissemblables, chacune étant l'objet d'une tension interne commune et de pressions externes propres aux conditions mêmes de l'actualisation, nous formulons la thèse heuristique de la variabilité du degré de traductibilité du texte du *Cantar de Mio Cid* qui s'exprime à travers la

dialectique de la résistance et de l'ouverture du texte source face à la transposition de l'intégrité du texte dans un espace sémiotique déterminé par des facteurs indifférents aux conditions d'apparition initiale du texte. Ce degré serait soumis à la complexité intrinsèque du texte – et particulièrement du texte médiéval – mais également à une prise en compte de l'ambivalence des univers textuels mis en relation par la traduction, de sorte que texte, public et traducteur deviennent les principaux points de référence du traduire.

La thèse ainsi proposée et soumise à l'étude qui va suivre présente une double problématique, à la fois herméneutique et traductologique, la seconde offrant une approche empirique dont les manifestations débordent sur les aspects de critique génétique qui accompagnent la première. Considérant, par postulat, le texte d'arrivée comme une identité textuelle à part entière, en dépit de sa dérivation claire et revendiquée du texte original et, au-delà, d'un texte premier désormais virtuel à reconstituer, le corpus de traductions constitue le principal objet d'analyse empirique de nos travaux et ouvre une interrogation qui se formule à deux niveaux différents : dans un premier temps, il nous revient de déterminer, par l'examen approfondi des traductions, à la fois dans leur textualité et en tant que sémosis créative orientée par les politiques éditoriales et les nécessités sociales, le degré de persistance du T-D dans les différentes versions modernisées qui en sont proposées, et de tenter d'évaluer l'impact et la récurrence des figures et des stratégies de la traduction sur la genèse même des T-A ; à un second niveau d'abstraction, une conception plus globale de la relation unissant les identités textuelles permet de poursuivre l'analyse ainsi entamée vers une réflexion à rebours sur l'hétérogénéité du texte médiéval, tentant ainsi de contribuer à un approfondissement de la caractérisation générique du poème épique de transmission orale en tâchant de percevoir les zones d'infiltration, mises en relief par le travail des traducteurs, dans lesquelles se confondent les deux modes d'existence historique du texte, à la fois interne et externe, de manière à mettre en lumière toute la complexité des réseaux interactifs qui définissent le texte médiéval en tant qu'objet sémiotique reposant sur une dialectique de l'ouverture et de la fermeture. Enfin, peut-être pourrions-nous synthétiser ces éléments de problématique en intégrant d'ores et déjà notre étude dans une perspective sémiotique, en précisant qu'il nous importe finalement de déceler les modes qui permettent le passage de la signification au sens, en nous interrogeant sur la façon dont il est possible de créer un nouveau discours à partir d'un nouvel énoncé et d'une nouvelle langue.

Les lignes directrices exposées ici, qui constituent le fond de notre démarche, indiquent les limites que nous imposons à cette thèse qui ne prétend aucunement se cantonner à une perspective uniquement herméneutique des textes ni à une approche traductologique théorisante. Pour Henri Meschonnic,

« Une théorie de la traduction n'est pas plus vraie qu'une autre. Elle situe les traductions dans des postulats, des pratiques, des visées, des effets dont les cohérences sont différentes. La philologie, elle, est de l'ordre du vrai et du faux. Une théorie du langage fondée sur le primat du signe et de la langue n'est ni plus vraie ni plus fausse qu'une théorie fondée sur le primat du discours. Chacune fonde un monde différent¹⁹. »

Nous nous prévaudrons, dans le développement de la thèse, de cette réflexion fondamentale qui présente les deux orientations offertes à l'analyse des textes de la relation traductologique que nous nous proposons de rassembler vers une méthode d'appréhension des textes qui puisse à la fois tenir compte de leur dimension textuelle et de leur insertion dans un espace sémiotique qui les subsume et contribue à les rendre signifiants. La validité conférée par H. Meschonnic aux diverses approches nous encourage à ne revenir que peu sur les réflexions théoriques sur la traduction dont la vanité reconnue vise à leur substituer une approche empirique ; si malgré tout notre première partie fait mention de quelques lignes théoriques, c'est avant tout afin de tracer des axes de recherches sur la pratique de la traduction ; de sorte qu'à l'image des conclusions auxquelles, plus ou moins tardivement, parviennent ceux qui s'essaient à une théorisation extrême de la traduction, nous préférons ici fonder une grande partie de nos réflexions, particulièrement sur la genèse des textes, sur une démarche visant à pénétrer les textes, ne nous permettant guère que d'analyser les modes de fonctionnement de la traduction du *Cantar de Mio Cid* en nous gardant absolument de tirer des conclusions générales qui seraient tout aussi hâtives que partielles ou incorrectes. La nature même des traductions et leurs similitudes, que nous évoquions au début de cette introduction, invalident toute volonté de notre part de proposer une analyse traductologique comparative des textes sélectionnés : nous ne prétendons émettre aucun jugement de valeur sur l'une ou l'autre des traductions, ni même sur la qualité du travail philologique produit par Colin Smith dans son édition critique ; notre corpus, plutôt qu'un réel objet d'étude en soi, constitue un échantillon d'expérimentation que nous souhaitons mettre à l'épreuve des outils sélectionnés afin de comprendre les voies investies par les traducteurs pour atteindre un but et un public définis. Nous prétendons bien davantage

¹⁹ MESCHONNIC, Henri, *Critique du rythme, anthropologie historique du langage*, Paris, Verdier, 1982, p. 19.

proposer une réflexion sémiotique qui se nourrit de toutes les influences, des concepts que lui proposent les orientations traductologiques, philologiques ou herméneutiques, avec pour ultime intention celle de comprendre les mécanismes des textes dans une dimension à la fois synchronique et diachronique qui nous semble légitimer l'utilisation, en priorité, des outils que nous offrent la sémiotique et la linguistique textuelles.

La sémiosphère telle que la décrit Youri Lotman servira de cadre général à la mise à l'épreuve des textes, dans l'objectif d'en analyser les processus de constitution, dans leur individualité et dans la relation intertextuelle qui traverse notre corpus et dont nous présenterons la mise en œuvre dans la première partie de la thèse. Définie comme l'ensemble des conditions nécessaires à l'existence des langages²⁰, la sémiosphère offre à l'analyse les outils empruntés à la sémiotique textuelle indispensables à une appréhension des phénomènes observés et qui, en s'appuyant sur le texte, prétendent proposer une analyse des discours. L'analyse textuelle, qui prend appui sur les concepts d'intertextualité et d'hypertextualité, cette dernière étant décrite par Gérard Genette dans *Palimpsestes*, nous permettra de mettre en lumière les récurrences structurelles qui contribuent à l'unité du corpus, englobant à la fois T-D et T-A dans un même mouvement de création inspirée d'un modèle de texte premier qui, selon les objectifs assignés par leurs auteurs à chacune des versions qui en sont proposées, se réalisent sous des formes différentes, dont la confrontation permet de revenir sur la genèse du texte lui-même. Ce n'est qu'après avoir décrit ces phénomènes que nous envisagerons une analyse traductologique qui se nourrit du concept d'historicité pour décrire et tenter de comprendre les stratégies mises en œuvre par les traducteurs, dans un contexte sémiotique encadré par la sémiosphère, et de comprendre quelles sont les implications de la communauté linguistique et des paramètres extra-textuels dans la constitution des textes, mais également dans leur diffusion et dans leur réception par le public des T-A. En mesurant l'impact de l'historicité du *Cantar* sur sa transmission et son intelligibilité dans la synchronie et en considérant la puissance signifiante de la lettre de l'original forte de signification dans un ensemble signifiant clos, nous analyserons la notion de décalage ou de transposition à l'aune du critère orthonymique²¹ de manière à proposer une approche épistémologique de la notion

²⁰ LOTMAN, Youri, *La sémiosphère*, Limoges, PULIM, 1999, p. 10 *sq.*

²¹ Nous empruntons ce concept à Marie-France Delport et Jean-Claude Chevalier qui le décrivent et montrent la richesse de ses applications en recherches traductologiques dans les articles réunis en 1995 dans *Problèmes*

d'archaïsme autour de laquelle s'articulent bon nombre des problèmes de la traduction intralinguale dont il conviendra de déterminer l'attitude de rejet ou d'assomption de l'écart linguistique et culturel.

L'organisation générale de la thèse s'efforce de suivre un cheminement de réflexion dans l'appréhension et l'analyse des mécanismes des textes étudiés, dans une visée phénoménologique. Ainsi notre première partie s'astreint-elle à proposer un cadre méthodologique dont les contours sont nettement définis et au sein desquels prennent place les différentes déclinaisons du *Cantar* qui font l'objet de notre étude. En effet, il nous semble pertinent, avant d'envisager une étude consistant à revenir aux structures les plus sous-jacentes des textes, dans leur individualité, de poser des jalons théoriques orientant la suite de notre réflexion, à la fois sur le texte et sur les processus de traduction. La première partie, en s'inspirant des théories traductologiques préexistantes, s'attache à proposer une synthèse des orientations de la traduction, assimilant celle-ci à une pratique de l'analogie qui détermine les rôles et fonctions des différents acteurs de la traduction que nous réunissons, dans la suite de cette première partie, autour du texte, du public auquel il se destine et du traducteur, envisagé comme médiateur en partie responsable de l'interprétation et de la reformulation du texte. Enfin, cette première partie achève la mise en place conceptuelle nécessaire à la suite de l'analyse en tentant de proposer une approche traductologique des notions de cohérence et de cohésion du texte original, depuis une perspective guidée par les conclusions préalablement exposées, portant sur les interactions entre texte et public, dont la prégnance s'exprime certes dans le texte traduit mais aussi et surtout dans le texte original qui, ainsi, oriente sa propre traduction.

En marge de cette première partie essentiellement consacrée à des hypothèses de travail ainsi qu'à l'énonciation de concepts et d'outils nécessaires à l'analyse, les deuxième et troisième parties intègrent les T-A et s'ancrent davantage dans une analyse approfondie des textes du corpus de traductions. Les démonstrations théoriques de la première partie mettent en exergue la dialectique d'ouverture et de fermeture du texte médiéval dont la résistance à la traduction s'exprime avec une fermeté variable à différents niveaux de la structuration du texte. La seconde partie appréhende le phénomène de fermeture du texte en mettant en lumière les stratégies pour lesquelles optent les traducteurs afin de tracer,

linguistiques de la traduction. L'horlogerie de saint Jérôme, Paris, L'Harmattan, 1995. Cf. *infra*, I.C.3. *Synthèse des orientations traductologiques* et III.A.1. *Archaïsme et orthonymie*.

pour leur public, des voies permettant d'accéder au texte médiéval, en dépit de la résistance que celui-ci semble opposer. Au-delà, cette réflexion nous permet non seulement d'évaluer la pertinence d'une approche historiciste du texte médiéval mais nous permet également de juger du degré de prégnance de la poétique dans la constitution identitaire d'un texte, le rendant par là même imperméable à la traduction ; en mettant ainsi en avant son intervention périphérique sur le texte, nous soulignons l'investissement du traducteur qui fait en sorte que la traduction soit évidente et ressentie, sous la pression d'un public omniprésent dans toutes les prises de position du traducteur vis-à-vis de l'original qui, ainsi, est commenté, analysé, explicité, reconstruit.

La troisième partie, en s'appuyant sur le même corpus de traduction, tend à démontrer la présence de stratégies inverses lors de la traduction. Alors que la deuxième partie, axée sur la structure discursive du *Cantar* insiste sur la résistance du texte et la nécessité, pour le traducteur, de mettre en place des stratégies de contournement, la troisième partie, davantage axée sur la langue et la textualité, exalte le pouvoir du traducteur dans la manipulation des éléments constitutifs des strates superficielles du texte, de manière à non plus contourner le texte original mais à le transposer et le reconstruire ; il ne s'agit alors plus pour la traduction de rendre le texte accessible mais de mettre en avant le travail créatif du traducteur qui, par ce biais, tire profit de l'inscription historique du texte pour, le cas échéant, réactiver le sens profond de l'original, le soumettant ainsi à l'action de nouvelles conditions d'énonciation susceptibles de teinter le texte ainsi transposé de nuances absentes de l'original. De cette manière, ressort toute l'ambiguïté de la relation liant le texte à ses conditions d'énonciation et de réactualisation. En outre, la succession, dans la thèse, de la deuxième et de la troisième partie dont les objets d'études demeurent identiques, suscitant malgré tout des hypothèses divergentes, permettent de souligner les différentes attitudes adoptées simultanément ou successivement, par le traducteur, tendant ainsi à démontrer le rôle prépondérant du texte dans sa propre traduction et sa propre actualisation, au point qu'il est en mesure d'imposer une ligne de traduction au traducteur, partiellement impuissant à recréer le T-D dans sa totalité.

I. Traduire et interpréter. Approche
textuelle et sémiotique du *Poema de*
Mío Cid

Introduction :

Nous posons en introduction l'actuelle difficulté d'appréhender le contenu du manuscrit original du *Cantar de Mio Cid*, seul échantillon d'un corpus de référence pour les études sur la poésie épique à l'heure actuelle, devenu partiellement illisible et inintelligible pour des raisons matérielles de conservation et pour des raisons propres à la linguistique diachronique. Face à ce constat, la traduction apparaît communément pour la collectivité des lecteurs auxquels se destine le texte traduit comme l'unique lien herméneutique entre le texte original – ou considéré comme tel –, assimilé au texte de départ, et le texte d'arrivée que le traducteur offre à son public. La polysémie du terme même de traduction, qui renvoie tantôt à l'opération permettant de passer du T-D au T-A, tantôt à la nature même du T-A désigné ainsi par métonymie, scelle la relation unissant les deux extrémités de la chaîne de traduction, au moyen du processus qui intéresse directement notre travail.

En prétendant traduire en ne rendant pas le mot pour le mot mais le sens à partir du sens²², saint Jérôme ouvre la voie de la pensée traductologique et procède à une tentative de théorisation d'une pratique de la traduction qui érige d'ores et déjà le processus interprétatif au rang de fondement de l'opération de traduction. La formule de saint Jérôme, qu'un regard actuel taxerait volontiers de « ciblisme » excessif, envisage nonobstant une méthode de traduction alternative qui reviendrait, dans un cadre qu'il restreint au mystère des Saintes Ecritures, à observer l'ordre des mots dans la traduction, laissant ainsi une porte entrouverte vers une perspective poétique de la traduction, au centre de laquelle le rythme subsume le sens porté par le texte. Le débat traductologique ainsi lancé par celui qui désormais fait figure de saint patron des traducteurs pose, *de facto*, les principaux fondements de la traduction et ouvre la discussion sur les enjeux de cette dernière. La traductologie s'oriente ainsi à la fois sur le T-D, le T-A, sur l'interprétation du premier dans le second, sur l'interaction entre texte, langue et discours dont la relation semble générer l'illisibilité du texte évoquée dans l'introduction, dans une perspective à la fois littérale et poétique. Poursuivant une théorie *a priori* utopique du « bien traduire », les

²² « *Ego enim non solum fateor, sed libera voce profiteor me in interpretatione Graecorum absque scriptoris sanctis, ubi et verborum ordo mysterium est, non verbum sed sensum exprimere de sensu.* » « Oui, non seulement je conviens, mais encore je professe, sans gêne et à haute voix, que dans l'interprétation des Grecs, sauf pour les Saintes Ecritures où même l'ordre des mots est un mystère, je ne rends pas le mot pour le mot mais le sens à partir du sens. » saint Jérôme, *De optimo genere interpretandi*, Lettre LVII 5, adressée à Pammachius.

théories traductologiques se sont succédées jusqu'à trouver une place parmi les réflexions linguistiques et sémiotiques contemporaines. Notre thèse ne prétend nullement apporter une théorie supplémentaire ni même discuter les théories existantes, dont la validité, bien que relative, n'est guère discutable : la plupart des théories actuelles se nourrissent en effet d'empirisme et n'acquièrent de véritable statut que dans la réflexion des traducteurs eux-mêmes qui se penchent – *a priori* et *a posteriori* – sur leur propre travail de traduction, sans offrir de réflexion épistémologique sur la traduction en tant qu'acte de langage et de discours. Or la traduction prend appui sur la langue et le texte qui, pris en charge par une ré-énonciation chronologiquement et sémiotiquement distincte de l'énonciation originale, acquiert le statut d'un discours faisant l'objet du travail d'interprétation du traducteur qui, à son tour, le donne à ré-interpréter au public auquel il destine son travail, qui se distingue également du public original selon des facteurs sémiotiques englobant des éléments culturels et linguistiques qui constituent la sémiosphère qui gouverne au travail de traduction.

L'objet de cette première partie de la thèse est de dresser avant tout un état de la question traductologique en présentant les traductions sélectionnées dans cette étude, après avoir nuancé la fonction attribuable au texte source dans le cas du *Cantar de Mio Cid* dont la version disponible ne constitue qu'un figement ponctuel par écrit d'un poème de transmission traditionnellement orale. Cet état de la question nous permettra de mettre en évidence quelques dialectiques essentielles au développement de la suite de notre étude, et dont il est d'ores et déjà possible d'annoncer l'aboutissement en signalant qu'il s'agira pour nous de mettre en évidence de quelle manière et jusqu'à quel point le texte considéré comme original, tout en continuant à faire l'objet de nombreuses études philologiques, s'offre également à la traduction, à partir d'une dialectique de l'ouverture et de la fermeture qui repose sur un ensemble plus vaste d'oppositions que nous souhaitons développer dans cette partie inaugurale. Nous serons alors en mesure de proposer une méthode d'approche des textes composant le corpus, de manière à appréhender les modes de fonctionnement de la traduction en jouant sur la polysémie du terme même, évoquée plus haut ; en d'autres termes, nous visons ici d'une part une définition de la traduction dans sa dimension hypertextuelle, et par conséquent sémiotique²³, de manière à déterminer

²³ Que Gérard Genette consacre une partie de son essai *Palimpsestes* à la traduction qu'il qualifie de « forme de transposition la plus voyante » nous semble suffire, pour l'heure, à considérer la traduction comme

dans quelle mesure les traductions que nous intégrons à notre corpus d'analyse s'inscrivent dans une relation d'adaptation, de version ou d'imitation – de traduction, en somme – en regard du texte que nous désignerons désormais, pour une plus grande commodité, simplement comme l'original²⁴. En établissant, dans cette première partie, la distinction et la possible gradation qui existent entre le texte et le discours au cours de l'opération de traduction, qui prend racine dans l'intention du traducteur ou dans la commande des éditeurs pour s'achever par la réception de la traduction produite par le public auquel elle se destine, nous poserons ici les jalons d'une réflexion postérieure qui se centre davantage sur les interactions, au sein d'un T-A, d'une perspective progressive et d'une perspective régressive de la traduction, qui découlent l'une et l'autre du degré d'ouverture ou de fermeture du texte que nous pensons ici esquisser.

Une telle ambition nous conduira à mettre en place certaines approches conceptuelles de l'opération de traduction afin de poser les principes, les processus et les stratégies mis en œuvre par les traducteurs, de manière à dégager les axes et les orientations du travail de traduction. D'autre part, cette première partie établit le statut des textes qu'elle réunit, dans une perspective qui rend compte des facteurs de cohérence et de cohésion du T-D et des T-A envisagés comme des systèmes de représentation dont l'immersion dans des contextes sémiotiques spécifiques, dont il conviendra de déterminer les circonstances et les implications sur les textes, détermine la structuration des objets du corpus en unités discursives cohérentes, fondées sur une cohésion textuelle, dont nous étudions les processus de construction, de reconstruction et de transposition.

Avant d'observer et d'analyser, au cours des deuxième et troisième parties de la thèse, les stratégies mises en place par les traducteurs afin de proposer une traduction qui satisfasse au plus grand nombre d'exigences imposées par le texte d'origine et / ou par le public de réception du T-A, il nous semble indispensable non seulement de dégager les

manifestation hypertextuelle ; or Gérard Genette situe la relation hypertextuelle entre un hypotexte et sa traduction – ou ses traductions – à la lisière entre langue et discours en justifiant la traduction « soit parce qu'il faut bien traduire les chefs-d'œuvre, soit parce que certaines traductions sont elles-mêmes des chefs-d'œuvre ». En d'autres termes, outre la valeur herméneutique et littéraire d'une traduction en tant que texte excluant toute référence directe à l'hypotexte, la traduction se présente comme une opération nécessaire à la compréhension, par le public du texte auquel elle se destine, de la dimension à la fois textuelle et discursive de l'hypotexte sur lequel elle se greffe, faisant ainsi appel à la sémiotique en tant qu'outil d'analyse du discours et non plus uniquement de la langue. Cf. GENETTE, Gérard, *Palimpsestes*, Paris, Seuil, 1981, pp. 293 sq.

²⁴ Pour autant, la question du statut à accorder au texte tel que le propose Colin Smith dans son édition de 1972 ne laisse pas de nous interroger. Cf. *I.A.I.b. Original et texte-standard*.

aspects structurels constitutifs des textes mis en co-présence par la traduction, mais également de tenter de définir les facteurs textuels et extra-textuels qui interviennent dans l'actualisation du sens porté par le texte de manière à rendre possible une analyse des processus de traduction par la confrontation de systèmes de signification qui s'inscrivent dans une relation d'identité imparfaite ou pervertie, revendiquée par les traducteurs. Cette première vision assez générale des caractéristiques de la traduction, considérée comme une opération portant à la fois sur le texte et sur le discours, doit avant tout pouvoir trouver un ancrage dans la somme théorique déjà riche que nous proposent les travaux les plus récents de la traductologie. Si notre objectif, nous le répétons, n'est pas de proposer une nouvelle théorie de la traduction, notre dessein, au fil de cette première partie, consiste à mettre en place les éléments théoriques et empiriques nous permettant, en ultime instance, de proposer une perception épistémologique de la traduction qui soit capable de rendre compte des deux principales voies qu'empruntent les traducteurs à l'heure de favoriser le rapprochement entre T-D et public de lecteurs modernes. Cette perspective de travail repose sur les notions de traduisibilité et de traductibilité dont nous allons montrer qu'elles incarnent une synthèse des terminologies proposées par les traductologues occidentaux et qu'elles constituent un outil particulièrement efficace dans une approche des modes de fonctionnement particuliers de la traduction intralinguale qui constitue le cadre de notre travail.

Pour parvenir à cette distinction, nous emprunterons plusieurs voies dont l'objectif consiste à mettre en place le réseau d'oppositions notionnelles qui se cristallise dans cette opposition finale entre traduisibilité et traductibilité. Après avoir établi les définitions des notions de texte, langue, discours, sens et signification, qui sous-tendent l'ensemble du raisonnement, la progression de cette première partie s'articule autour des identités textuelles du T-D et des différents hypertextes que nous en présentons. Loin de considérer chacun des T-A proposés comme des objets d'étude cloisonnés selon un axe qui nous conduirait inévitablement à nous prononcer sur l'efficacité et la validité de chacune des traductions, les T-A, nous le démontrerons, seront considérés ici comme un corpus unique grâce auquel notre étude traductologique nous amènera à porter un regard sur les relations d'hypertextualité dans la traduction, nous poussant à proposer une réflexion sur le statut du texte premier dans sa mobilité.

Dans cette perspective, nous présentons ici une approche traductologique, herméneutique et génétique des textes du corpus en nous appuyant sur l'étude du statut du texte source dans la traduction, sur la problématique éditoriale qui préside à la traduction intralinguale et sur la dynamique littéraire dans laquelle s'inscrivent les différentes traductions du *Cantar de Mio Cid* sélectionnées, de manière à souligner que T-D et T-A s'érigent en identités textuelles qui, bien qu'issues d'un texte premier unique, font l'objet d'actualisations dont l'identité et les spécificités subissent l'influence directe, tant au niveau textuel qu'au niveau discursif, des circonstances sémiotiques de leur apparition.

Après avoir ainsi distingué nettement les champs d'action respectifs de la langue et du discours dans les textes, les résultats obtenus nous ouvrent la voie vers une approche plus sémiotique des textes, qui repose sur les isotopies, vecteurs de cohérence et de cohésion dans le *Cantar*, et de façon plus précise sur la problématique de leur reconstruction ou de leur signalement, nous permettant ainsi d'envisager les principaux obstacles auxquels les traducteurs modernes peuvent être amenés à faire face et mettant ainsi en évidence les caractéristiques essentielles de l'écriture sur lesquelles repose le texte dans sa version la plus primitive, en tant que système de langue ayant atteint le statut de discours.

Enfin, le dernier mouvement prend appui sur les démonstrations qui précèdent et établit la perspective générale de la thèse, en proposant une synthèse à la fois théorique et empirique de la traduction, de laquelle se dégagent les deux axes qui parcourent la thèse, à savoir la traductibilité et la traduisibilité, qui prennent eux-mêmes appui sur la dialectique cohérence / cohésion qui constitue la toile de fond sémiotique de notre travail, se déclinant en une série d'oppositions dégagées au préalable, telles que mouvement interne vs. mouvement externe, clôture vs. dynamisme, ou historicité vs. vérisme, entre autres.

Définitions préalables :

Texte, langue et discours sont les trois pivots autour desquels s'organise une grande partie de la démonstration à suivre. Si la première partie se fixe pour objectif d'effeuiller les différentes strates qui composent le *Cantar de Mio Cid* dans sa dimension de texte et dans sa dimension de discours, par une analyse traductologique visant à établir les angles d'approche d'une analyse du texte préalable à la mise en œuvre des stratégies de traduction, il convient, en préambule, de mettre en place le réseau de relations qui unit ces notions clés afin de dissiper toute ambiguïté terminologique et conceptuelle qui pourrait surgir au cours du développement de la thèse. Notre objectif n'est pas ici de redéfinir ces notions mais davantage d'en déjouer, en partant de définitions qui constitueront un aval épistémologique, le fonctionnement et d'examiner leurs interactions, sur lesquelles repose une grande partie de notre démonstration.

Notions récurrentes de l'analyse, langue, discours, énoncé, texte, sens et signification peuvent se réunir en paires complémentaires et contrastives de manière à clarifier les deux principaux niveaux de constitution du poème. Le fondement de la réflexion terminologique de ce préambule est énoncé par Tzvetan Todorov lorsqu'il affirme, en analysant les théories du langage de Mikhaïl Bakhtine que « tout énoncé possède deux aspects : ce qui lui vient de la langue et qui est réitérable, d'une part ; ce qui lui vient du contexte de l'énonciation, qui est unique, d'autre part²⁵. » A partir de cette première opposition fondatrice, les dialectiques que nous relevons ici sont les suivantes : partant d'une définition de l'énoncé, nous opposerons texte à discours (qui implique une corrélation langue /discours) et sens à signification.

Tzvetan Todorov, toujours, distingue deux matières complémentaires de l'énoncé :

« (l'énoncé) est le produit d'une mise en œuvre, dont la matière linguistique n'est qu'un des ingrédients ; l'autre est tout ce qu'apporte à une production verbale le fait de son énonciation, c'est-à-dire aussi un contexte historique, social, culturel, etc., unique. Le rôle décisif du contexte dans la détermination du sens global de l'énoncé et le fait que ce contexte soit, par définition, unique (ne serait-ce que sur le plan temporel) permettent d'opposer les unités de la langue aux instances du discours, c'est-à-dire aux énoncés, comme ce qui est réitérable à ce qui est unique²⁶. »

²⁵ TODOROV, Tzvetan, *Mikhaïl Bakhtine. Le principe dialogique*, Paris, Seuil, coll. « Poétique », 1981, p. 79.

²⁶ *Ibid.*, p. 44.

Réinvestissant l'opposition entre unique et réitérable, la définition ainsi proposée oriente la perception de l'énoncé vers l'image d'une dualité fondée sur l'opposition langue / discours, de sorte que l'énoncé apparaît comme discours non encore mis en acte. En d'autres termes, l'énoncé est la réunion d'un assemblage d'éléments de la langue et de paramètres discursifs rendant potentielle son actualisation, dès lors qu'une instance d'énonciation s'en empare, au sein de la situation d'énonciation mise en place par les facteurs entourant l'énoncé. Ainsi, la distinction fondamentale établie à la racine de l'énoncé s'exprime en terme de langue et de discours, la langue représentant la matière du texte.

Dans ce cas, la langue incarne la réitérabilité, en tant qu'elle est un « système de signes » qui peut être « déchiffré, c'est-à-dire traduit en d'autres systèmes de signes²⁷ », posant ainsi les premières pierres de la problématique qui nous occupe ici, à savoir que la traduction semble avant tout reposer sur la langue qui soutient le texte. A l'inverse, le discours ne peut faire l'objet d'une considération semblable en ceci qu'il ne peut faire l'objet d'une prise en compte *ex nihilo* à l'image d'un système fermé. Les conditions d'énonciation et la prise en charge de l'énoncé par une instance énonciative l'ancrent dans l'unicité ; le discours est précisément le produit de la jonction opérée par l'énonciation entre la langue et l'énoncé, entre le général et le particulier²⁸. Pour autant, il convient de ne pas reléguer l'énonciation et le rôle qu'elle joue dans la mise en acte du discours à une position totalement extérieure au texte ; au contraire, elle est partie intégrante de celui-ci et contribue à potentialiser son rayonnement extra-textuel par les activations qu'elle suscite au sein même de l'énoncé. Ainsi peut-on poser nettement l'enchaînement notionnel qui se développe entre les entités jusqu'ici définies : le texte²⁹, constitué d'un ensemble de signes linguistiques répondant à des normes d'usage – lexicales, grammaticales, syntaxiques – participe de la mise en place de l'énoncé qui intègre également les éléments de la situation d'énonciation (décomposable en espace et temps de l'énoncé, objet ou thème de l'énoncé,

²⁷ TODOROV, T., *Mikhaïl Bakhtine...*, *op. cit.*, p., 45.

²⁸ « Entre la généralité du sens des mots – tels qu'on les trouve dans le dictionnaire –, celle des règles de grammaire, et la singularité de l'événement acoustique qui se produit lors de la profération d'un énoncé, s'aménage un processus qui permet justement la liaison des deux, et qu'on appelle *énonciation*. » *Ibid.*, p. 65.

²⁹ Pour des raisons de commodité, pourtant, nous recourrons souvent à un usage plus général du terme « texte » qui nous servira alors à désigner le *Cantar de Mio Cid* selon l'acception la plus courante et populaire du terme, à savoir, comme document écrit ayant fait l'objet d'une publication ou d'une transmission quelconque, et représentant l'objet concret et physique de notre réflexion.

rapport des locuteurs à ce qui se passe³⁰). Lorsqu'une instance d'énonciation est en mesure d'activer les références de la situation d'énonciation, opérant une fusion entre ces références, au sein du système construit, et la matière permettant de les exprimer, apparaît le discours dont la voix est singulière et condamnée à ne pas être réitérée à l'identique.

L'opposition entre texte et discours peut alors se prolonger vers une opposition entre sémantique et sémiotique dans la mesure où ce qu'exprime le texte, à travers la langue, ne peut se confondre avec ce qu'exprime le discours. Eu égard aux affirmations précédentes, le texte intègre la sphère sémantique alors que le discours relève de la sémiotique. Une gradation s'opère et fait en sorte que si le contenu sémantique de la langue demeure présent dans le discours qui l'actualise, le contenu sémiotique du discours, informé par les influences non linguistiques à proprement parler de la situation et de l'instance de l'énonciation, n'est pas encore présent dans le texte. La signification renvoie alors au contenu sémantique potentiel contenu dans le texte alors que le sens réunit les conditions linguistiques, extra-textuelles et extra-verbales de la signifiante du discours. Sens et signification se construisent ainsi sur des signes. Si le signe saussurien convient et suffit à appréhender la dimension linguistique du texte qui, en reposant sur le système de la langue, associe un signifiant à un signifié, le signe peircien nous semble plus opérationnel dans l'objectif sémiotique que nous nous fixons. Charles Peirce, en 1897, définit ainsi le signe :

« a sign, or *representamen*, is something which stands to somebody for something in some respect or capacity. It addresses somebody, that is, creates in the mind of that person an equivalent sign, or perhaps a more developed sign. That sign which it creates I call the *Interpretant* of the first sign. The sign stands for something, its *object*. »³¹

La présence de l'interprétant, qui confère au signe une dimension triadique, contribue à offrir du signe initial une perception qui tienne compte non seulement de l'union entre signifiant et signifié mais également des conditions sémiotiques de cette opération qui intègre alors le signe dans un environnement discursif précis, pour un destinataire précis, dont on suppose qu'il sera en mesure de réunir tous les facteurs de sens

³⁰ TODOROV, T., *Mikhail Bakhtine...*, *op. cit.*, p. 76.

³¹ « Un signe ou *representamen* est quelque chose qui tient lieu pour quelqu'un de quelque chose sous quelque rapport et à quelque titre. Il s'adresse à quelqu'un, c'est-à-dire crée dans l'esprit de cette personne un signe équivalent ou peut-être un signe plus développé. Ce signe qu'il crée, je l'appelle l'interprétant du premier signe. Ce signe tient lieu de quelque chose : de son objet. » Cf. HARTSHORNE, Charles & WEISS (éd.), Paul, *Collected Papers of Charles Sanders Peirce*, Cambridge, Harvard University Press, 8 volumes, 1931-1958, vol. 2, paragraphe 228 (1897). La traduction de l'extrait est de Jacques Fontanille, cf. FONTANILLE, Jacques, *Sémiotique du discours*, Limoges, PULIM, 1998, p. 30.

contenus dans le signe ainsi intégré au discours. En ce sens, le signe tel que le décrit C. Peirce, offre une perspective complète non seulement de l'objet à transmettre par la traduction, mais également des conditions mêmes de sa transmission, qui contribuent à marquer la non-réitérabilité du discours.

La stratification mise en évidence par cette brève mise au point terminologique contient en germe tout l'intérêt d'une réflexion sur la traduction, induisant la nécessité d'une prise en compte globale du réseau d'interactions des différentes strates dans le projet d'une traduction complète d'un discours complexe, dont il est nécessaire d'extraire le sens tout en ne pouvant faire abstraction de la signification du système qui le sous-tend et sur lequel il prend appui.

A] Approche traductologique des textes :

Avant d'examiner les points de repères théoriques et concrets sur lesquels repose la dimension sémiotique de la traduction, et avant de tenter de mettre en place les outils nécessaires à l'analyse des textes du corpus, nous souhaitons accorder une importance particulière à la mise en place d'un cadrage méthodologique qui nous permette de revenir sur la constitution du corpus d'analyse.

Fort de la mise au point terminologique et notionnelle à laquelle nous procédions dans un bref développement préliminaire, et plutôt centré sur le texte (les textes) dans leur dimension linguistique, ce premier mouvement vise à poser les limites de la traduction intralinguale en offrant une vision critique de la typologie de Roman Jakobson et en en proposant une définition capable de s'adapter au cas particulier que représente le *Cantar de Mío Cid*.

Pour ce faire, et bien que notre propos ne soit pas prioritairement philologique, il nous semble indispensable de suivre la progression génétique du texte au fil de ses évolutions en établissant le caractère aléatoire du texte dont dispose aujourd'hui la recherche, qu'elle soit paléographique, philologique ou traductologique, et auquel elle accorde le statut d'original ; de cette manière, nous prétendons définir la notion d'original en traduction, caractérisé par une hétérogénéité visible à la surface du texte et qui évolue au gré des mouvances du texte, à travers le temps, les espaces et les métamorphoses que lui imposent ses différents modes de réalisation ; nous prétendons également positionner les traductions sélectionnées dans leur rapport à l'original ainsi déterminé.

Apparaissant comme un produit intertextuel distant de la notion de texte-standard, auquel d'aucuns seraient tentés d'assimiler le texte original, nous disposerons alors d'un objet d'étude à partir duquel nous reviendrons sur le principe de traduction intralinguale dans une présentation du corpus qui tient compte de la valeur herméneutique des T-A et des politiques éditoriales qui en sont à l'origine et en influencent plus ou moins directement les objectifs et les mises en forme.

Enfin, ce chapitre encore général sera l'occasion d'établir la pertinence et la cohérence de notre corpus d'étude, à partir duquel nous pourrions évoquer les théories et pratiques de la traduction qui servent de cadre ou de préalable à l'élaboration de la dialectique méthodologique traduction régressive / traduction progressive qui sous-tend la thèse. Ainsi déterminées les lignes directrices des différentes traductions sélectionnées, nous pourrions poser le caractère éminemment discursif de la traduction en tant qu'objet d'une étude linguistique et plus spécifiquement sémiotique.

1. Valeur et statut du texte de référence :

En prémisses à une analyse de la traduction en tant que nouveau texte, il convient de s'interroger sur les processus par lesquels s'engendre le texte original ainsi que les voies par lesquelles celui-ci nous parvient, c'est-à-dire à travers des éditions critiques, telles que celles de Ramón Menéndez Pidal, Alberto Montaner ou Colin Smith, qui jouissent d'une reconnaissance particulière de la part du grand public qui les considère comme un parangon ou encore comme des éditions de référence du « texte véritable », du « texte original », dont l'illisibilité évoquée dans notre introduction rend l'accès difficile à un lecteur non spécialisé.

« El códice único del *Cantar de Mío Cid*, transcrito en el siglo XIV, no puede ser el original primitivo, sino una simple copia³². » C'est par cette affirmation que R. Menéndez Pidal débute le chapitre qu'il consacre à l'étude des origines du seul manuscrit du *Cantar* dont dispose la philologie ; c'est également par cette affirmation qu'il est permis de ne voir dans les éditions critiques les plus usuelles de ce même texte (les éditions que nous mentionnons ci-dessus) que des reconstitutions d'un texte désormais perdu et qui ne s'enrichit que des découvertes progressives de la philologie et de la paléographie.

L'analyse scientifique méthodique des feuilles de manuscrit dont disposent les philologues et paléographes depuis le début du XX^{ème} siècle a permis de discerner sur une même feuille une succession de copies. Plus encore, il est possible d'identifier clairement la présence de plusieurs graphies, de plusieurs encres différentes, et d'isoler un certain nombre de corrections visibles, qui auraient été apportées successivement par différents

³² MENÉNDEZ PIDAL, Ramón, *Cantar de Mío Cid. Texto...*, op. cit., Vol. 1, p. 19.

copistes³³. L'instabilité du manuscrit pose dès lors la question de la fragilité de ce qu'habituellement il est commode de désigner comme le texte source, le T-D. Notre objectif est ici de déterminer l'hétérogénéité structurelle du texte sur lequel travaillent à la fois philologues et traducteurs, de manière à percevoir les différents réseaux, notamment les réseaux intertextuels, qui nourrissent un texte dont il est finalement impossible d'obtenir une version primitive.

D'un point de vue traductologique, nous allons nous attarder quelque peu sur les implications de cette insurmontable incertitude sur le travail même du traducteur. Un tel travail participe de la stratification philologique du texte. Il invalide alors la possible existence d'un texte standard sur lequel prendrait appui une traduction que maisons d'édition et traducteurs envisagent davantage comme une alternative aux éditions critiques. A travers les traductions, les promoteurs de ces dernières s'adressent à un public qui ne coïncide pas nécessairement avec celui des éditions critiques, tout en s'appuyant malgré tout sur une démarche similaire qui se met en place à partir du texte primitif désormais virtuel.

a. **Processus d'engendrement et pérennité du manuscrit :**

L'étude du statut de la version de Colin Smith, à laquelle nous attribuons le rôle de texte de référence dans notre observation des processus de traduction, nécessite d'arrêter provisoirement la réflexion sur la constitution même de ce texte, de manière à entrevoir le statut qu'il convient de lui attribuer et de façon à envisager notre corpus non pas dans une perspective de va-et-vient entre un texte faussement qualifié d'original et diverses manifestations de celui-ci dans la traduction, mais comme un ensemble de manifestations diversement touchées par des processus communs à la traduction et à l'édition du texte dans une visée critique et scientifique.

i. **Processus de stratification :**

Notre première démarche consiste à comprendre la structuration du texte présenté par Colin Smith que nous considérons comme une sorte de « texte 0 », auquel nous accorderons, tout au long de notre étude, le statut d'un original composite de substitution. Les strates dont il est possible de trouver des traces dans l'édition de C. Smith sont au

³³ Nous reproduisons en Annexe C une photographie issue de l'ouvrage de R. Menéndez Pidal sur laquelle apparaissent les modifications apportées au texte, dont il est ici question.

nombre de trois et sont signalées, en amont de l'édition critique citée, dès le début du XX^{ème} siècle, par les résultats des études philologiques et paléographiques de Ramón Menéndez Pidal.

La plus enfouie correspond à la version primitive du texte : le texte du *Cantar* tel qu'il serait apparu sous sa forme la plus originale et tel qu'il aurait été fixé de manière certaine, bien que fluctuante, dans la transmission orale, puis, de manière plus improbable, dans sa transmission écrite. Il n'existe plus guère, aujourd'hui, de trace de cet état originel du texte qui ne constitue que la trame textuelle de fond des versions actuellement disponibles.

La deuxième strate renverrait à l'apparition d'un texte (deux, selon R. Menéndez Pidal) qui correspondrait à la version de Per Abbat, à savoir la première version scientifiquement reconnue, qui portait en elle les signes de premières modifications du texte original. Parmi les exemples donnés par R. Menéndez Pidal, celui des vers 2749-2756 :

Exemple 1 :

« Leváronles los mantos e las pieles armiñas,
mas déxanles maridas en briales y en camisas,
e a las aves del monte e a las bestias de la fiera guisa.
Por muertas las dexaron, sabed, que non por bivas.
¡Qual ventura serie si assomas essora el Çid *Roy Díaz* !
Ifantes de Carrión por muertas las dexaron,
que el una al otra nol torna recabdo. » (R. Menéndez Pidal, *laisnes* 129-130, vv. 2749-2755)

Levaron les los mantos e las pieles armiñas
mas dexan las maridas en briales y en camisas
e a las aves del monte e a las bestias de la fiera guisa.
Por muertas la[s] dexaron sabed, que non por bivas.
¡Qual ventura serie si assomas essora el Çid Campeador !
Los ifantes de Carrion en el robredo de Corpes
por muertas las dexaron
que el una al otra nol torna recabdo. » (CS, *laisnes* 129-130, vv. 2749-56)

La confrontation entre ces deux versions critiques (la seconde dérivant partiellement de la première), illustre d'ores et déjà les discussions portant sur le texte manuscrit ainsi que l'instabilité du texte que nous recevons aujourd'hui dans les éditions critiques. Selon les études philologiques portant sur le début de cette laisse 129, au cours de laquelle le poète relate l'affront et les violences infligés aux filles du Cid par leurs époux, les Infants de Carrion, dans la rouvraie de Corpes, le vers 2755, qui ne compte

qu'un hémistiche dans l'édition de C. Smith, serait un rajout de Per Abbat. Rupture métrique d'importance, cet hémistiche prend en outre la responsabilité du changement d'assonance, faisant basculer la laisse en sa moitié d'une assonance en *-ó* à une assonance en *-á-o*. Troisième occurrence semblable en une dizaine de vers³⁴, Ramón Menéndez Pidal voit dans cet hémistiche non pas une véritable nécessité métrique mais davantage l'expression du copiste qui, par le fruit de son interprétation, souhaite souligner la gravité de l'épisode par la réitération à l'identique d'une formule que l'on retrouve, quelques dix siècles plus tard, dans les versions aujourd'hui diffusées du texte médiéval.

La troisième strate de texte diffère un tant soit peu de la précédente. Alors que le processus de construction du texte par feuilletage de corrections suivait jusqu'à présent une évolution qualifiable de naturelle, obéissant à des critères induits par la mobilité et la circulation mêmes du texte, le manuscrit se modifie désormais au gré des recherches en philologie. Le recul chronologique ainsi que les travaux sur l'évolution de la langue et de la littérature permettent aux philologues contemporains d'éclairer le manuscrit de Per Abbat d'une lumière inédite, grâce, notamment, aux apports de la *Primera Crónica General* ou de la *Crónica de Veinte Reyes*, dont le meilleur état de conservation général permet à la philologie de reconstituer partiellement les passages incompréhensibles, endommagés ou disparus du *Cantar* original :

Exemple 2 :

« Troçieron a Santa Maria e vinieron albergar a Fron[chaes],
Y el otro día vinieron a Molina posar. » (CS, laisse 83, vv. 1475-76)

Dans une note de bas de page, consacrée au vers 1475, Colin Smith donne les explications suivantes qui manifestent la stratification philologique dont fait l'objet la version disponible aujourd'hui, et tenue par le grand public pour originale :

« ¹⁴²⁵ms : *a frontael*, que algunos editores leen *front a el*. La corrección de MP (arriba) señala un lugar identificable – hoy Bronchales – y la confirman por lo menos tres mss. »

³⁴ Les deux autres occurrences auxquelles nous faisons allusion sont les suivantes : « Hya non pueden fablar don Elvira e doña Sol, / por muertas las dexaron en el robredo de Corpes » (CS, laisse 128, vv. 2746-2747), « Por muertas la[s] dexaron sabed, que non por bivas. » (CS, laisse 129, v. 2752). L'hémistiche correspondant dans la numérotation postérieure au vers 2755 apparaît dès le folio 55 (verso) du manuscrit conservé à la Biblioteca Nacional de España, dont la version numérisée est disponible à l'adresse suivante : <http://www.cervantesvirtual.com>. La transcription paléographique de Timoteo Riaño Rodríguez et María del Carmen Gutiérrez Aja en fait par ailleurs état.

de la CVR. B. termina el verso con *albergar* y pone puntos suspensivos para indicar un verso perdido³⁵. »

Cette note philologique résume les trois principales phases de transmission du texte original, soumis aux mailles du filet de la philologie : le débat sur la version manuscrite qui, selon les uns, ne proposerait que deux mots là où d'autres en voient trois, pose comme un principe l'instabilité d'un manuscrit qui, par la suite, subit l'influence interprétative et scientifique de R. Menéndez Pidal qui en propose une nouvelle formulation, toponymique, dont il trouve confirmation dans plusieurs manuscrits de la *Crónica de Veinte Reyes*. De sorte que le texte ainsi corrigé porte non seulement la marque d'une stratification génétique, restaurée grâce aux apports de la chronique, et celle d'une stratification supplémentaire, d'ordre interprétatif, issue du choix opéré par un philologue qui imprime l'interprétation de ce qu'il estime être une version plausible et cohérente du texte, en dépit des indications du manuscrit. Indiquons, comme le montre la reproduction à l'identique de la présentation typographique du vers par Colin Smith, la précaution de ce dernier qui signale la rectification par l'usage normatif des crochets de citation. De cette manière, la stratification du texte apparaît et revendique son statut aux yeux du lecteur qui prend conscience de l'enrichissement progressif du texte dont il dispose. Ainsi, par un jeu d'interactions essentiellement interprétatives, Colin Smith, en 1972, pour les éditions *Oxford University Press*, puis pour *Cátedra* en 1989, propose sa propre version « originale » du *Cantar* ; une version qui, construite sur un fondement philologique, se veut une « actualisation actualisée » d'un texte disparu, inspirée des travaux l'ayant précédée, et dont les conjectures scientifiques, en s'appuyant sur deux concepts clés, la cohérence et l'interprétation, tentent de reconstituer l'intégrité³⁶.

³⁵ SMITH, C., *Poema...*, *op. cit.* p. 198.

³⁶ Jacques Joret soulève le débat quant au concept d'édition critique de manuscrits médiévaux en évoquant, en introduction à sa communication sur les limites de l'édition de textes médiévaux, la distinction établie par Francisco López Estrada dans *Introducción a la literatura medieval española* entre « édition critique intégrale » et « édition critique singulière » : « la diferencia entre ambas clases reside en el criterio de cada una : en la integral se reconstituye con un sentido teórico el texto propuesto, y en la singular se da validez fundamental a uno, y se procura mejorar en la medida de lo posible con los otros, si los hay, o con cualesquiera testimonios secundarios. El texto de la integral es hipotético, y el de la singular se asienta en la realidad de un episodio de la transmisión textual. » Cf. JOSET, Jacques, « Cinq limites de l'édition de textes médiévaux castillans », in *Cahiers de linguistique hispanique médiévale* n°7bis, Paris, Université de Paris-XIII, 1982, pp. 221-236, p. 222.

ii. Du *Cantar* à la chronique :

S'il est rendu chronologiquement impossible de prétendre que les chroniques ont contribué à l'élaboration du *Cantar* primitif, il demeure malgré tout permis d'analyser le lien et les processus intertextuels qui unissent le *Cantar de Mío Cid* aux chroniques citées plus haut dans l'élaboration d'un texte partiellement recomposé pour les besoins de l'édition critique actuelle.

La version du texte manuscrit aujourd'hui diffusée par les éditions critiques est issue d'un feuilletage, d'une stratification produite à la fois par la transmission orale primitive du texte et par le surenchérissement scientifique dont le texte primitif a fait l'objet de la part de la philologie, depuis son premier figement par un copiste. Nous souhaitons à présent insister sur l'aspect plus spécifiquement intertextuel de cette stratification de manière à définir parfaitement la structure même du texte tel qu'il parvient aux philologues et, de là, à envisager la place qu'occupe la version que nous considérons ici comme originale, dans la transmission du texte jusqu'aux lecteurs modernes.

Observons, dans un premier temps, dans quelle mesure deux approches du concept d'intertextualité s'opposent dans la genèse d'un texte, et plus spécifiquement dans l'évolution du *Cantar*. Julia Kristeva, à la suite de Mikhaïl Bakhtine et de sa description du dialogisme³⁷, conçoit l'intertextualité comme le processus d'engendrement d'un texte sur le modèle d'une « mosaïque de citations ». Elle ajoute :

« tout texte est absorption et transformation d'un autre texte. A la place de la notion d'intersubjectivité [...] s'installe celle d'intertextualité, et le langage poétique se lit, au moins, comme double. [...] Le mot [...] est mis en espace : il fonctionne dans trois dimensions (sujet – destinataire – contexte) comme un ensemble d'éléments sémiologiques en dialogue ou comme un ensemble d'éléments équivalents³⁸. »

³⁷ « Pour devenir dialogiques, les relations logiques et les relations sémantiques objectales doivent s'incarner, comme on l'a déjà dit, c'est-à-dire qu'elle doivent entrer dans une autre sphère d'existence : devenir *discours*, c'est-à-dire énoncé, et recevoir un *auteur*, c'est-à-dire le créateur de cet énoncé, dont l'énoncé à son tour exprime la position. En ce sens, tout énoncé a un auteur, que nous entendons dans l'énoncé même, en tant que son créateur. » C'est dans cette perspective que nous semble résider en partie la problématique de la création en traduction, qui attribue au traducteur un rôle de passeur et de créateur, dans une relation d'intertextualité particulière. Cf., BAKHTINE, Mikhaïl, « Le problème du texte en linguistique, philologie et dans les autres sciences humaines. Essai d'analyse philosophique », in *Esthétique de la création verbale*, Moscou, 1979, traduction de Tzvetan Todorov, p. 303.

³⁸ KRISTEVA, Julia, *Séméiôtikè. Recherches pour une sémanalyse*, Paris, Seuil, 1969, p. 85. Cf. également l'article de STOLZ, Claire, « Polyphonie et intertextualité », in *Revue fabula*, <http://www.fabula.org>, dernière consultation du site le 29/01/2006.

Face à cet éclairage sur l'intertextualité, qui renvoie à la possible réactualisation du mot par transformation et insertion dans un nouveau contexte, sous l'égide d'une nouvelle instance d'énonciation, Gérard Genette propose une conception plus restrictive qui se fonde sur les deux orientations attribuables à l'intertextualité. Il ne s'agit plus guère, dans la perception genettienne, d'une transformation, mais d'une coprésence, au sein d'un même texte, d'autres textes l'ayant précédé, lui permettant dès lors d'envisager deux applications possibles du phénomène d'intertextualité qui s'engendre par collage ou par renvoi. Le collage consiste à reprendre et à citer – ouvertement ou non – un fragment d'un autre texte. Le renvoi, au contraire, n'apparaît pas distinctement dans le texte d'accueil qui se contente de faire allusion à un fragment de littérature déjà existant dont il présuppose la connaissance par le public du nouveau texte³⁹.

L'observation de la version critique offerte au public actuel par Colin Smith permet de percevoir à quels moments de la genèse de cette œuvre qui se substitue au texte primitif interviennent les processus intertextuels de collage, dont le scientifique de Cambridge affirme l'intérêt philologique et assume la pratique du collage implicite. Il est nécessaire d'observer dans quelle mesure le texte du *Cantar* tel qu'il est offert à ses lecteurs modernes, s'enrichit, au gré des recherches philologiques, de textes pourtant postérieurs à son figement par le copiste. En effet, si le *Cantar* original se nourrissait déjà probablement d'intertextualité en s'appuyant notamment sur le répertoire formulaire propre à la geste médiévale, par exemple, le texte des éditions critiques actuelles, dans un but philologique visant à se rapprocher de la forme la plus primitive du *Cantar*, en dépit des détériorations subies par le manuscrit, intègre des modifications imputables aux chroniques postérieures, qui constituent un outil privilégié pour les philologues qui s'intéressent au texte du *Mío Cid*.

³⁹ « Il me semble aujourd'hui [...] percevoir cinq types de relations transtextuelles [...]. Le premier a été, voici quelques années, exploré par Julia Kristeva, sous le nom d'*intertextualité*, et cette dénomination nous fournit évidemment notre paradigme terminologique. Je le définis pour ma part [...] par une relation de coprésence entre deux ou plusieurs textes, c'est-à-dire, eidétiquement et le plus souvent, par la présence effective d'un texte dans un autre. Sous sa forme la plus explicite et la plus littérale, c'est la pratique traditionnelle de la *citation* [...] ; sous une forme moins explicite et moins canonique, celle du *plagiat* [...] qui est un emprunt non déclaré, mais encore littéral ; sous forme encore moins explicite et moins littérale, celle de l'*allusion*, c'est-à-dire d'un énoncé dont la pleine intelligence suppose la perception d'un rapport entre lui et un autre auquel renvoie nécessairement telle ou telle de ses inflexions, autrement non recevable. » GENETTE, Gérard, *Palimpsestes, op. cit.*, p. 8.

La co-existence du manuscrit et des chroniques permet de mettre en évidence un premier mouvement intertextuel, chronologique, très actif entre les textes primitifs de la littérature médiévale hispanique, dont la philologie actuelle continue à tirer profit. Observons l'un des exemples proposés par R. Menéndez Pidal :

Exemple 3 :

« Desi mandoles dar mill marcos de plata que leuassen al monesterio de Sant Pero de Cardeña et que los diessen al abbat don Sancho, et mandoles dar otrosi treynta marcos de oro pora su muger et sus fijas con que se guyassen, commo las troxiessen bien et onrradamente, et otrosi les mando dar seyscientos marcos, los trezientos de oro et los trezientos de plata, que diessen a Rachel et Uidas, los mercaderes de Burgos, los quales el auie tomados quando se sallio de la tierra ; et dixo a Martin Antolinez : esso bien lo sabedes uos, ca uos los ouiestes sacados sobre el mio omenaie, et dezitles que me perdonen ca el engaño de las arcas con cuyta lo fiz⁴⁰. »

Cet extrait de la chronique reprend les vers 1285-86 du manuscrit du *Cantar*, dans lesquels le Cid confie à Minaya la mission de se rendre à San Pedro de Cardeña afin de remettre mille *marcos* à l'abbé Sancho, en offrande au monastère et en remerciements des soins apportés par l'abbé à l'épouse et aux filles du Cid. Il n'est guère utile de souligner l'extraordinaire développement dont ce bref passage du *Cantar* fait l'objet dans la chronique. Pourtant, nous y voyons quelques enseignements sur les prémices d'un réseau intertextuel qui s'établit entre les deux textes. En effet, l'influence du *Cantar* sur la chronique y est assez nette dans la mesure où celle-ci s'inspire directement du texte antérieur auquel elle apporte quelques compléments : le texte original du manuscrit ne fait aucunement référence à un autre messenger que Minaya. De la même façon, le manuscrit de Per Abbat ne mentionne à aucun instant la part de récompense adressée par le Campeador aux commerçants juifs, en écho à l'épisode des coffres de sable.

Or le statut épique du protagoniste du *Cantar* rend proprement impensable que le texte original ait passé sous silence un fait d'une telle importance dans le fonctionnement social du Moyen Age. De sorte que pour les philologues contemporains, la chronique constitue, certes, l'un des premiers lieux d'expression d'une intertextualité inspirée par le *Cantar* aujourd'hui disparu ; mais elle constitue également un témoignage considérable grâce auquel R. Menéndez Pidal, entres autres, est en mesure de postuler l'existence d'un second manuscrit, aujourd'hui également disparu, qui aurait comporté l'information considérée comme manquante dans le manuscrit de Per Abbat, et qui serait un manuscrit plus complet, duquel se serait inspirée la *Primera Crónica General*. Ainsi les chroniques

⁴⁰ *Primera Crónica General*, in MENÉNDEZ PIDAL, R., *Cantar de Mío Cid. Texto...*, op. cit., p. 127.

ouvrent-elles la seconde étape de l'histoire du *Cantar* en permettant à la philologie d'accéder indirectement au manuscrit primitif disparu. Ramón Menéndez Pidal reconnaît l'intérêt scientifique des chroniques, notamment de la *Crónica de Veinte Reyes*, dont il reconnaît le lien privilégié avec le *Cantar* :

« En el mismo siglo XIV, en que vivió Pedro Abad, cierta *Crónica de Veinte Reyes de Castilla* prosificó nuestro poema para incorporarlo a la narración del reinado de Alfonso VI. El manuscrito del *Cantar* que sirvió para esta tarea no fué el de Pedro Abad que hoy poseemos, y, por tanto, el concurso de la *Crónica* nos es inestimable para conocer el texto primitivo del Poema ; aun a través de la prosa de la *Crónica* se descubren restos de frases y versos del original que nos proporcionan muy útiles variantes y, sobre todo, gracias a esta *Crónica* podemos conocer el relato del poema en la parte correspondiente a las hojas perdidas del manuscrito de Pedro Abad⁴¹. »

L'intérêt philologique de la chronique y est souligné une nouvelle fois, dans la mesure où elle constitue l'unique témoignage d'un manuscrit supposé, sur lequel les philologues fondent une grande partie de leurs réflexions ; en outre, son intérêt est d'autant plus essentiel que R. Menéndez Pidal fait allusion à l'utilisation de la chronique pour compléter les lacunes laissées par les folios manquants du manuscrit. Ainsi assiste-t-on à la reconstitution du texte primitif disparu grâce à la reconstruction du manuscrit disponible mais incomplet auquel sont intégrés des passages entiers d'un texte pourtant exogène, dont l'emploi et l'insertion directe contribuent à rétablir l'intégrité formelle et sémantique: les premiers folios, ainsi que les folios manquants entre les vers 2337-2338 et 3507-3508 (selon la numérotation postérieure) sont compensés par les extraits correspondants de la *Crónica de Veinte Reyes*, que ceux-ci soient directement intégrés dans le corps du texte – tel est le choix de Ramón Menéndez Pidal – ou bien en note de bas de page comme le fait Colin Smith.

iii. Rétablissement de la continuité :

La chronique semble s'inscrire dans une relation intertextuelle poussée avec le texte original dont elle s'inspire et dont, à présent, elle permet la reconstitution progressive, en marge des études paléographiques, en vue d'apporter au public contemporain un texte dont la continuité et l'intégralité seraient composites. Ainsi, outre l'intérêt philologique de la chronique, les éditions critiques recourent à l'insertion ou au signalement d'extraits allogènes, de manière à faciliter la perception et la compréhension du texte, tout en laissant parfaitement visible l'hétérogénéité structurelle sur laquelle se fondent les éditions

⁴¹ MENÉNDEZ PIDAL, R., *Cantar de Mío Cid. Texto...*, op. cit., vol. I, p. 8.

contemporaines du manuscrit recherché. De sorte que, lancé dans une telle dynamique, le « texte 0 » qui, s'il tente de se rapprocher de l'original, demeure une représentation concrète et momentanée d'un texte primitif virtuel, nourrit le dessein de reconstituer, pour un public sans cesse renouvelé, la continuité d'un texte face à l'absence duquel, finalement, traducteurs, philologues et lecteurs sont égaux.

Le choix de reconstruire la continuité, visant à répondre ainsi à une attente spécifique du public actuel, est probablement à envisager à la lueur du schéma proppien dans lequel se succèdent des phases récurrentes et génériquement fixées⁴². En comblant les manques laissés par l'usure naturelle puis la disparition du manuscrit, la philologie et les éditions critiques tendent à satisfaire, par l'intégration de textes allogènes, les attentes d'un public actuel qui recherche une continuité présente dans le *Cantar* bien que les conditions de sa transmission semblent pourtant aller dans le sens d'un morcellement du poème. De cette manière, il convient de s'interroger sur la place attribuée aux éditions critiques dans la transmission contemporaine du *Cantar de Mío Cid*, qui traverse les siècles, en dépit de la disparition du texte primitif.

La présentation de l'édition de C. Smith expose sa qualité d'édition critique, se distinguant clairement pour ses lecteurs du texte original : le texte du poème y apparaît enserré dans un vaste ensemble composé de notes aux éditions successives, d'un appareil critique développé de 132 pages, d'une bibliographie, d'un glossaire à l'usage des lecteurs modernes et renvoyé à la fin de l'édition, de notes à caractère philologique ainsi que d'une série d'appendices au fil desquels C. Smith présente brièvement les protagonistes du poème, fait état de la présence et des conditions d'insertion des chroniques dans le texte et explicite certain vers. L'ensemble de ces éléments constitutifs du péri-texte de l'édition critique de Colin Smith se retrouve, partiellement décliné, dans la plupart des éditions critiques que nous avons pu consulter, notamment celle d'Alberto Montaner⁴³ ou de

⁴² La conception proppienne de la continuité relève un certain nombre de *fonctions* récurrentes, associées à des personnages ; mais quelle que soit la diversité des personnages qui portent les fonctions potentielles, la succession des éléments est rigoureusement identique. De cette manière, V. Propp, dans ses travaux portant sur la morphologie des contes, met en évidence la récurrence d'un schéma culturel de reconnaissance du conte, vecteur de continuité mais aussi et surtout promoteur d'une attente déterminée du public. Cf. PROPP, Vladimir, *Morphologie du conte*, Paris, Seuil, coll. « Points », 1970. Cf. particulièrement le chapitre 2 « Méthode et matière », le chapitre 3 « Fonctions des personnages » et le chapitre 9 « Le conte comme totalité ».

⁴³ MONTANER, Alberto, *Cantar de Mío Cid. Estudio preliminar de Francisco Rico*, Barcelona, Crítica, coll. « Biblioteca clásica », 1993.

Ramón Menéndez Pidal⁴⁴. La récurrence de ces éléments d'explicitation et d'explication contribue à la constitution d'un modèle générique de l'étude et de l'édition critiques ; c'est à la position de ce modèle et sur le rapport qu'il entretient à la fois avec le texte primitif puis avec ce que nous définissons plus tard comme des traductions intralinguales qu'il nous semble opportun de consacrer les prémices de notre réflexion.

Dans une perspective qui tendrait à considérer ce choix de documents annexes comme un seul objet d'étude, l'édition de Colin Smith est en mesure de proposer au lecteur novice un texte intermédiaire à la jonction entre le manuscrit et la traduction, grâce à un ensemble d'éléments textuels et périphériques dont la visée est de faciliter l'accès au texte, sans procéder à une reformulation de celui-ci. L'auteur de l'édition critique intervient directement dans le texte, par rapport auquel il établit une distance nette ; parfois de manière indirecte par des notes afin d'exposer les voies qu'il emprunte pour proposer une restitution de l'original qui soit aussi proche que possible de l'idée qu'il se figure du texte primitif ; de manière plus directe, à d'autres occasions, par le soulignement au sein même du texte d'une spécificité de celui-ci, sur lequel repose son travail critique, et qu'il tient à signaler :

Exemple 4 :

« [...] a la Figueruela mio Çid vino a posar.
Vanssele acogiendo yentes de todas partes.

I se echava mio Çid despues que fue çenado.

Un sueño! priso dulce, tan bien se adurmio.
El angel Gabriel a el vino en [vision] : [...]
Quando desperto el Çid la cara se santigo ;
sinava la cara, a Dios se acomendo.

Mucho era pagado del sueño que a soñado.

Otro dia mañana pienssan de cavalgar ;
es día de plazo, sepades que non mas. » (CS, *laissez* 19-20, vv. 402-14)

Nous reproduisons ici un extrait des *laissez* 19 et 20 tel qu'il apparaît dans l'édition de Colin Smith, en respectant la présentation typographique des « *suma y sigue* » des vers 404 et 412. La philologie, qui peine à justifier les ruptures assonantiques présentes dans ces vers qui ne correspondent à aucune des assonances qui les entourent, opte pour une

⁴⁴ MENÉNDEZ PIDAL, Ramón, *Poema de Mío Cid*, éd. Espasa-Calpe S.A., Madrid, 1968.

intervention du copiste sur le texte. Or dans le cas précis de l'exemple 4, ces vers semblent pouvoir trouver une justification narrative : l'épisode qu'ils enserrent constitue un moment clé du premier *cantar* puisqu'il annonce la fin du délai dont dispose le Campeador pour quitter les terres du roi Alphonse. La singularité de l'épisode est, par ailleurs, soulignée par Alberto Montaner qui affirme que :

« La visión angélica es de gran importancia en la estructura de la obra, pues es la única vez que se da una intervención de este tipo, y además sucede en la víspera del cruce de la frontera y, por tanto, del comienzo real del exilio. Se trata claramente de la respuesta favorable a las súplicas de doña Jimena y del propio Campeador, y supone la promesa de la ayuda divina en el destierro [...]»⁴⁵.

Face à la résonance narrative particulière de ces quelque dix vers dans l'économie générale du *Poema*, il est permis de supposer que la rupture assonantique jouait un rôle de signalement lors de la récitation primitive du poème que C. Smith choisit de matérialiser par une séparation typographique de manière à compenser la disparition de l'effet auditif lors de la lecture silencieuse⁴⁶. Ainsi le texte de l'édition critique apparaît-il compensé, modifié, interprété, reconstruit, annoté, au gré des analyses et des découvertes de la philologie. Privé de la qualité d'original, il demeure pourtant l'une des seules traces manipulables dont puisse disposer un lecteur actuel pour rentrer en contact avec un texte dont il recherche une appréhension continue, apte à lui apporter une connaissance la plus exhaustive possible de l'œuvre disparue sous sa forme originelle⁴⁷.

S'il est possible de proposer un rapprochement générique entre les éditions critiques qui tendent à adopter des modes d'organisation et de présentation similaires, il

⁴⁵ MONTANER, A., *Cantar...*, *op. cit.*, p. 432.

⁴⁶ Signalons que des quatre éditions critiques utilisées (R. Menéndez Pidal, 1911 ; Ian Michael, 1976 ; Alberto Manent, 1993 et Colin Smith, 1972), l'édition de Colin Smith est la seule à procéder à cette mise en évidence des vers cités en exemple.

⁴⁷ Avant de revenir sur les politiques éditoriales, que nous développons ultérieurement (*cf. infra I.A.3 Caractérisation des instances de traduction*), il convient de préciser que le choix de travailler, dans notre étude, sur la version de Colin Smith ne répond pas prioritairement à des critères philologiques ; en d'autres termes, nous n'avons pas directement souhaité mettre à l'épreuve la validité de la version proposée par le professeur de Cambridge, qu'il justifie par ailleurs avec force détails et démonstrations sur lesquels notre travail nous permettra de revenir. Notre choix a davantage été guidé par le fait que la version et l'étude philologique, stylistique et historique qui l'accompagnent paraissent chez un éditeur à grand tirage très connu du grand public en Espagne (éd. Cátedra, n°35). Au même titre que nous travaillons sur des traductions diffusées parmi un large public, la version à laquelle nous attribuons le statut d'étalon, de référent, devait, nous semble-t-il, être également une édition reconnue pour son accessibilité commerciale. Les éventuelles discussions à propos des choix opérés par Colin Smith n'interviennent que très indirectement sur la problématique qui est la nôtre, tout en permettant malgré tout de renforcer le concept d'instabilité du texte original et, de là, la fragilité des instruments de travail des traducteurs dont la visée est précisément de se rapprocher de ce texte original, aujourd'hui disparu.

demeure malgré tout à présent important de souligner l'absence de texte standard en amont des traductions que nous nous proposons d'étudier par la suite et la présence d'une première phase interprétative dans les éditions critiques que nous utilisons comme référence.

b. Original et texte-standard :

L'original n'est plus et nous parvient à travers des éditions qui reprennent et complètent ou enrichissent le manuscrit de Per Abbat. Le réseau de stratifications dégagé jusqu'ici dans les propositions de recompositions philologiques relève toutefois d'un fonctionnement inhabituel des manifestations des influences intertextuelles telles que les présente G. Genette, et qui procèdent généralement d'une double implication de l'auteur du texte-hôte et du lecteur. En effet, alors que les réseaux d'influence présents dans un texte ont pour but de permettre au lecteur d'activer ses connaissances en vue de percevoir les renvois mis en place par l'auteur du texte, l'attitude des auteurs d'éditions critiques du *Poema de Mío Cid* est inverse : aucun investissement particulier n'est exigé de la part du lecteur du « texte 0 » dans la mesure où les facteurs exogènes d'enrichissement du texte y font l'objet d'une signalisation explicite de la part des philologues qui, à tout moment, n'hésitent pas, par l'élaboration de notes ou par un paragraphe d'annonce apparaissant au cœur même du texte, à afficher l'intrusion d'extraits des chroniques ou encore l'utilisation qu'ils ont pu faire de ces textes en prose dans leurs tentatives de se rapprocher de la forme supposée du manuscrit de Per Abbat et, de là, du texte primitif.

Le cas posé par les folios manquants au cœur du poème permet de proposer une réflexion sur l'existence ou la tentative d'accéder à un texte standard sur lequel prendraient appui les traductions que nous étudions par la suite. Observons, dans un premier temps, les modalités d'insertion pour lesquelles optent trois éditeurs du *Poema de Mío Cid* :

Exemple 5 :

« 'Yo desseo lides, e vos a Carrión,
en Valencia folgad a todo vuestro sabor,
ca d'aquellos moros yo so sabidor ;
arancar me los trevo con la merçed del Criador.' »

MENSAJE DE BÚCAR – ESPOLONADA DE LOS CRISTIANOS – COBARDÍA DEL INFANTE FERNANDO (Laguna del manuscrito, 50 versos que se suplen con el texto de la Crónica de Veinte Reyes) – GENEROSIDAD DE PEDRO VERMÚDEZ.

Ellos en esto fablando, enbió el rey Búcar dezir al Çid que le dexase Valençia e se fuesse en paz ; sinón, que le pecharie quanto y avie fecho. El Çid dixo a aquel que troxiera el mensaje : ‘id dezir a Búcar, a aquel fi de enemigo, que ante destos tres días le daré yo lo que él demanda.’ Otro día mandó el Çid armar todos los suyos e sallió a los moros. Los infantes de Carrión pidiéronle estonces la delantera ; e después que el Çid ovo paradas sus azes, don Ferrando, el uno de los infantes, adelantóse por ir ferir a un moro a que dizían Aladraf. El moro quando lo vio, fue contra él otróssí ; e el infante, con el grand miedo que ovo dél, bolvió la rienda e fuxó, que solamente non lo osó esperar. Pero Vermúdez que iba açerca dél, quando aquéllo vio, fue ferir en el moro, e lidió con él e matólo. Desí tomó el cavallo del moro, e fue en pos el infante que iba fuyendo e díxole : ‘don Ferrando, tomad este cavallo e dezid a todos que vos matastes al moro cúyo era, e yo otorgarlo e con vusco.

‘aun vea el ora que vos meresca dos tanto.’⁴⁸ »

Exemple 6 :

«²³³⁷ Aquí falta una hoja que debía contener unos cincuenta versos. L y MP completan la laguna con los pasajes correspondientes de las crónicas, en las que MP cree hallar ecos de tiradas con asonancias *í-o*, *á(-e)* y *á-o*, la última de las cuales continúa en el v. 2338. En la narración de las crónicas, los infantes, avergonzados por las palabras del Cid, le aseguran su decisión de luchar. El rey Búcar manda un mensaje al Cid ordenándole que abandone Valencia, mensaje que es rechazado con desprecio. Al dar comienzo la batalla, Fernán González le pide al Cid las *primeras feridas*, pero cuando se enfrenta con uno de los paladines moros, vuelve la rienda y huye de él. Pedro Bermúdez – para salvar la honra de todos – mata al moro y da el caballo de éste a Fernando, animándole a que se atribuya la acción y prometiéndole guardar secreto. En el v. 2338 Fernando está terminando de dar las gracias a Pedro Bermúdez.⁴⁹ »

Exemple 7 :

«²³³⁷ [...] Tras este verso hay una laguna en la narración, que afecta al comienzo de la batalla. Según refiere más tarde Pero Vermúdez (vv. 3316-3326), los infantes no sólo rechazan la oferta del Campeador, sino que piden las primeras heridas. Al salir de la batalla, Fernando ataca a un moro, pero se asusta y huye. Pero Vermúdez vence al musulmán y entrega su caballo al infante, para que se jacte de su victoria y no se conozca su cobardía. Cuando el relato se reanuda, Fernando le está dando las gracias a don Pero por su acción.⁵⁰ »

La comparaison des exemples 5, 6 et 7 permet de mettre en évidence la différence de traitement des sources philologiques sur lesquelles prend appui le travail actuel des éditeurs. Chronologiquement entamée par R. Menéndez Pidal, la reconstruction du texte ne

⁴⁸ MENÉNDEZ PIDAL, R. *Poema...*, op. cit., p. 231.

⁴⁹ SMITH, C., *Poema...*, op. cit., p. 229.

⁵⁰ MONTANER, A., *Cantar...*, op. cit., p. 244.

fait désormais plus l'objet de nouveaux enrichissements mais tente de s'accommoder des découvertes de ce dernier. Ainsi peut-on observer trois modes d'approche du texte distincts dans les exemples précédents. R. Menéndez Pidal, en tant qu'instigateur de la reconstruction, procède à un collage du texte de la chronique qu'il insère dans le corps du texte en le signalant simplement par une parenthèse qui figure dans l'annonce de la laisse. Il procède ainsi, selon la terminologie de G. Genette, à une citation d'un texte allogène qui, en outre, provoque une rupture stylistique par l'insertion de la prose au cœur du poème.

L'attitude de Colin Smith et d'Alberto Montaner dans les exemples 6 et 7 varie un tant soit peu en ceci qu'ils favorisent un maintien de la forme du manuscrit de Per Abbat à laquelle ils n'intègrent qu'un signalement typographique matérialisé par une ligne en pointillés intégrée au texte. Ce n'est que dans la note au vers 2337 qu'ils complètent le texte ; là encore il est possible d'observer un traitement différent des éléments de compensation. Colin Smith présente des arguments philologiques qui précèdent un résumé de l'épisode décrit par la chronique ; Alberto Montaner élude partiellement les références philologiques pour proposer à son tour un résumé de l'épisode. Néanmoins, la proposition n'émane pas directement de la chronique qui n'est pas ici évoquée. A. Montaner prend davantage appui sur les éléments du manuscrit ayant subsisté pour reconstituer le passage aujourd'hui disparu, ne s'écartant ainsi pas du texte dans son ensemble et appuyant, de la même façon, l'hypothèse de la suture des trois *cantares* qui font du poème une unité textuelle.

De sorte que la continuité de la lecture proposée par les différents éditeurs consultés relève de stratégies différentes : alors que R. Menéndez Pidal semble être en faveur d'une continuité narrative, qui évite toute rupture de la diégèse, au détriment de l'unité stylistique du poème, C. Smith et A. Montaner privilégient le maintien de la forme héritée du manuscrit de Per Abbat, renvoyant, pour l'un, aux précédentes études philologiques, pour l'autre à l'unité érodée du seul texte disponible, sans jamais sacrifier l'intégrité de la diégèse qui demeure intacte bien que marginalisée en bas de page.

Il paraît alors délicat d'associer celui que nous désignons comme « texte 0 » à un quelconque texte standard qui représenterait un point de départ à la traduction. Il est, en revanche, possible d'évoquer un mouvement de standardisation du texte. Nous venons de le voir, les tentatives de reconstruction du manuscrit par récupération des découvertes de la

philologie et, dans une moindre mesure, de la paléographie, permettent aux éditeurs de justifier des choix qui semblent, à divers degrés, viser une adéquation entre l'état de complétude et de conservation d'une trace du texte original et la possible attente d'exhaustivité ou, pour le moins, de continuité du lectorat actuel.

Cette volonté de standardisation transparaît dans certains choix de présentation des éditeurs. Alors que le manuscrit, dont une illustration figure en Annexe A, ne présente d'autre trait graphique distinctif que la présence de majuscules signalant le commencement d'une phrase, il nous semble opportun de signaler quelques points sur lesquels interviennent directement les éditeurs, créant ainsi un texte standardisé qui s'éloigne du manuscrit original dont il ne constitue plus qu'une version. La modification la plus évidente et adoptée par l'ensemble des éditeurs critiques se manifeste par le découpage et la numérotation du poème, mise en place initialement par R. Menéndez Pidal. Les laisses, qui constituent une unité fondée sur la rime dans le manuscrit, font l'objet d'une numérotation qui ponctue le flux continu du manuscrit ; en outre, les vers font l'objet d'une numérotation absente de l'original qui contribue à donner des textes de Alberto Montaner, Ramón Menéndez Pidal et Colin Smith l'image d'objets d'étude plus que de simples objets littéraires dans la mesure où la principale utilité de la numérotation sert un dessein scientifique qui tente ainsi de rationaliser le manuscrit⁵¹.

Si ces modifications sont communes à toutes les éditions actuelles du *Cantar*, il convient malgré tout d'en souligner d'autres, plus aléatoires, qui contribuent à uniformiser le texte et à en offrir une version digne d'être considérée comme un premier stade d'interprétation du manuscrit au même titre que les traductions que nous présentons par la suite. Les modifications – ou manipulations – auxquelles nous faisons référence sont avant tout de trois ordres : elles concernent la graphie, l'orthographe et la ponctuation. La première observation concerne un travail des éditeurs sur la graphie qui permet déjà d'apercevoir quelques divergences, signes de l'intervention de ceux-ci sur le texte. Le vers 1240 en est une illustration :

⁵¹ Notons dès à présent que seules les traductions de F. López Estrada et de C. J. Cela font apparaître la numérotation des vers, avec la particularité, pour la première, de ne faire apparaître les numéros qu'en bas de page, en signe de simple référence à la numérotation paléographique et philologique du poème.

Exemple 8:

« 'Por amor del rey Alfonso que de tierra me a echado [...]' » (CS, laisse 76, v. 1240)

« 'por amor de rey Alfonso, que de tierra me a echado [...]' » (R. Menéndez Pidal, laisse 76, v. 1240)

« 'Por amor del rrey Alfonso que de tierra me á echado [...]' » (I. Michael, laisse 76, v. 1240)

« – Por amor del rey Alfonso, que de tierra me á echado, – [...] » (A. Montaner, laisse 76, v. 1240)

La confrontation des différentes graphies présentées à l'exemple 8 permet de mettre en lumière la façon dont les éditeurs, partant d'un manuscrit semblable ou s'inspirant les uns des autres, restituent une graphie partiellement divergente. La graphie de l'apico-alvéolaire fricative sonore, celle de la labiodentale fricative sourde ou bien encore celle de l'alvéolaire vibrante initiale divergent d'une édition à l'autre, semblant ainsi mettre en lumière les objectifs de chacun des éditeurs qui, comme Alberto Montaner, visent une simplification de la graphie calquée sur la graphie du castillan moderne alors que les autres optent pour un maintien de graphies aujourd'hui disparues, maintenant le texte dans un système graphique, et, dans une moindre mesure, phonologique du castillan médiéval. En revanche, tous les éditeurs procèdent à une uniformisation de la graphie vocalique en effaçant toute confusion entre la graphie /u/ et la graphie /v/ de la bilabiale, évoquée en introduction, de sorte que le texte ainsi reproduit se distingue des éditions paléographiques et propose une version un tant soit peu rectifiée, qui vise un degré supérieur de lisibilité.

L'orthographe fait également les frais de cette tentative d'uniformisation du texte. A travers elle, la majorité des éditeurs proposent d'adapter l'orthographe du *Cantar* aux normes qui régissent le castillan moderne. L'accentuation écrite est sans doute la preuve la plus tangible de cette adaptation au système orthographique actuel. En effet, si Colin Smith ne fait figurer aucun accent écrit sur sa transcription du poème, R. Menéndez Pidal, I. Michael et A. Montaner appliquent à leur texte du *Cantar* les normes du castillan moderne en intégrant des accents correspondant à l'usage actuel, notamment dans les cas de pronoms agglutinés par le phénomène d'enclise verbale, dans le cas d'accents diacritiques ou bien sur les terminaisons des oxytons :

Exemple 9:

« [...] por mi besa le la mano d'alma e de coraçon [...] » (CS, laisse 133, v. 2904)

« [...] por mí bésale la mano d'alma e de coraçón, [...] » (R. Menéndez Pidal, I. Michael, A. Montaner, laisse 133, v. 2904)

Cet exemple présente en un même vers l'apparition de trois accents écrits correspondant aux différents cas que nous exposons. Le fait d'accentuer graphiquement le texte, selon les règles familières à un castillan contemporain, permet sans doute également à l'éditeur de guider la perception rythmique du texte par son lecteur. Néanmoins, il s'ensuit l'apparition d'un texte hybride qui voit se manifester en lui des tendances normatives contradictoires qui associent au sein du même texte le maintien d'une graphie archaïsante et la modernisation orthographique. Cette tendance est rendue d'autant plus manifeste que la modernisation « visible » du texte apparaît également grâce à la ponctuation. Il est envisageable que le public auquel se destinent ces éditions n'ait jamais eu connaissance du manuscrit et ignore ainsi l'absence de ponctuation sur celui-ci. Néanmoins, la présence d'une ponctuation rationnelle moderne implique que le texte ainsi transformé n'est plus une transcription de l'original, comme peut l'être une édition paléographique, mais véritablement le résultat d'une interprétation qui est offerte au public contemporain⁵². Nous reviendrons sur cet aspect précis dans la troisième partie afin de mettre en évidence la façon dont la ponctuation qui apparaît dans les traductions constitue une voie par laquelle le traducteur est susceptible d'orienter la perception du texte. Pour le moment, nous nous contentons de souligner la présence de divergences de ponctuation pouvant apparaître dans les différentes éditions critiques de manière à souligner la nature et le statut véritable de ces éditions qui représentent, en elles-mêmes, un certain degré d'interprétation et qui contribuent à éloigner le public actuel du texte original dont toutes les versions – quelles soient critiques ou assimilées à des traductions – sont issues.

A mi-chemin entre le manuscrit médiéval et le texte recomposé et modernisé, l'ambiguïté des éditions critiques réside dans l'alternance entre la standardisation du texte, à l'aune de critères de perception modernes, et l'absence de texte standard, impliquée par la dégradation du manuscrit et la préalable disparition d'un texte primitif dont l'existence demeure hypothétique, rendue patente par les fluctuations observées d'une édition à l'autre. Dès lors, les éditions constituent autant de sources différentes pour les traducteurs ; des sources qui s'adressent prioritairement à un public restreint, en mesure d'apprécier les commentaires philologiques et d'accéder à un texte porté par une langue difficilement compréhensible, en dépit des modernisations superficielles dont elle fait l'objet. La

⁵² Pour une analyse de la ponctuation dans les traductions, cf. *infra*, **III.B.2.b. Implications interprétatives de la ponctuation.**

présence d'un arrière-plan philologique n'est, par ailleurs, pas totalement effacée des traductions elles-mêmes qui usent également de stratégies d'insertion de textes étrangers au *Cantar* original. La *Crónica de Veinte Reyes* est présente, à l'instar du traitement que lui réserve R. Menéndez Pidal, dans deux traductions, à savoir celle de Alberto Manent et celle de Luis Guarner. Francisco López Estrada fait le choix d'une versification dudit texte de la chronique, allant ainsi dans le sens d'une régularisation des aspérités superficielles d'un texte recomposé. La liberté dont font preuve les éditeurs dans le traitement de la recomposition du manuscrit rejaillit sur les traductions qui, à leur tour, prennent place, bien que dans une moindre mesure, dans une dynamique philologique qui perpétue le mouvement de reconstitution du texte du manuscrit. Ainsi, face à la diversité de textes sources standardisés et face à l'absence d'un véritable texte qui pourrait être considéré comme standard, les traductions dont l'étude va suivre ne peuvent plus apparaître uniquement comme un travail sur la forme du texte qu'il est impossible d'identifier, mais sur le texte dans une dimension qui dépasse la langue pour se concentrer sur le poème en tant que discours mobile.

2. Intralingualité et constitution d'un corpus :

La traduction se trouve face à des sources différentes, promues par l'absence d'un texte fixe qui occuperait le statut inébranlable d'original. N'attribuer, dans ces conditions, qu'une dimension textuelle à la traduction relève de la contradiction méthodologique en ceci qu'il est difficilement concevable de traduire l'inexistant, le fluctuant. Transmettre le *Cantar de Mio Cid* par la traduction relève d'une autre démarche qui, loin de n'attribuer aux éditions critiques que le statut d'un texte de départ, s'inscrit dans un mouvement alternatif à la recherche philologique. L'alternative évoquée peut tout aussi bien résider dans les processus employés par la traduction pour revenir au texte primitif et au manuscrit, que dans les stratégies mises en œuvre pour recomposer le manuscrit incomplet ou pour s'adresser à un public de plus grande envergure qui ne recherche pas uniquement l'intérêt philologique du *Cantar* mais bien davantage son intérêt narratif et littéraire. D'une manière générale, une observation des propos des éditeurs critiques et des traducteurs met en lumière une origine commune de toutes ces versions, et ce à deux titres : chaque transcription, qu'elle relève de la critique ou de la traduction, prend appui sur le manuscrit ; dans un second temps, chacune des éditions postérieures aux travaux de R. Menéndez Pidal, datant des années 1900-1910, cite explicitement le philologue comme

source principale du travail entrepris. En d'autres termes, il est d'autant plus délicat d'accorder à l'édition de Colin Smith, ou à tout autre, le statut d'original dans notre démarche, dans la mesure où elle dérive des travaux de R. Menéndez Pidal au même titre que les traductions elles-mêmes. Il n'y a qu'à comparer les présentations de chacune des éditions

« Para esta edición me he servido de la edición fotográfica del manuscrito publicada en Madrid en 1961, y de la edición paleográfica de Pidal (publicada por vez primera en 1911, volumen III de su *CMC*, y reimpressa por separado como complemento del texto fotográfico de 1961). He consultado constantemente la edición crítica de Pidal, con su aparato introductorio, notas a pie de página, glosario, etc. [...]. Algunas referencias a la obra de Cornu, Restori, etc., que no son fácilmente asequibles, han sido tomadas de las notas al texto de Pidal⁵³. »

« Esta nueva edición crítica del *Poema de Mio Cid* se ha hecho cotejando las ediciones paleográficas de Menéndez Pidal con la copia fotográfica del Ms. original preparada por Hauser y Menet, S.A. [...]. He tomado en cuenta las lecturas de los editores anteriores, las cuales van anotadas en el Aparato Crítico cuando difieren materialmente de las mías. Las mejores notas paleográficas al texto son, desde luego, las de Menéndez Pidal [...] ⁵⁴. »

« En las páginas siguientes, tomando como base el texto del códice del *Poema del Cid* y otros complementos según la edición crítica de Menéndez Pidal, establezco una versión a la lengua española actual del texto conservado⁵⁵. »

Ces quelques exemples suffisent à souligner la filiation commune existant entre des manifestations diverses, servant des buts différents, de versions d'un même texte, prenant appui sur les travaux de R. Menéndez Pidal, tantôt réutilisés directement, tantôt critiqués par les éditeurs et traducteurs. Ainsi, la prise en compte de cette origine commune permet non seulement de réaffirmer l'absence d'un véritable original dans la traduction du *Cantar* mais elle nous incite également à tenter d'appréhender les traductions comme une alternative aux éditions critiques sans opérer de scission nette entre ces deux types de production mais en les considérant davantage dans une perspective de complémentarité.

Ainsi, dans un mouvement qui prend le contre-pied des précédents, il s'agit à présent de nous intéresser à l'autre extrémité de la chaîne de traduction, à savoir les textes d'arrivée. Avant d'en proposer une typologie individuelle, il nous faut poser, en transition avec les conclusions précédentes, les bases d'une réflexion critique sur la notion même de traduction intralinguale telle que la définit, originellement, Roman Jakobson, en tentant de

⁵³ SMITH, C., *Poema...*, *op. cit.*, p. 119.

⁵⁴ MICHAEL, Ian, *Poema de Mio Cid*, Madrid, Castalia, coll. « Clásicos », 1976, p. 59.

⁵⁵ LÓPEZ ESTRADA, Francisco, *Poema de Mio Cid*, Madrid, Castalia, coll. « Odres Nuevos », 1999, p. XXXIII.

lui attribuer une dimension discursive trop discrète dans sa présentation initiale. Ce n'est qu'en bénéficiant d'une perception claire du concept d'intralingualité que nous pourrions alors envisager de présenter les traductions qui composent notre corpus dans une dimension à la fois textuelle et éditoriale de manière à analyser la combinaison d'interactions par laquelle chaque traduction acquiert une dimension à la fois discursive et, partant, sémiotique, convoquant les figures des éditeurs, des traducteurs et du public autour du texte servant de référent au travail entrepris.

a. La traduction intralinguale : essai de critique

Il est commun de considérer la traduction, de façon simple, comme une opération de médiation entre deux textes, l'un et l'autre s'exprimant dans des langues différentes, pour des publics différents. Il convient à présent de restreindre et de préciser ce champ d'application du terme « traduction » à l'usage spécifique de la traduction intralinguale qui occupe directement notre réflexion. Si les recherches en communication se sont dernièrement approprié la terminologie de « traduction intralinguale », c'est ici à la source de la typologie telle que la présente Roman Jakobson que nous nous intéresserons, en l'appliquant à un champ littéraire et linguistique et non pas communicationnel. Ainsi nous attacherons-nous ici à l'intralingualité en tant que mode et typologie de traduction à part entière, dussions-nous pour cela revenir sur les principes fondateurs de la notion et en fournir une interprétation nous rendant apte à en tirer profit dans notre appréhension des textes.

Nous recourons volontiers dans un premier temps à la distinction établie par R. Jakobson afin de proposer une définition minimale. Selon le linguiste, il existe trois types de traductions, correspondant à des domaines et à des mises en œuvre particulières :

la traduction intralinguale ou reformulation (*rewording*) consiste en l'interprétation des signes linguistiques au moyen d'autres signes de la même langue ;

la traduction interlinguale ou traduction proprement dite consiste en l'interprétation des signes linguistiques d'une langue au moyen d'une autre langue ;

la traduction intersémiotique ou transmutation consiste en l'interprétation des signes linguistiques au moyen de signes non linguistiques⁵⁶.

Si l'interprétation des signes est une constante qui semble renvoyer à l'opération de traduction, la traduction intralinguale trouve ainsi, à sa source, une place au sein d'un triptyque établi par R. Jakobson qui met en évidence la caractéristique essentielle de la traduction intralinguale dans sa dimension reformulatrice. En effet, en évoquant « l'interprétation des signes d'une langue par d'autres signes de la même langue », R. Jakobson n'identifie pas la qualité qu'il accorde au signe. Il faut, pour déceler le statut accordé au signe évoqué, procéder à une comparaison des types de traduction énumérés. L'ordre dans lequel sont énoncées les trois catégories n'est sûrement pas indifférent et présente une antériorité de la traduction intralinguale sur la traduction interlinguale, elle-même antérieure à la traduction intersémiotique. L'assimilation entre traduction intralinguale et reformulation semble provenir d'une vision qui cantonne l'intralingualité au niveau de la langue et de l'échange communicatif dont R. Jakobson décrit le fonctionnement en soulignant que, pour traduire un mot, elle « se sert d'un autre mot, plus ou moins synonyme, ou recourt à une circonlocution⁵⁷ ». La traduction intralinguale apparaît alors comme fondement de la traduction interlinguale ; une étape préalable d'appropriation de l'expression avant d'atteindre le stade de la traduction telle qu'elle s'entend au sens courant à savoir en tant que phénomène qui allie interprétation du message et transposition dans une autre langue, impliquant des modifications imposées par les règles de fonctionnement de la langue hôte ; une étape, enfin, qui cantonne la traduction intralinguale à une projection lexicale et sémantique qui ne tient pas compte de l'analyse et du retour sur le texte source qu'elle impose et qui sont les véritables déclencheurs des opérations d'interprétation, de représentation et de reformulation, phases incontournables de la traduction.

Il nous semble nécessaire de procéder à des ruptures typologiques, visant à rapprocher, dans le cas qui nous occupe, tout au moins, intralingualité et interlingualité. Selon l'organisation de la typologie présentée ci-dessus, la traduction interlinguale serait le stade achevé de la traduction, c'est-à-dire que le passage d'une langue à une autre passe

⁵⁶ JAKOBSON, Roman, *Essais de linguistique générale*, Paris, Minuit, coll. « Arguments », 1963-1973, p. 79.

⁵⁷ *Ibid.*, p. 80.

par l'appropriation préalable du message qui s'effectue grâce à sa reformulation dans la langue de départ. Or le processus de reformulation mis en œuvre, s'il ne s'effectue que dans une seule langue, diffère peu du processus de reformulation propre à l'interlingualité et repose sur un principe immuable que R. Jakobson illustre par un exemple simple par lequel il inaugure sa réflexion sur la traduction : pour pouvoir traduire le mot « fromage », il faut en avoir goûté. En d'autres termes, il faut avoir l'expérience du contenu de ce qui est à traduire de manière à pouvoir l'interpréter et le reformuler, dans la même langue dans un premier temps, puis dans une autre langue. Il y aurait donc ici une communauté fonctionnelle entre les deux types de traductions.

Néanmoins, il convient de souligner le dédoublement spatio-temporel particulier dans lequel apparaît la traduction intralinguale et qui la distingue de la traduction interlinguale, rompant ainsi partiellement le lien selon nous incomplet que R. Jakobson induit dans sa typologie. Le T-D appartient à un espace et à une époque donnés, dans lesquels il est ancré, et qui déterminent les conditions de son énonciation initiale. Les T-A, à leur tour, s'insèrent dans un espace et une temporalité qui peuvent être soumis à une distanciation plus ou moins significative par rapport aux conditions d'actualisation du T-A. Alors que, par une tradition ancrée dans l'inconscient collectif, la traduction s'opère dans la postériorité du T-D sur un espace géographique et linguistique différent (c'est une simplification de la traduction interlinguale telle que l'envisage le monde de l'édition littéraire), la traduction intralinguale, dans l'idée de R. Jakobson, devrait prendre forme dans la contemporanéité parfaite du message source, dans un espace commun et dans une langue commune. Dans le cas précis du *Poema de Mío Cid* et de ses traductions en castillan moderne, la communauté d'espace est maintenue (quoique amplifiée par l'existence de traductions sur le continent américain) ; en revanche, la contemporanéité disparaît (nous avons d'ailleurs là la justification même de l'existence de traductions modernes) ; la communauté de langue doit faire l'objet d'une nuance dans la mesure où il s'agit, certes, de la même langue mais considérée à deux stades différents de son évolution.

En dépassant ces quelques remarques, il faut noter que les lieux et temps d'actualisation du T-D et des T-A contribuent à la constitution d'un espace propre à chacun des textes, dont les modes de signifier sont très probablement influencés par les circonstances de ladite énonciation qui détermine le degré de réceptibilité, d'intelligibilité

et de reconnaissance du texte par le public auquel il se destine. On retrouve une fois encore les principes fondamentaux de la traduction dont il convient de souligner qu'ils constituent un facteur de différenciation entre les traductions et les éditions critiques évoquées plus haut, dont le but ultime ne réside pas nécessairement dans l'atteinte de l'exhaustivité de l'intellection. Cet environnement, décrit par la suite, conditionne indirectement le mode de signification du texte : il est amené à se projeter non seulement sur la dynamique du texte en tant qu'ensemble complexe signifiant mais également sur la dynamique de réception de celui-ci. En effet, l'auteur du poème original et le lecteur du texte d'arrivée sont appelés à percevoir distinctement les éléments de signification du texte, formels ou prosodiques, à travers un filtre mis en place par la qualité d'être-au-monde du public visé. Pour autant, le public ne constitue aucunement l'unique paramètre à l'aune duquel s'effectue la traduction dans la mesure où la relation de traduction convoque à la fois le public, le traducteur informé par sa représentation et son interprétation du texte, et enfin le texte lui-même qui contiendrait les éléments de ses propres intentions.

Les textes, T-D et T-A, placés certes sous l'égide d'une instance énonciative spécifique et portés par une langue propre, sont également informés dans leur mode de signifier, en tant que discours, par les circonstances spatio-temporelles et culturelles au sein desquelles ils apparaissent. Face à ces constats d'ordre général applicables en priorité à la traduction interlinguale, il convient de tenter de restreindre les remarques au cadre strict de la traduction intralinguale qui diffère un tant soit peu des généralités jusqu'ici présentées, sans s'en détacher dans la totalité. La mission confiée à une traduction en castillan moderne d'un texte du Moyen Age inclut l'activité reformulatrice décrite par R. Jakobson au sein d'un processus d'éloignement chronologique entre le T-D et le T-A, et, dans une moindre mesure d'éloignement spatial : la traduction intralinguale prend en effet place dans un espace et une époque dont les spécificités, en regard de celles qui caractérisent le T-D, sont à définir avec précaution. Dans le cas des traductions intralinguales du *Poema de Mio Cid* en castillan moderne, l'inscription spatiale du T-A ne diffère que très peu de celle de l'original. En effet, la traduction s'adresse à un public dont les frontières territoriales sont, approximativement, semblables à celles du public de départ. En revanche, l'ancrage temporel est amplement modifié. Alors que le T-D apparaît entre le XII^{ème} et le XIII^{ème} siècle, la plupart des traductions intralinguales voient le jour à partir du début du XX^{ème} siècle, répondant à une nécessité et à une préoccupation modernes. La

distance temporelle a des conséquences directes sur l'état des langues mises en présence : le castillan du texte primitif et du manuscrit de Per Abbat constituent la racine du castillan moderne, légitimant ainsi la caractérisation de l'intralingualité ; néanmoins, cette intralingualité confine à l'interlingualité dès lors que l'on considère les textes dans leurs ancrages linguistiques synchroniques respectifs qui rendent manifeste l'éloignement séparant les deux états de langue et l'inintelligibilité de la langue originale par un public qui use d'un castillan qui a évolué. La transposition du texte est directement touchée par l'oscillation de la langue puis du discours qu'elle véhicule entre deux états d'une même langue difficilement comparables, qui poussent le traducteur, malgré tout, à une reformulation complète, dont le but est à la fois de rendre accessible le texte et de rendre accessible l'ensemble de ses représentations.

Les conditions d'éloignement spatio-temporel ainsi décrites déterminent le cadre au sein duquel doit prendre forme la traduction d'un texte dont le sens réside tout à la fois dans la langue et dans le discours dont celle-ci est la garante. En visant une intellection qui n'est possible que par la prise en compte de vecteurs de sens qui interviennent sur le texte sans véritablement lui appartenir, on semble se rapprocher des mécanismes de la traduction interlinguale qui vise à substituer des signes d'une langue à des signes d'une autre langue ; cette constatation nous permet également d'affirmer que la traduction ne semble pas uniquement être une affaire de langue mais qu'elle tend davantage à s'attacher à un discours qui ne peut aucunement se satisfaire d'une reformulation qui consisterait à troquer un mot contre un autre mot, auquel cas la traduction intralinguale reviendrait à une opération systématique uniquement envisageable dans la simultanéité de l'émission du message à traduire et de la réception du message traduit. Dès lors qu'intervient une médiation spatio-temporelle dans laquelle intervient une tierce personne étrangère à la situation d'interlocution initiale, quelles que soient les langues employées, la traduction apparaît. Considérant alors que la question de la langue ne constitue qu'un arrière-plan à la traduction, l'usage que nous ferons ici de l'adjectif « intralingual » ne se différencie de son proche voisin « interlingual » que dans notre considération du fait que castillan médiéval et castillan moderne sont issus d'une racine commune à travers l'évolution de laquelle se cristallise l'évolution du discours qu'exprime le *Cantar de Mio Cid* et qui constitue le véritable objet de la traduction.

b. Orientations de la traduction intralinguale :

L'objectif de la traduction intralinguale met en évidence le fait que la démarche des traducteurs qui proposent des versions modernisées consiste, plus qu'en une reformulation de la langue, plus qu'en un *rewording*, en une traduction qui permette au public auquel elle se destine d'accéder au discours original ou tout au moins à une transposition du discours original dans les conditions d'énonciation réactualisées. L'une des caractéristiques de la traduction intralinguale, d'autant plus prégnante dans le cas des traductions du *Poema de Mio Cid* en castillan moderne, réside dans le postulat selon lequel tout lecteur aborde l'œuvre avec un certain nombre d'acquis culturels lui fournissant une connaissance, fût-elle approximative, de l'identité du personnage du Cid, de son fondement historique ou de ses pérégrinations réelles ou fictives⁵⁸. Ainsi, dans la continuité des affirmations précédentes, peut-on constater à présent que la traduction intralinguale, dissociée de la seule reformulation, ne consiste pas non plus uniquement en une paraphrase dont le seul objet serait de transmettre le contenu diégétique du poème. De façon plus nuancée, il conviendrait d'évoquer ici une perspective didactique et littéraire qui confie à la traduction la mission de mettre à la portée de tout lecteur les éléments suffisants afin que chacun, selon ses dispositions et ses nécessités, soit en mesure d'appréhender le texte primitif grâce à la traduction ; cette dernière peut alors constituer une fin en soi pour le lecteur qui voit en elle un substitut au texte premier, ou bien encore en une source d'informations préalable à une découverte, ou une redécouverte, du texte original par la suite.

Ce n'est qu'après avoir déterminé les lignes directrices de la traduction selon ces critères que le travail des traducteurs prend véritablement forme. Chacune des quatre traductions que nous étudions dans ce travail est précédée d'un appareil paratextuel sur lequel nous reviendrons dans la deuxième partie de la thèse. Néanmoins, nous souhaiterions mettre à profit quelques éléments figurant dans la présentation autographe ou allographe de la traduction de manière à percevoir nettement les ambitions des traducteurs,

⁵⁸ Les acquis culturels du public actuel auxquels nous renvoyons sont façonnés, successivement, par les différentes voies de transmission auxquelles la littérature a pu recourir à travers les siècles. Nous nous référons plus particulièrement à la mobilité du thème des exploits et de la vie du Campeador qui se retrouve initialement dans le *Cantar* étudié, puis dans le corpus des *romances del Cid* puis dans *Las mocedades de Rodrigo*. Chacune de ces actualisations, qui s'enracine dans le texte le plus ancien, se centre pourtant sur des aspects particuliers de la vie du héros épique, insistant plus particulièrement sur des épisodes qui contribuent à ce que le lecteur contemporain aborde aujourd'hui la lecture du *Poema* en disposant d'une connaissance parfois morcelée du contenu du texte primitif.

pour ensuite établir une définition synthétique des orientations de la traduction telle que la pratiquent les auteurs de notre corpus, selon les perspectives dégagées à l'instant.

Il est, avant toute chose, remarquable de constater qu'aucun des traducteurs, dans les notes précédant le texte de l'édition, n'emploie le terme de « traduction ». « Versión » pour les uns, « transcripción » pour les autres, la façon dont les traducteurs éludent le terme de « traduction » pose non seulement la question de la création et de la re-création en traduction mais nous renvoie également partiellement à la difficulté de définir, selon une terminologie existante, l'exercice auquel ils se livrent ; quoi qu'il en soit, l'absence de toute référence à une traduction, interlinguale ou intralinguale, insiste sur l'insuffisance des concepts dégagés par R. Jakobson à qualifier une opération qui se déploie sur deux états d'une même langue et vise tout à la fois la modernisation linguistique et le maintien de l'exhaustivité du discours à transmettre. Pour autant, l'observation des commentaires satellites est en mesure de nous aider à définir les contours de l'opération de traduction.

A la différence de l'édition d'Alberto Manent, dans laquelle n'apparaît aucun commentaire du traducteur lui-même qui délègue cette tâche à Dámaso Alonso et Juan Alcina Franch, Francisco López Estrada, Luis Guarner et Camilo José Cela offrent personnellement au lecteur et à l'analyste des éléments permettant d'entrevoir le projet de traduction établi par chacun d'entre eux.

Camilo José Cela envisage « la *versión* [nous soulignons] moderna ideal » comme « aquella en la que, con nuestra ortografía y las menores aclaraciones posibles, se consiguiese poner el *Cantar* a los alcances y entendederas del curioso lector no especializado⁵⁹. » Il annonce ainsi un projet unique et utopique qui vise à atteindre une traduction du poème qui, sans dénaturer le texte du manuscrit, permette au lecteur d'en comprendre si ce n'est l'intégralité, du moins la plus grande partie en évitant de recourir à un appareil métatextuel démesuré qui interromprait la continuité de la lecture et ferait de la traduction une étude perceptible comme telle et non plus véritablement une œuvre littéraire indépendante. Toutefois, alors que la traduction de C.J. Cela paraît dans la revue qu'il dirige et est présentée avant tout comme un travail personnel de l'auteur qui souhaite ainsi « cobrar aún más cariño del mucho que ya le [tiene] – y todo es poco – a los viejos y

⁵⁹ CELA, Camilo José, « *El Cantar de Mío Cid* puesto en verso castellano moderno », in *Papeles de Son Armadans*, Palma de Mallorca, Año II, t. VI, n° XVIII, septembre de 1962, p. 272.

sonoros versos del *Cantar*⁶⁰ », la présence d'un paramètre exogène ne se confondant ni avec le texte ni avec le traducteur se fait plus sensible dans les prologues des éditions de Francisco López Estrada, Luis Guarner et Alberto Manent qui revendiquent leur admiration pour le texte du *Cantar* mais qui, en outre, convoquent le public de la traduction dans la détermination de la ligne directrice de leur travail. Le rôle du public est, en effet, nettement défini dans les prologues évoqués, dans lesquels il apparaît à la fois en tant qu'instigateur de la traduction et en tant que pivot autour duquel doit s'élaborer le travail des traducteurs. Qu'il s'agisse du « lector de hoy » pour A. Manent, de « un público amplio » pour F. López Estrada ou encore du « gran público » et de la « gran masa de lectores a la que va destinada su (la editorial Biblioteca EDAF) edición » pour Luis Guarner, le public destinataire de la traduction occupe une place centrale dans le projet de traduction. La question du positionnement du public dans son rapport au texte original est véritablement posée par Francisco López Estrada

« Para muchos el *Poema del Cid* está guardado tras de un muro de erudición, al que hay que añadir las dificultades, aunque sólo sean relativas, de la lengua medieval. Para los que se sientan curiosidad por la obra antigua y saben que la poesía existe lo mismo en el *Poema* que en el libro de nuestros días, me puse al trabajo y comencé a acoplar el verso antiguo a la lengua de nuestro tiempo con la mayor fidelidad que me era posible⁶¹. »

L'utilisation du terme de « fidélité » par le traducteur lui-même renvoie aux préoccupations traditionnelles d'une traduction fidèle à la lettre ou au sens. Partant de la volonté affichée de vulgariser le texte, F. López Estrada semble annihiler, par un premier bilan de sa pratique, ces préoccupations en insistant tout à la fois sur l'indispensable travail sur la langue représentant une étape antérieure à un travail sur la poésie contenue dans le texte original, centrant ainsi le travail de traduction sur une problématique s'interrogeant sur les processus visant à offrir une traduction poétique d'un texte construit lui-même sur une expression poétique qu'il convient de transposer. En prétendant viser l'ouverture du texte au public le plus vaste possible, les traducteurs expriment, à l'instar de F. López Estrada, leur volonté de dépasser le niveau de la langue de manière à pénétrer celui du discours du texte en s'efforçant de trouver la juste mesure permettant d'élaborer un système intermédiaire, à la fois porteur de la poésie du T-D et susceptible de s'offrir à l'intelligibilité du public moderne. Les principaux obstacles à une traduction parfaite sont mentionnés par F. López Estrada qui, après avoir évoqué l'hermétisme de la langue

⁶⁰ CELA, C.J., « El Cantar... », *art. cit.*, entrega I, p. 274.

⁶¹ LÓPEZ ESTRADA, F., *Poema...*, *op. cit.*, p. XXXIII.

médiévale pour un public contemporain, insiste sur l'appartenance du T-D à un environnement littéraire signifiant :

« si el *Poema* conservado en el manuscrito del siglo XIV poseyó una significación literaria dentro del sistema de la épica, el traspaso de su texto a la lengua actual supone un desquiciamiento de la entidad poética⁶². »

Une nouvelle fois, Francisco López Estrada légitime l'appréhension dichotomique de la traduction qui distingue langue et discours en insistant sur l'invariabilité du contenu du discours et sur la variabilité de la langue qui en est la garante ; en outre, en reconnaissant le manuscrit comme original, le travail de traduction s'inscrit dans une double perspective à la fois philologique et traductologique. Cette perspective renvoie ainsi aux remarques que nous faisons précédemment sur la fragilité d'une traduction qui prend appui sur un original incomplet, retravaillé, qui passe, au préalable, à travers le filtre d'éditions de médiévistes qui en déterminent la perception par les traducteurs, derniers maillons de cette chaîne de transmission. Les termes semblent ainsi posés : le changement de langue, ou plus exactement d'état de langue⁶³ implique nécessairement un retrait du texte original de l'environnement qui lui donne un sens lors de sa création ; face à un impossible retour en arrière, les traducteurs se fixent pour mission celle d'opérer un « acercamiento », une « aproximación » de l'œuvre originale, reconnaissant ainsi la vanité d'une opération de traduction utopique. La mise en œuvre de ce rapprochement peut alors se mettre en place selon des modes opératoires différents, selon, d'après les aveux des traducteurs, trois approches.

Dans son étude préliminaire à la traduction de Alberto manent, Juan Alcina Franch souligne la « sensibilidad poética muy actual y al mismo tiempo la gran penetración y comprensión del viejo texto⁶⁴ » dont fait preuve Alberto Manent, plaçant ainsi le traducteur et son travail à mi-chemin entre deux époques, entre deux textes, entre deux sensibilités. Or la « sensibilité poétique » d'Alberto Manent passe au préalable par son travail sur la langue, « limpia y actualísima », ainsi que sur le rythme de l'écriture – un rythme métrique signalé ici – que J. Alcina Franch définit en opposant la « versificación fluctuante del

⁶² LÓPEZ ESTRADA, F., *Poema...*, *op. cit.*, p. XXXIII.

⁶³ « Una labor de esta clase es un trabajo comprometido, pues no se trata de dos lenguas diferentes sino de la misma en grados distintos de su evolución ; [...]. » *Ibid.*, p. XXXIII.

⁶⁴ MANENT, Alberto, *Poema de Mío Cid*, Barcelona, Biblioteca Juventud, coll. « Z », 2002, p. 60.

original » à « las exigencias de una versificación medida y cuidadosa⁶⁵. » La vision du travail de traducteur ainsi proposée par J. Alcina Franch procède d'un mouvement convergent du T-D et du T-A qui semblent se rejoindre en la personne du traducteur dont le rôle consiste véritablement à adapter les caractéristiques – poétiques, linguistiques, rythmiques – du texte de départ en utilisant les outils que met à sa disposition l'environnement d'arrivée, en conservant toujours la figure du public de destination au centre de ses préoccupations.

Francisco López Estrada, nous le disions, semble raisonner un peu différemment. Les quelques commentaires qu'il fournit sur son travail permettent de comprendre que sa perception de la traduction s'articule davantage sur la fusion entre les éléments poétiques du texte de départ et les possibilités que lui offre la langue d'arrivée de manière à conserver la plus grande fidélité au T-D.

Luis Guarner, enfin, propose une méthode d'approche qui semble basée sur un mouvement de va-et-vient entre T-D et T-A :

« La *transcripción* [nous soulignons] se ha elaborado [...] procurando siempre conservar todo el vigor de lengua viva que tiene el viejo cantar. Nuestro propósito ha sido mantener, en todo momento, el espíritu primitivo de la gesta, con su peculiar sabor arcaico, dentro de la flexibilidad de nuestro castellano actual⁶⁶. »

Le bilan proposé par L. Guarner en guise d'introduction à sa « *transcripción* » semble mettre en avant les deux acceptions clés de la notion de langue en traduction : la « *lengua viva* », sorte de langue en acte, renvoie au discours qui marque le texte original, qui en fait la vigueur et contribue à sa signifiante : l'allusion au castillan moderne renvoie, en revanche, à la langue en tant que système riche mais codifié, dont dispose le traducteur pour traduire la langue en acte du T-D vers le T-A. Ainsi la langue est-elle présentée comme un moule dont les parois seraient amovibles, entraînant un mouvement d'interaction entre discours et langue, l'un devant nécessairement s'adapter à l'autre : le texte ne peut échapper aux contraintes que lui impose la langue de traduction – grâce à laquelle le public moderne sera en mesure d'accéder à la signification du T-D – mais, à l'inverse, la langue doit se montrer flexible de manière à permettre au T-D d'exprimer sa richesse, sa vigueur et son esprit : son sens.

⁶⁵ MANENT, A., *Poema...*, *op. cit.*, p. 60.

⁶⁶ GUARNER, L., *Cantar...*, *op. cit.*, p. 30.

Qu'il s'agisse d'un mode opératoire convergent, d'une fusion ou d'un mouvement de va-et-vient, les bilans métatraductiques proposés par les traducteurs du corpus procèdent d'une dynamique commune qui s'articule à la fois sur le public, envisagé comme élément déterminant l'orientation à donner à la traduction, et sur la langue en tant que concept fondamental de la traduction ; sur ce dernier point, les commentaires des traducteurs sont clairs : la langue, en tant que manifestation superficielle du discours à traduire, constitue l'un des points sur lesquels doit s'appuyer le travail de traduction en ceci qu'il convient que chacun détermine les limites en deçà desquelles la langue du T-A ne peut contribuer à exprimer tout le sens contenu dans le discours à traduire.

c. Traductions intralinguales et éditions critiques :

Les traductions revendiquent expressément leur lien avec le manuscrit, grâce au travail de R. Menéndez Pidal. Ainsi est-il possible de voir là une assomption de la portée didactique de trois de nos traductions ; celle de C.J. Cela tient davantage, nous y reviendrons, d'un projet d'écriture n'intégrant pas nécessairement le public de réception à la même place que les traductions à visée plus commerciale. En outre, nous pensons tenir là l'une des caractéristiques de la traduction intralinguale qui, pour dépasser la typologie initiale de Roman Jakobson, utilise la reformulation non pas comme préalable à la traduction interlinguale postérieure mais comme un type de traduction à part entière, non nécessairement ancré dans la langue seule et qui s'inscrit dans un schéma particulier de contemporanéité avec le T-D qui demeure présent dans la sphère linguistique et culturelle au sein de laquelle prend forme la traduction.

Il nous semble opportun d'insister à présent sur cette caractérisation en examinant le lien particulier qu'il est permis d'établir, à la lecture des mêmes éléments introductifs, entre les différentes traductions de manière à en apprécier l'hétérogénéité mais également à les envisager comme éléments d'un corpus unique et déclinable qui s'inscrivent dans une continuité qui ne fait que renforcer la position centrale du T-D dans les différentes formes que prennent les traductions.

Les quatre versions sélectionnées obéissent à une orientation plus ou moins marquée qui justifie le soin particulier apporté à la langue envisagée comme premier critère d'élaboration d'une traduction inscrite dans une dynamique de communication plus que dans le champ d'une pratique littéraire esthétisante. L'original dont elles sont issues, à

la fois unique et multiple, selon l'édition philologique utilisée par chaque traducteur, réapparaît, à l'image des observations nées d'une brève comparaison des éditions de R. Menéndez Pidal et d'Alberto Montaner sous la forme de versions modernisées partiellement divergentes qui nous occuperont tout au long de la thèse. Dans l'immédiat, c'est bien le lien existant entre les traductions qui attire notre attention et la façon dont il est possible de les réunir en corpus cohérent et homogène. Les allusions souvent directes des traducteurs à l'œuvre de Ramón Menéndez Pidal ouvrent une piste vers les prémices d'une critique génétique des traductions qui se réfèrent non à un texte manuscrit qui correspondrait au véritable original perdu mais davantage au travail philologique de R. Menéndez Pidal qui a contribué en grande partie à ce que le texte du manuscrit parvienne, sous une forme commentée et reconstruite, jusqu'aux mains des traducteurs.

Chacun des prologues consacre quelques lignes à l'évocation des autres versions disponibles du *Poema de Mío Cid*, de sorte qu'aucun des textes modernes ne s'octroie le statut de traduction unique ou idéale ; bien au contraire, le dessein qui semble être poursuivi par ce comportement des traducteurs sert la cause dégagée plus haut, à savoir celle d'une mise en œuvre de tous les moyens possibles afin de permettre au lecteur du texte modernisé d'accéder, par un chemin ou un autre, à l'essence du T-D, fût-ce par le truchement d'un manuscrit reconstitué. Certes, le traitement réservé par chaque éditeur ou par chaque traducteur à cette bibliographie des versions modernisées varie en extension ou en nature. Le prologue de Juan Alcina Franch à la traduction de Alberto Manent n'en propose qu'une brève liste en note de bas de page⁶⁷.

En revanche, le corpus de traductions apparaît sous une forme plus étoffée dans l'introduction de Francisco López Estrada qui le met à profit non seulement pour insister une nouvelle fois sur la nécessité ressentie d'offrir à un large public « la riqueza espiritual de nuestra literatura » dont il considère qu'elle est « un bien común de todos los que se valen de la lengua española, y [cuyo] conocimiento no había de limitarse sólo a los que

⁶⁷ « Prosificación moderna por A. Reyes, Madrid, Calpe, 1919 ; versión en verso moderno por P. Salinas, Madrid, (« Revista de Occidente »), 1926 ; adaptación moderna de José Bergua, 1934 ; transcripción moderna de Luis Guarner, Valencia, 1940 ; versión al castellano moderno y adaptación por Ricardo Baeza, Buenos Aires, 1941 ; prosificación moderna de C. Goic, Santiago de Chile, 1955 ; versión de Francisco López Estrada, Valencia (Castalia), 1955 ; versión moderna por fray J. Pérez de Urbel, Burgos, 1955 ; prosificación en castellano moderno por F. M. Torner, Méjico, 1957 ; puesto en verso castellano moderno por C.J. Cela, « Papeles de Son Armadans », VI, 1957. » MANENT, A, *Poema...*, *op. cit.*, p. 60. Une nouvelle fois, l'absence du terme de traduction met en lumière la variété des voies par lesquelles la modernisation d'un texte unique est susceptible de voir le jour.

poseyesen una formación literaria suficiente como para entendérselas con la lengua medieval⁶⁸ », mais également pour situer son propre travail et le différencier de l'ensemble des traductions existantes, dont il énumère les caractéristiques formelles sans émettre aucun jugement de valeur sur lesdits travaux.

Luis Guarner adopte une organisation un tant soit peu différente de la présentation des traductions à laquelle il consacre un chapitre complet de son introduction. Distinguant nettement les traductions en langues étrangères (interlinguales) des traductions en langue castillane contemporaine (intralinguales), qu'il désigne par le terme de « versiones modernas », il associe au sein de cette dernière catégorie ce que nous-mêmes, pour des questions de méthodologie, avons choisi de distinguer dans cette étude. En effet, l'édition de Ramón Menéndez Pidal figure au rang des versions modernes à orientation philologique et précède l'énumération de versions modernes correspondant davantage à des travaux de traduction ou de réécriture. Ces derniers sont ainsi présentés selon la forme générale qu'ils adoptent, à savoir l'adaptation à la prose actuelle, « desentendiéndose de la versificación », ou, au contraire, à une forme versifiée respectueuse du rythme formel original dont Luis Guarner semble lui-même faire l'éloge en affirmant que :

« la consustancial unión que el asunto épico debe tener con la forma rítmica que lo expresa exige que toda versión poética debe tener también una forma rítmica similar a la que tenía el poema en la suya original⁶⁹. »

En outre, L. Guarner réitère dans cette bibliographie catégorielle la proposition d'une traduction qui tienne compte du rythme du poème, qu'il associe ici essentiellement à la forme versifiée, de manière à conserver au texte le pouvoir de signification dont il dispose et qui n'est que faiblement porté par les mots eux-mêmes. Le fait de prodiguer de tels conseils, issus d'une perception personnelle de ce que doit être une traduction, permet ainsi à Luis Guarner de proposer brièvement, à l'instar de Francisco López Estrada, une sélection quasi exhaustive de travaux similaires au sien de manière à ce que le public puisse, à loisir et selon ses objectifs, compléter son expérience de lecture grâce à l'une des nombreuses références proposées.

La brève introduction de Camilo José Cela est sans doute celle qui propose l'un des aspects les plus intéressants du rapport qu'entretiennent les traductions entre elles :

⁶⁸ LÓPEZ ESTRADA, F., *Poema...*, *op. cit.*, p. XXXIII.

⁶⁹ GUARNER, L., *Cantar...*, *op. cit.*, p. XXIX.

« Sigo en casi todo la edición de don Ramón Menéndez Pidal ; me guío por su edición crítica, menos en las notas marginales que – a guisa de orientación e índice del argumento – coloco [...], y tengo a la vista su edición paleográfica ; la edición facsímil publicada por el Ayuntamiento de Burgos, con motivo del Milenario de Castilla, la versión moderna de Alfonso Reyes, en prosa, y las de Pedro Salinas, de Luis Guarnier y de Francisco López Estrada, en verso. También he considerado las versiones de José Bergua y de Ricardo Baeza⁷⁰. »

La mosaïque d'influences est ici exprimée en toute clarté : nous retrouvons une évocation du travail de R. Menéndez Pidal, suivie d'un renvoi aux versions modernes déjà existantes ; toutefois, ces traductions intralinguales ne figurent plus à titre d'exemples mais sont présentées comme des ouvrages de référence, utilisés par C.J. Cela dans l'élaboration de sa traduction, de sorte que la proposition de traduction de C.J. Cela se présente non pas exactement dans la co-présence mais dans la succession d'une lignée de traductions qu'il n'encourage pas nécessairement son lecteur à consulter puisqu'il les a lui-même utilisées, dans une sorte de feuilletage, pour produire un travail qui, dès lors, n'est plus tant de nature didactique mais plutôt philologique et esthétique.

L'observation des commentaires des traducteurs permet d'émettre quelques hypothèses tant sur la genèse de la traduction que sur sa mise en œuvre : l'assomption, par les traducteurs, de sources communes – le texte manuscrit dans une faible mesure et la version paléographique de R. Menéndez Pidal – réunit les traducteurs au sein d'une communauté caractérisée par des circonstances communes. En effet, les traductions que nous proposons ici apparaissent toutes au cours d'une même période, après 1940, sur une aire géographique restreinte qui ne concerne, dans un premier temps que l'Espagne. Pour autant, une observation superficielle suffit à mettre en évidence la pluralité de mises en œuvre, implicitement contenue dans les considérations précédentes :

Exemple 10 :

« De los sos ojos tan fuerte mientre lorando [...] » (CS, laisse 1, v. 1)

« Con los ojos anegados tan fuertemente en el llanto [...] » (AM, laisse 1, p. 69)

« Por sus ojos mío Cid
va tristemente llorando [...] » (LG, laisse 1, p. 10)

« Con lágrimas en los ojos, muy fuertemente llorando, [...] » (FLE, v.1, p. 11)

« Los ojos de Mío Cid fuertemente van llorando ; [...] » (CJC, v.1, I, p. 279)

⁷⁰ CELA, C.J., « El Cantar... », *art. cit.*, entrega I., p. 272.

L'exemple 10 témoigne de la richesse des traductions possibles du vers inaugural du manuscrit conservé de Per Abbat ; les divergences de ponctuation, de choix lexicaux, de choix syntaxiques, de choix onomastiques, de choix métriques et rythmiques contribuent à souligner le fait qu'en dépit des liens et des interactions entre traductions, revendiqués diversement par les traducteurs eux-mêmes, la mise en œuvre des traductions, issues d'un texte pourtant unique, médiatisé par l'édition de Ramón Menéndez Pidal, prend des formes qui, si elles ne diffèrent pas quant à leur signification, bien souvent indiscutable, proposent une mise en forme du discours qui illustre non seulement la polyphonie du T-D réactivée par le passage à de nouvelles conditions d'énonciation, mais aussi le travail d'analyse, d'interprétation et de reformulation effectué par les traducteurs.

3. Caractérisation des instances de traduction :

La question essentielle de cette première partie de la thèse consiste à tenter de déterminer quels sont les moteurs de la traduction, de façon à déterminer un angle d'approche pour notre travail à venir. Les premières analyses proposées permettent de mettre en évidence la valeur à la fois textuelle et discursive de la traduction mais mettent également en avant l'engagement des traducteurs dans une tâche qui dépasse les limites de la simple reformulation pour donner au texte de départ une nouvelle dimension : alors que le *Cantar* répondait à une demande avant tout distrayante et didactique lors de sa création, il a acquis le statut d'objet d'étude pour la philologie. L'étape dans laquelle le font pénétrer les versions modernisées que nous nous proposons d'étudier prend forme par une fusion de ces intérêts antérieurs, en présentant le texte comme un objet de plaisir, destiné à une lecture qui nécessite de comprendre et d'analyser ses processus de constitution de manière à pouvoir le percevoir dans sa complexité de discours.

La dimension vulgarisatrice dont semblent faire état les traductions mentionnées transparait avant tout dans les espaces périphériques au corps du texte lui-même et trouvent leur fondement dans une prise en compte globalisatrice qui prend appui à la fois sur les différents éditeurs des versions du *Poema de Mio Cid* disponibles mais également sur le public auquel les traducteurs adressent, plus ou moins ouvertement, leur traduction. De cette prise en compte d'une communauté d'intervenants réunis autour du texte disparu et de ses nouvelles actualisations poignent d'ores et déjà les fondements d'une étude sémiotique de la traduction.

a. Typologie du corpus :

Face à des traductions en prose, en vers ou bien encore sur des supports sémiotiques et médiatiques variés tels que la bande-dessinée ou le cinéma, il demeure possible de dégager des lignes directrices communes aux quatre traductions sélectionnées, quant à leur présentation ou leur objectif. Les ouvrages de notre corpus semblent procéder d'une même volonté de la part de leurs auteurs de tout mettre en œuvre afin de réduire la distance existant entre le public actuel et le texte du manuscrit, voire même entre le public actuel et les éditions critiques évoquées plus haut et qui s'adressent à un public plus spécialisé. Chaque traducteur semble néanmoins prendre appui sur une tradition éditoriale du *Poema de Mío Cid* qui réapparaît, dans la traduction, à travers les intertextes ou les notes, comme si le T-A donné à lire au lecteur moderne résultait de la combinaison de leur propre lecture du *Cantar* et du poids des choix des médiévistes éditeurs, et particulièrement de Ramón Menéndez Pidal. Derrière cette double inspiration des traducteurs semble pourtant résider une volonté générale de vulgarisation du texte primitif qui, d'une traduction à l'autre, s'exprime par des choix et des orientations parfois divergents. De là, la proposition suivante d'une typologie triadique du corpus constitué par les traductions de Camilo José Cela, Francisco López Estrada, Luis Guarner et Alberto Manent :

la traduction vulgarisatrice didactique populaire :

Cette première catégorie rassemble les traductions de Francisco López Estrada et de Alberto Manent qui, issues et inspirées des travaux philologiques portant sur le texte original et sur les éditions de R. Menéndez Pidal, n'ont d'autre prétention que celle, orientée vers le public, d'offrir un texte dont le sens n'échappe guère à un public moderne, tout en présentant à ce dernier une versification aussi proche de celle de l'original que le permette la langue d'accueil, de manière à donner une vision du texte qui recrée les fondements de son actualisation initiale. L'observation de ces traductions montre en effet que leurs auteurs s'efforcent de suivre la forme du texte du manuscrit qu'ils agrémentent, selon les cas, de sous-titres, de compositions liminaires⁷¹, ou bien encore de notes de bas de page qui complètent une information contenue dans le texte et jugée difficilement compréhensible. La présence de résumés en tête de chaque groupement de laisses réalisé

⁷¹ Nous faisons essentiellement allusion ici à la recréation du folio initial manquant par le traducteur ainsi qu'à l'invocation du *juglar* que F. López Estrada recompose en introduction à sa traduction. Cf. *infra* II.A.2.b. *Création dans les paratextes*. Cf. également Annexe B pour la présentation typographique de chaque édition.

par Francisco López Estrada, ou bien en tête de chaque laisse dans la traduction de Alberto Manent, montrent la volonté des traducteurs de clarifier le contenu du poème de manière à toujours offrir au lecteur un canevas lui permettant de se repérer dans la progression de la diégèse. Le nombre limité de notes de bas de page (aucune n'apparaît dans la traduction de Francisco López Estrada, et nous n'en dénombrons que quatorze dans l'édition de Alberto Manent) révèlent la tentative des traducteurs de s'appuyer le moins possible sur un corps péritextuel qui entamerait la continuité de la lecture, si bien que l'absence d'explicitation susceptible d'apparaître habituellement en note est compensée par une explicitation qui s'opère dans le T-A. Il s'agirait alors pour ces traducteurs de concilier le maintien et la recomposition philologique du *Cantar* tout en le modernisant de manière à clarifier d'éventuelles zones d'ombres qu'il contiendrait et qui s'opposerait à son intelligibilité par le public le plus large possible.

la traduction vulgarisatrice didactique ambiguë :

La caractérisation de la traduction proposée par Luis Guarner implique une nuance qui lui vaut le qualificatif d'« ambiguë » dans la mesure où son auteur semble l'adresser tout autant à un public de novices qu'à un public de lecteurs plus expérimentés et familiarisés avec les poèmes médiévaux ; il s'agit d'une traduction dont l'objectif se veut non seulement didactique mais propose également une voie d'approfondissement dans l'appréhension du texte, visant ainsi deux catégories potentielles du public. Les paragraphes de la page XXXI, dans lesquels le traducteur cite quelques-unes des critiques élogieuses faites à son travail par Ramón Menéndez Pidal ou encore Karl Vossler lui permettent d'insister sur l'ambivalence de son projet qui vise un large public « no especializado » et qui, dans le même temps, prétend être une œuvre érudite, digne d'être reconnue par les plus grands philologues contemporains. Les qualités reconnues à cette traduction, parmi lesquelles « los más finos matices de su poesía [...], los innumerables aciertos de Guarner en su transcripción del poema, que no pierde, en ningún momento, su tónica de dignidad y de altura épica, ni decae en la honda poesía interpretada por el nuevo editor de modo magistral y definitivo⁷² » renvoient directement à la problématique des attentes stylistiques et idéologiques du vaste public concerné. La fréquence des notes de

⁷² GUARNER, L., *Cantar...*, *op. cit.* p. XXXI. Extrait de la critique adressée par le professeur Joaquín Entrambasaguas à Luis Guarner dans la *Revista de Filología Española* en 1941, rapportée par L. Guarner lui-même.

bas de page ainsi que le choix d'une présentation qui repose sur le vers court de *romance* constituent deux indices de la volonté ambiguë du traducteur : en proposant une forme familière et traditionnelle, il s'adresse à un public vaste ; les notes de bas de page, dont nous dressons plus tard une typologie, permettent à ce public de pénétrer dans le texte alors que la présence même de ces notes se justifie par le choix d'une traduction dont L. Guarnier a sans doute conscience qu'elle ne peut être appréciée par ce public sans le soutien d'un appareil de notes conséquent. La connaissance de la diégèse que nous évoquions implique de la part du grand public une anticipation sur les éléments narrés ; d'autre part, cette connaissance partagée et répandue des lignes de forces de la diégèse attirent irrémédiablement l'attention sur l'aspect stylistique de la traduction dont le grand public attend qu'elle lui permette d'accéder au texte original sans exigence particulière quant à la mise en forme, alors que le public plus restreint des philologues et analystes observe avec davantage d'attention le traitement stylistique réservé à une forme poétique constitutive du discours à traduire.

la traduction vulgarisatrice philologique :

Cette ultime catégorie concerne la traduction de Camilo José Cela qui, en se démarquant des autres traductions qu'elle n'utilise qu'à titre de références bibliographiques, ne vise le grand public qu'indirectement ; à aucun moment de son introduction C.J. Cela ne mentionne le public qu'il vise ; or la traduction fait l'objet d'une publication et par conséquent s'adresse à un public, fût-il virtuel. N'accorder au *Cantar de Mio Cid puesto en verso castellano moderno* d'autre valeur que celle d'un exercice de style personnel relèverait alors du paradoxe. En réalité, il nous semble qu'il faille ici, une nouvelle fois, tenir compte d'un élément externe à la traduction qui concerne le support et le cadre au sein desquels elle prend forme : la revue *Papeles de Son Armadans*, fondée et dirigée par C.J. Cela lui-même, est une revue littéraire spécialisée ; de sorte que le support de cette traduction diffère de celui des autres, promues par des éditeurs, dans des collections spécialisées, dont le public se veut plus généraliste et large que celui d'une revue littéraire. Ainsi, si Camilo José Cela ne fait aucune mention au public et insiste sur l'intérêt personnel de l'écrivain qui entame une tâche comme celle-ci, il semble que ce soit uniquement pour se distinguer de la mouvance qui, à la fin des années cinquante, s'inscrivait dans une dynamique de vulgarisation centrée à la fois sur le texte, ses caractéristiques stylistiques et idéologiques. En marge de cela, C.J. Cela propose un travail

de traduction moins orienté vers la recherche de l'explicitation et de l'intelligibilité pour, au contraire, favoriser l'aspect proprement philologique et stylistique, et l'enrichissement que peut constituer la modernisation d'un texte médiéval, tout aussi bien pour son auteur que pour le public d'érudits auquel il se destine.

Cette typologie nous permet de poser plusieurs éléments, essentiels à la suite de notre raisonnement : parmi la production existant sur le *Cantar de Mío Cid*, nous réunissons quatre versions modernisées du texte qui se caractérisent par la volonté de leurs auteurs de contribuer à la transmission d'un texte fondateur de la littérature espagnole. Les angles d'approche de chacun des traducteurs varient pourtant légèrement en ceci que trois d'entre eux, F. López Estrada, L. Guarner et A. Manent, marquent leurs ouvrages du sceau de la vulgarisation, prétendant toucher un public vaste ; C.J. Cela propose une approche davantage orientée vers la création littéraire en centrant avant tout sa traduction vers un travail d'ordre stylistique. Finalement, toutes les traductions proposées convergent malgré tout vers une modernisation à la fois stylistique et idéologique qui s'exprime à divers degrés aussi bien dans la reformulation-rewording que dans les commentaires métatraductiques ou la réécriture et la transposition discursive, de manière à s'adapter aux attentes du public visé et aux attentes des maisons d'éditions qui, en tant que commanditaires de ces traductions, leurs dessinent un cadre de travail.

b. Editeurs, traducteurs, lecteurs :

Nous aborderons, pour clore cette présentation du corpus de traductions, la question des interventions des différents acteurs de la traduction sur le texte, en tentant de définir la nature de chacune d'entre elles. Nous établissons quatre maillons constitutifs de la chaîne de traduction : la tradition éditoriale du *Poema de Mío Cid* qui réunit les différents éditeurs du texte médiéval, dont il a déjà été question, les maisons d'éditions, instigatrices, dans la plupart des cas, des traductions intralinguales, le traducteur et le public. L'ultime position du public dans cette chaîne se légitime à la fois par un facteur chronologique, voulant que le public soit le destinataire de la traduction, mais également, de manière plus notionnelle, par le fait qu'il incarne le moteur de la traduction et occupe à ce titre un rôle fondamental dans le comportement et les choix des entités qui le précèdent dans le parcours de traduction dont il est, finalement, à la fois promoteur et destinataire.

En évoquant les objectifs des quatre traducteurs de notre corpus, nous soulignons la volonté expresse d'au moins trois d'entre eux de vulgariser le *Poema* original dans une perspective didactique ; seul C.J. Cela, en publiant sa traduction dans une revue littéraire et non pas dans une collection se signalant par sa volonté pédagogique, s'éloigne de cette voie. En réalité, la recrudescence de versions modernes du *Poema* et d'autres ouvrages dits « classiques » de la littérature espagnole médiévale tels que *Los Milagros de Nuestra Señora* ou *El libro de Buen Amor* semble montrer l'intérêt grandissant des maisons d'édition pour des ouvrages fondateurs de la littérature hispanique dont l'accès par un public moderne est entravé par l'éloignement à la fois linguistique et culturel de textes datant tous de la fin du Moyen Age. L'existence d'une collection spécifique chez Castalia – la collection « Odras Nuevos » –, ou l'émergence de maisons d'éditions destinées à un public d'érudits ou au contraire à un public plus jeune⁷³ – Biblioteca EDAF ou Editorial Juventud – renforcent l'idée selon laquelle il existe à l'heure actuelle une véritable demande de la part du public, relayée par les éditeurs, de versions modernisées et rendues accessibles de textes devenus, par la force des choses, abscons et peu intelligibles.

La volonté des maisons d'éditions est très clairement exposée par les éditions Castalia dont la ligne éditoriale est définie ainsi : « Odras nuevos aspira a hacer accesibles al gran público, por vez primera, los monumentos de la primitiva literatura española ». La quatrième de couverture de l'édition de « Editorial Juventud » annonce que « con la adaptación en verso moderno, podrá el lector llegar a un cabal conocimiento del poema y leerlo de una tirada sin tener que acudir a la consulta de notas, como sucede con el texto original. La adaptación moderna conserva, además, el sabor del viejo castellano de la Reconquista ». L'effort de simplification pour une lecture confortable qui ne sacrifie pas les vertus poétiques du texte original, considéré inaccessible par postulat, se retrouve dans les propos des traducteurs dont nous relevons les ambitions vulgarisatrices et littéraires.

Ainsi pris dans un mouvement éditorial, les traducteurs accomplissent un travail fortement contraint à la fois par les ambitions commerciales des éditeurs pour lesquels ils officient mais également par la somme constituée de la tradition éditoriale à laquelle contribuent les philologues, parmi lesquels Ramón Menéndez Pidal, Colin Smith ou

⁷³ Signalons également ici, sans que leurs spécificités entrent dans le cadre de notre réflexion, l'existence d'éditions d'adaptation du *Poema* sous la forme de bandes-dessinées ou bien encore dans des formats illustrés, comme par exemple *El Cid* adapté par Geraldine McCaughrean et Alberto Montaner, aux éditions Vicens Vives.

Alberto Manent auxquels nous nous référons en priorité. La lecture, par les traducteurs, des éditions paléographiques et philologiques, revendiquée dans les allusions faites principalement à R. Menéndez Pidal qui apparaît dans tous les avant-textes, les conduit à se caler sur un ensemble formé par le texte et le paratexte, qui implique un certain nombre de choix de formulation et de présentation de la traduction. Néanmoins, une seconde influence mérite d'être prise en compte par la place que lui accordent les lignes éditoriales : le public.

L'ambiguïté du travail du traducteur est en effet déterminée également par la figure du lecteur qui occupe une place active dans le processus de traduction, et de manière d'autant plus obvie dans le cas des traductions d'un poème de transmission orale dans lequel le lecteur est, à maintes reprises et diversement, mis à contribution par le *juglar* qui l'interpelle et le sollicite. Les évocations du lecteur par les éditeurs et les traducteurs sont la plus grande preuve qu'au-delà des velléités commerciales des éditeurs, les attentes du public demeurent au centre des préoccupations des traducteurs, de la même façon que l'horizon d'attente décrit par Paul Zumthor demeurerait au centre de la situation de performance au cours de laquelle le *juglar* diffusait le *Cantar* afin de divertir et d'éduquer son auditoire⁷⁴.

Les considérations sur le rôle et la place du lecteur, dans la littérature de manière générale, et dans la traduction de façon plus spécifique, sont traitées en 1979 dans *Lector in fabula* par Umberto Eco. Alors que l'on retrouve une réflexion assez semblable chez Henri Meschonnic qui aborde avant tout la place du lecteur dans le monde et, par là, son intervention dans la production du discours⁷⁵, la réflexion d'Umberto Eco adopte plus volontiers une perspective centrée avant tout sur le texte, dont il tente de circonscrire les modes de signifiante, à partir de quoi il élabore une théorie sur le rôle du lecteur dans la création du sens et émet l'hypothèse d'un lecteur modèle qui présiderait à la création d'un texte par son auteur. Adossant sa réflexion au postulat selon lequel un texte est « une série

⁷⁴ « La fonction de la poésie orale se manifeste par rapport à 'l'horizon d'attente' des auditeurs. » Cf. ZUMTHOR, P., *Introduction à la poésie orale...*, op. cit., p. 64.

⁷⁵ « Le discours est l'activité de langage d'un sujet dans une société et dans une histoire. » Cf. MESCHONNIC, H., *Critique du rythme...*, op. cit., p. 61.

d'artifices à actualiser⁷⁶ », notre problématique rejoint la pensée d'U. Eco qui intègre le lecteur dans le processus de création du discours et du sens, en affirmant que :

« un texte postule son destinataire comme condition *sine qua non* de sa propre capacité communicative concrète mais aussi de sa propre potentialité significatrice. En d'autres mots, un texte est émis pour quelqu'un capable de l'actualiser – même si on n'espère pas (ou ne veut pas) que ce quelqu'un existe concrètement ou empiriquement [...]. Un texte est un produit dont le sort interprétatif doit faire partie de son propre mécanisme génératif⁷⁷. »

Cette proposition, en intégrant le lecteur dans une démarche active et participative dans le processus de création du sens d'un texte, déborde vers une proposition méthodologique, centrée sur la notion de lecteur modèle, destinée à permettre à l'auteur de placer la production du texte dans une double perspective de compréhension et d'interprétation et dans une dynamique d'anticipation qui lui garantit un certain succès, une fois le texte placé entre les mains du lecteur :

« Il (l'auteur) doit assumer que l'ensemble des compétences auxquelles il se réfère est le même que celui auquel réfère son lecteur. C'est pourquoi il prévoira un Lecteur Modèle capable de coopérer à l'actualisation textuelle de la façon dont lui, l'auteur, le pensait et capable aussi d'agir interprétativement comme lui a agi générativement⁷⁸. »

Auteur et lecteur semblent ainsi s'instituer en entités complémentaires, toutes deux en interaction avec le texte et le discours qui en jaillit ; or pour que la collaboration puisse se dérouler dans les conditions optimales de succès, l'auteur doit envisager et projeter dans le texte les compétences du lecteur qui représentent les conditions requises pour que celui-ci, en prenant appui sur le texte, soit en mesure de les reconnaître puis de les actualiser en produisant une interprétation qui soit en parfaite adéquation avec les intentions de l'auteur. La participation requise du lecteur contribue à façonner l'image de ce dernier auquel il est possible, comme le préconise Mikhaïl Bakhtine, d'attribuer un statut particulier dans la situation d'énonciation, dans laquelle il occupe une place équivalente à celle de tous les autres éléments producteurs de sens et n'appartenant pas directement à l'espace du texte. En prétendant que « le sens implique la communauté », M. Bakhtine induit le fait que « l'interlocuteur participe à la formation du sens de l'énoncé, tout comme le font les autres éléments, également sociaux, du contexte d'énonciation⁷⁹ ». L'intérêt de cette vision du lecteur réside dans le fait qu'elle est à rapprocher de la proposition de U. Eco qui tend à

⁷⁶ ECO, Umberto, *Lector in fabula*, Paris, Le livre de Poche, coll. « Essais », 1985, p. 61.

⁷⁷ *Ibid.*, p. 64.

⁷⁸ *Ibid.*, p. 68.

⁷⁹ Mikhaïl Bakhtine cité par Tzvetan TODOROV, cf. TODOROV, T., *Mikhaïl Bakhtine...*, *op. cit.*, p. 50.

reconnaître à la présence du lecteur une antériorité à la mise en discours, de sorte que la présence du lecteur est sensible dans l'énoncé lui-même et participe de l'apparition du sens à tous les niveaux de structuration du texte.

Définie dans ces conditions, la notion de lecteur modèle, qui nous semble parfaitement adaptable au thème de notre travail en ceci qu'elle est sous-tendue par une lourde dimension sémiotique dans la perception d'un sujet-lecteur, doit cependant faire l'objet d'un traitement particulier dans le cadre lui-même particulier de la traduction intralinguale. Contrairement à une situation de production de texte que nous qualifierions de « classique », au cours de laquelle l'auteur présuppose les capacités intellectives puis interprétatives d'un public encore virtuel, appelé ou non à s'incarner, les traducteurs dont les propositions composent notre corpus se voient confier la mission de réécrire un texte déjà pensé, pour un lecteur qui n'est plus celui pour lequel le poème avait été pensé à l'origine et qui est, qui plus est, déjà partiellement ciblé par les lignes éditoriales. La réception accède ainsi au rang de paramètre de la traduction, dans la mesure où l'horizon d'attente du public est en partie soumis à la modification de l'environnement culturel et sémiotique de la traduction : le Cid que connaissent les lecteurs actuels est davantage celui de *Las mocedades de Rodrigo* et des versions qui, au fil des siècles, ont pu être distillées par la tradition orale, écrite ou cinématographique ; de sorte que le lecteur actuel est en droit d'exiger que les traductions correspondent à sa connaissance du Cid qui repose, bien souvent en réalité, sur une méconnaissance de l'œuvre originale. Un défi supplémentaire pour les traducteurs qui doivent faire oublier les distorsions narratives infligées au poème par le détournement populaire pour permettre au public visé de revenir à la source des productions postérieures au *Cantar*.

Le lecteur modèle des traductions de notre corpus se définit donc comme un public large, moderne, n'ayant pas toujours les capacités linguistiques et culturelles suffisantes pour accéder au texte original, mais désireux, malgré tout, de revenir au poème et de comprendre et / ou d'interpréter le système de représentation qu'il constitue, sans autre volonté philologique immédiate.

Grâce à cette approche de la figure et du rôle du lecteur dans l'élaboration des traductions, nous atteignons ainsi un double objectif : une légitimité de notre corpus qui, à la suite des réflexions de U. Eco, place le lecteur au centre de la relation énonciative,

signifiant par là qu'elles mettent en œuvre des stratégies lui permettant de participer à l'actualisation du discours ; une légitimité, également, de la piste épistémologique suivie par la suite, qui consiste à considérer la traduction comme un phénomène relevant de la sémiotique en ceci qu'elle s'articule sur trois plans : le texte, l'énoncé et le discours, qui, tous, convergent vers le lecteur.

Au terme de cette première approche traductologique des textes de notre corpus, qui s'efforce de prendre en compte dans un même mouvement les textes d'arrivée et la figure d'un texte original, nous sommes à même de poser plusieurs constatations qui sous-tendent la suite de notre présentation. En dépit des précautions prises par les traducteurs pour éviter scrupuleusement d'employer le terme de « traduction » pour se référer aux versions modernes du *Poema de Mío Cid*, il apparaît pourtant que les œuvres proposées répondent aux critères d'une traduction. Certes, le fait que leur travail ne porte pas uniquement sur la langue en soi les écarte partiellement du concept de la traduction intralinguale dans la dimension communicative et immédiate que Roman Jakobson semble accorder en priorité à cette notion ; l'intérêt porté par les traducteurs à l'environnement du texte associé à l'évolution naturelle du castillan médiéval vers le castillan moderne tend à rapprocher leurs travaux d'une traduction interlinguale qui trouve sa réalisation dans deux états d'une même langue. Néanmoins, il convient de vite dépasser le niveau de la langue dont nous avons montré qu'il était partiellement insuffisant à proposer des versions modernes que, dès lors et pour des raisons de commodité et de clarté, nous désignerons systématiquement par le terme de « traductions ».

La difficulté de pouvoir se référer à un texte original unique donne lieu à des actualisations innombrables du texte, marquant ce dernier du sceau de l'unicité et de la non-reproductibilité à l'identique ; preuve s'il en est de la prépondérance du statut discursif du texte qui préside à toute tentative de le traduire.

Le rôle joué par les premières éditions philologiques dans la transformation du manuscrit, puis par les éditeurs, promoteurs dans la plupart des cas des traductions intralinguales étudiées, contribue à orienter nos travaux vers une approche sémiotique de la traduction qui prend en compte l'ensemble des intervenants dans l'opération de traduction, en ceci que la visée vulgarisatrice, qui s'accompagne de préoccupations stylistiques et idéologiques, appliquée aux traductions, intègre tout à la fois le texte, dans une recherche

de sa forme primitive, le lecteur en tant qu'informateur de la traduction et le traducteur qui assure les fonctions de passeur du texte original vers le public de réception actuel, tout en promouvant également un mouvement inverse du public vers le T-D. Ainsi, la dimension textuelle de la traduction est-elle mise en valeur et immédiatement dépassée : le discours est au cœur des préoccupations des traducteurs ; or le discours, qui ne peut être réitéré à l'identique, est porté par la langue, réactivable. Il convient alors de dégager des outils d'analyse permettant d'évaluer de quelle façon le changement de système linguistique permet de retranscrire un discours dont on sait, à l'avance, qu'il ne sera identique au discours proféré initialement. En d'autres termes, il convient de se doter d'outils d'analyse permettant de mettre en lumière les stratégies de mise en place du discours qui, en amont de la perception de celui-ci, subissent des variations directement liées à la mobilité spatio-temporelle du *Cantar* original.

B] Approche sémiotique du phénomène traductologique dans le *Poema de Mío Cid* : outils d'analyse du discours

En s'appuyant sur les affirmations précédentes, ce deuxième chapitre tend à laisser partiellement de côté les aspects du *Poema de Mío Cid* liés à la langue seule et aux travaux de la philologie pour prendre une orientation plus sémiotique, en se centrant sur le poème en tant que texte qui acquiert le statut de discours par ses actualisations successives. En 1967, Julia Kristeva propose une vision paragrammatique du texte dont elle souligne la systématisation :

« Le texte littéraire se présente comme un système de *connexions* multiples que l'on pourrait décrire comme une structure de réseaux paragrammatiques. Nous appelons réseau paragrammatique le *modèle tabulaire* (non linéaire) de l'élaboration de l'image littéraire, autrement dit, le graphisme dynamique et spatial désignant la pluridétermination du sens dans le langage poétique. Le terme de réseau remplace l'univocité (la linéarité) en l'englobant, et suggère que chaque ensemble, chaque séquence est aboutissement et commencement d'un rapport plurivalent. [...] Fonctionnement comme marque dynamique avec des sommets (phonétique, sémantique, syntagmatique). Idée de stratification. [...] L'image poétique se constitue dans la corrélation des constituants sémiques par une interprétation corrélationnelle au sein même du message, par un transcodage à l'intérieur du système⁸⁰. »

Que les actualisations dont le *Poema* fait l'objet soient le fait des *juglares* du Moyen Age qui diffusaient le poème oralement, ou qu'elles soient le résultat des traductions de C.J. Cela, Alberto Manent, Francisco López Estrada ou Luis Guarner, entre autres, elles contribuent à mettre en évidence la mobilité du texte et nous incitent à le considérer dans une dimension générale qui vise à isoler la structure fondamentale et sous-jacente du discours, en tant qu'entité dotée à la fois d'une mobilité interne et d'une mobilité externe, afin de mettre en lumière la façon dont les deux mouvements subis par le *Poema* interagissent et lui permette d'évoluer en présentant une forme toujours différente qui renvoie pourtant à une substance et à une structure invariables, systématiques, paragrammatiques.

⁸⁰ KRISTEVA, Julia, « Pour un sémiologie des paragrammes », in *Tel Quel*, n° 29, 1967, pp. 60-61.

La cohérence et la cohésion constituent deux aspects fondamentaux de l'étude à venir, qu'il s'agisse d'envisager les processus mis en œuvre par les traducteurs pour reconstruire les isotopies ou que la traduction soit une stratégie permettant au public d'accéder au texte sous sa forme la plus « primitive ». En prenant appui sur une définition préalable des concepts sémiotiques de cohérence et de cohésion, nous prétendons, dans les pages à venir, mettre en place les outils sémiotiques de l'analyse, partant d'une approche globale qui spécifie le rôle de la sémiosphère en tant que notion englobante à travers laquelle transitent tous les vecteurs de sens dont les faisceaux interagissent au sein du texte et de la traduction, de manière à appréhender la cohérence du *Poema de Mío Cid* en tant qu'ensemble clos et dynamique caractérisé par son historicité et sa littéralité, en tant que texte et discours, en tant qu'entité dotée de mouvements contradictoires et complémentaires.

Préambule théorique :

Nous souhaitons ici insister sur la dualité des approches du *Poema de Mío Cid* en tant que texte qui, actualisé, devient discours. Notions indissociables, nous soulevons ici l'hypothèse que la traduction doit trouver sa réalisation dans une hiérarchie ou une progression passant de la cohésion à la cohérence, dans un mouvement allant de l'intérieur vers l'extérieur, que nous analyserons de manière concrète dans les exemples du corpus dans les deuxième et troisième parties de la thèse.

Afin d'être parfaitement en mesure de proposer une approche visant à estimer la variabilité des facteurs de cohérence et de cohésion du T-D au cours des processus aboutissant à l'élaboration du T-A par des traducteurs divers et pour un public n'étant pas nécessairement caractérisé – en tous cas dans l'imaginaire des traducteurs – par des aptitudes interprétatives exactement similaires, il convient ici de poser de manière définitive les concepts à observer, de manière à disposer, en préambule à toute analyse plus approfondie, d'une définition nous permettant d'évaluer les facteurs identitaires et structurels sur lesquels reposent les textes que nous confrontons au fil de cette étude.

La proposition de Jacques Fontanille, à la suite de A.J. Greimas, nous semble la plus adaptée, méthodologiquement, pour aborder la question des isotopies dans les textes de notre corpus, afin de dégager les principes récurrents qui concourent à établir la

cohérence et la cohésion desdits textes⁸¹ ; en outre, le lien entre l'une et l'autre, mis en lumière par le sémioticien, nous permet d'envisager les deux notions dans une approche conjointe, applicable à la fois au discours oralisé de l'original et à la transposition écrite qu'en présentent les traductions.

Dans *Sémiotique et littérature*, en 1999, Jacques Fontanille s'attache à proposer avant tout une méthode d'analyse sémiotique du discours littéraire en reprenant des concepts originellement fournis par la sémantique textuelle et dont il estime qu'elle tend à circonscrire le concept d'isotopie en ne l'insérant pas dans une situation d'énonciation mais en le limitant à une utilisation dans le discours-énoncé, reléguant ainsi les principes de cohérence et de cohésion au rang de ce qui les définit fondamentalement, à savoir celui de manifestations récurrentes de faits textuels qui, pris dans leur globalité, façonnent l'unité du texte. La réflexion de J. Fontanille porte sur le texte envisagé comme « l'organisation en une dimension (texte linéaire), deux dimensions (texte planaire ou tabulaire), ou plus... des éléments concrets qui permettent d'exprimer la signification du discours⁸² », et le discours qu'il associe au « *procès de signification*, ou, en d'autres termes, à la fois [à] l'acte et [au] produit d'une énonciation particulière et concrètement réalisée⁸³. » De sorte que texte et discours constituent les deux faces d'une même médaille énonciative et sont d'ores et déjà placés, à l'image de ce que nous déduisons de nos premières observations du *Cantar* et de ses versions modernes, dans une relation d'interdépendance et de hiérarchie, au sein de laquelle le texte est considéré comme la manifestation tangible et organisée, la transcription de l'événement discursif qui la précède.

De là, J. Fontanille établit deux mouvements de la création du sens : l'un suit la perspective du discours et consiste à parvenir à l'énoncé complexe en s'appuyant sur les règles de construction propres au plan du contenu ; le second suit la perspective du texte et prétend déterminer comment les structures du plan de l'expression permettent de

⁸¹ L'une des acceptions proposées par le *Dictionnaire raisonné de la théorie du langage* pour l'isotopie est la suivante : « Du point de vue de l'énonciataire, l'isotopie constitue une grille de lecture qui rend homogène la surface du texte puisqu'elle permet de lever les ambiguïtés. » La mise en place du réseau isotopique homogénéisant ainsi que sa transposition sont deux aspects qui retiennent notre attention. Cf. GREIMAS, Algirdas J. & COURTÈS, Joseph, *Dictionnaire raisonné de la théorie du langage*, Paris, Hachette, coll. « Linguistique », 1993, art. « ISOTOPIE », pp. 197-199.

⁸² FONTANILLE, Jacques, *Sémiotique et littérature. Essais de méthode*, Paris, PUF, 1999, p. 16.

⁸³ *Ibid.*, p. 16.

conditionner la formation d'un ensemble signifiant. La cohérence et la cohésion jouent alors le rôle de charnières entre les deux perspectives sémiotiques sous l'angle desquelles l'appréhension du texte est possible.

La cohésion, dans ce cadre-là, se définit comme suit :

« La *cohésion* concerne l'organisation du *texte* en séquences, et les divers procédés (chevauchement, inclusions, parallélismes, symétries, enchaînements, etc.) qui mettent chaque segment sous la dépendance des autres segments, proches ou lointains⁸⁴. »

Face à l'orientation des éléments porteurs de cohésion dont l'enchaînement constitue le fondement de la portée avant tout textuelle du concept, la cohérence, désignée comme postulat minimal de lecture et d'interprétation, fait à son tour l'objet d'une définition, davantage orientée, cette fois, vers une perspective discursive :

« La *cohérence* intéresse l'orientation intentionnelle du *discours*, et rend compte du fait qu'une énonciation place la pluri-isotopie du texte sous le contrôle d'un seul univers de sens, pouvant être appréhendé globalement, même s'il n'apparaît pas homogène⁸⁵. »

Présentée comme un régulateur isotopique, la cohérence trouve son mode d'expression dans le discours en acte qu'elle contribue à rendre signifiant et dont les paramètres d'énonciation lui offrent l'opportunité de réduire le spectre interprétatif présenté par les modèles cohésifs souvent attachés à l'appartenance générique même du texte, permettant ainsi au récepteur d'orienter sa lecture non pas uniquement par rapport à un schéma isotopique, mais selon la connexion qui peut s'établir entre ce schéma, partiellement signifiant en soi, et les conditions de son énonciation qui achèvent d'en déterminer la signifiante, sans ne proposer qu'un seul modèle d'interprétativité. La cohérence apparaît ainsi comme un environnement discursif mono-isotope dont l'action consiste à insérer les éléments de la cohésion, pluri-isotopes, dans une situation précise qui préside à la mise en sens de l'énoncé ; la perspective discursive qui caractérise la cohérence de l'énoncé intègre ainsi une dimension extra-textuelle qu'il convient de prendre en compte dans la délimitation de l' « univers de sens » auquel Jacques Fontanille fait référence ; en d'autres termes, s'affiche comme cohérent tout énoncé qui accède au rang de

⁸⁴ FONTANILLE, J., *Sémiotique et littérature...*, *op. cit.*, p. 18.

⁸⁵ *Ibid.*, p. 18. Pour la définition de la cohérence et de la cohésion, cf. les propositions de Jacques Moeschler : « Si la cohérence est une dimension interprétative du discours, sa cohésion en est la dimension linguistique et sémantique. Un discours sera en effet cohésif s'il existe des références propositionnelles entre les énoncés qui le constituent ». MOESCHLER, Jacques & REBOUL, Anne, *Dictionnaire encyclopédique de pragmatique*, Paris, Seuil, 1994, p. 464.

discours en acte, en déploiement, par la coïncidence entre les structures élémentaires de l'énoncé et la validité du sens rendu possible par les conditions externes d'énonciation, définies par les circonstances sémiotiques – culturelles et contextuelles – de la situation d'énonciation.

La cohésion correspond à une mise en système superficielle des structures récurrentes du texte dont la fonction principale consiste, selon J. Fontanille, à faire en sorte qu' « à partir de n'importe quel point du texte, on [puisse] faire référence, directement ou indirectement, précisément ou approximativement à tous les autres points du même texte⁸⁶. » En ceci, la cohésion joue un rôle primordial dans la perception du texte par le lecteur – ou l'auditeur – dont elle facilite l'appréhension du texte en lui offrant un certain nombre de points de repère destinés à créer une continuité de la perception et à rendre sensible l'enchaînement et la progression des structures qui composent le texte et à partir desquelles s'opère le déploiement de la signification littérale à actualiser en sens par la mise en discours, en parfaite cohérence avec la situation d'énonciation.

Les principaux facteurs de cohésion relevés par Jacques Fontanille dans son essai de méthode s'avèrent particulièrement pertinents dans l'approche traductologique d'un texte médiéval tel que le *Poema de Mío Cid*. En effet, il attribue une fonction cohésive aux anaphores et aux cataphores, « [aux] accords grammaticaux, [aux] connecteurs argumentatifs, [aux] différentes formes de la 'progression thématique' et [à] la répétition des mêmes figures⁸⁷ », renvoyant indirectement aux structures intermédiaires qui jalonnent le poème et qui, comme nous l'étudions en troisième partie de la thèse, jouaient, en marge de la valeur générique qu'il est possible de leur attribuer, un rôle performantiel considérable dans la probable version originale. Les formules, déclinables en formules onomastiques, paires inclusives, formules corporelles, sur lesquelles nous reviendrons à plusieurs reprises, répondent en tous points aux attentes du destinataire en matière de cohésion, en ceci que leur récurrence permet la reconnaissance, par l'auditeur du T-D, d'un réseau continu comparable à ce que J. Fontanille désigne comme « soutien de la mémoire que la lecture requiert⁸⁸. »

⁸⁶ FONTANILLE, J., *Sémiotique et littérature...*, op. cit., p. 15.

⁸⁷ *Ibid.*, p. 15.

⁸⁸ *Ibid.*, p. 16.

D'ores et déjà se profile la relation qui unit ainsi cohérence et cohésion au sein d'un texte actualisé devenu discours : constituant l'une et l'autre des repères de lecture, la cohésion réside dans les éléments rendant possible la reconnaissance par le public d'une structure isotopique dont la récurrence l'assure de pouvoir procéder à des connexions entre le texte et la situation d'énonciation ; de cette convergence entre l'espace du texte et l'espace extra-textuel naît le discours, pris en charge, dans une situation d'énonciation précise, par une instance interprétative précise non reproductible à l'identique. La relation isotopique peut se représenter sous la forme suivante :

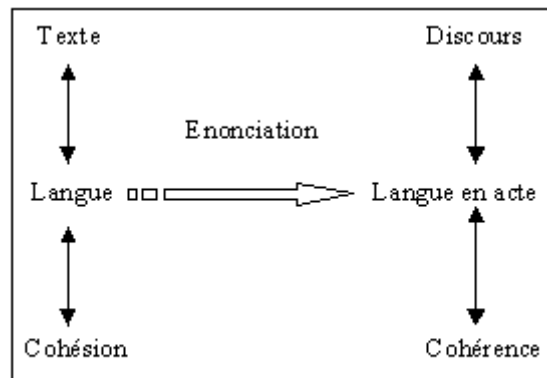


Figure 1 : Constitution isotopique du rapport texte / discours

Le schéma n°1 reprend et synthétise le raisonnement mené jusqu'à présent qui sous-tend la réflexion à venir. La distinction qu'il opère entre, d'une part, texte – langue – cohésion et, d'autre part, discours – langue en acte – cohérence met en évidence les réseaux qui contribuent d'un côté à l'apparition du texte et de sa signification, promue par les articulations présentes à la surface de la langue et, d'un autre côté, son fondement discursif dès lors qu'il repose sur une langue en acte, informée par les interactions existant entre l'espace du texte et l'espace extra-textuel dans lequel il prend forme.

Une lecture horizontale de ce même schéma, inspirée des apports d'une définition des isotopies, permet en outre de placer la langue et le texte en amont du discours, en ceci qu'ils constituent le fondement nécessaire, essentiel et reproductible des actualisations potentiellement contenues dans le texte primitif. L'accès à un niveau de discursivité lui est alors permis par une prise en charge du texte par une instance d'énonciation, dans une situation d'énonciation unique. Le pivot de cette généalogie qui s'étend d'un texte figé et inamovible à un discours ouvert réside dans le phénomène énonciatif. Il réside également

en partie dans le processus interprétatif mis en marche principalement par la cohésion. Jacques Moeschler intègre en effet le processus interprétatif lié à la réception de l'isotopie comme condition de son succès :

« La cohérence est donc davantage une question d'interprétation qu'une question formelle : telle suite d'énoncés est cohérente et constitue un discours bien formé si et seulement si il existe une interprétation dans laquelle les énoncés peuvent être mis en relation⁸⁹. »

La triadicité de l'analyse est ainsi suggérée par la prise en compte, dans l'examen des isotopies, de l'émetteur, de l'énonciation et du récepteur dont l'action sur l'énoncé garantit son accession au statut de discours actualisable et interprétable. Le statut de réactualisations que nous prenons le parti d'accorder aux traductions étudiées nous incite à considérer chaque texte comme une réactualisation du *Poema* primitif, comme le lieu où s'opère la progression du texte vers le discours. Pour cette raison, nous centrons notre analyse sur les isotopies en tant que vecteurs de ce passage, à la lueur des outils sémiotiques aptes à rendre compte de la complexité énonciative que met en œuvre la traduction.

1. Outils pour une approche sémiotique de la traduction :

Lorsque Ferdinand de Saussure évoque la notion d'état de langue, la présentant comme l'une des manifestations de la distinction entre synchronie et diachronie, il formule indirectement la problématique que nous tentons de traiter ici, à savoir celle de la corrélation entre « le système de valeurs considérées en soi » et « ces mêmes valeurs considérées en fonction du temps⁹⁰ ». Le dépassement d'une approche synchronique s'impose sans dériver exclusivement vers une approche uniquement diachronique, tout aussi inapte à nous offrir la vision englobante que nous appliquerons à notre étude.

L'orientation vers une approche sémiotique de la traduction, capable d'intégrer les deux dimensions relevées, nécessite la mise en place d'outils spécifiquement sémiotiques, à même de nous autoriser une prise en compte de l'ensemble des facteurs de sens du poème. En circonscrivant la notion de communauté linguistique à laquelle s'adressent T-D et T-A, dans le cas du *Poema de Mío Cid*, nous souhaitons développer les notions de

⁸⁹ MOESCHLER, J. & REBOUL, A., *Dictionnaire encyclopédique...*, *op. cit.*, p. 460.

⁹⁰ SAUSSURE, Ferdinand de, *Cours de linguistique générale*, éd. Payot, coll. « Grande Bibliothèque Payot », Paris, 1995, § 166, p. 115-116.

cotexte et de contexte de manière contrastive pour établir, par la suite, les notions de sphère culturelle et d'espace sémiotique que nous regroupons sous l'égide de la sémiosphère. Ainsi définis les outils nous permettant d'accéder à la fois à la dimension cohésive et à la dimension cohérente du poème original, nous pourrions intégrer à notre analyse la dimension extra-textuelle du réseau référentiel qui parcourt le poème et voir de quelle manière elle influence sa mise en sens ainsi que les lignes directrices qu'elle implique pour le travail ultérieur des traducteurs. La progression suivie est calquée sur la progression notionnelle que nous appliquons à la dialectique langue / discours, de sorte que, partant de la distinction entre cotexte (cohésif) et contexte (cohérent), nous intégrons celui-ci au sein de la notion plus vaste de sphère culturelle, aboutissant ainsi à la détermination d'une sémiosphère envisagée comme cadre de l'analyse, dont nous souhaitons établir et définir les contours par notre analyse des traductions.

a. Contexte et facteur de sens :

Youri Lotman affirme l'appartenance du texte à un contexte, avançant que :

« le texte en règle générale n'existe pas à lui tout seul, il est nécessairement inclus dans un contexte (historiquement réel ou de convention). Le texte existe comme contreponds d'éléments structuraux extra-textuels, il est lié à eux comme le sont les deux termes d'une opposition⁹¹. »

Intégrant les éléments propres à l'environnement du texte et leur attribuant une valeur discursive alors même qu'ils ne sont qu'indirectement et provisoirement liés à la création du texte, il accorde à ce dernier le statut de dépositaire contextuel. Dans ce cas, le contexte sur lequel prend appui le texte fait figure de « fond » ; un « fond » dont, plus loin, Y. Lotman signale que le lecteur le projette, « de façon anti-historique sur le fond de nos conceptions contemporaines⁹² ». On peut voir dans ces propos l'assomption de la capacité du texte de se maintenir en tant que structure, dotant le lecteur du pouvoir de produire un syncrétisme chronologique induit par le lien qui unit le texte à son contexte. C'est aux mécanismes d'interaction entre texte et contexte dans la production du sens que nous souhaitons à présent nous intéresser.

⁹¹ LOTMAN, Youri, « Texte et hors-texte », in *Transformer, Traduire. Mallarmé : traducteur traduit*, collectif CHANGE, n° 14, éd ; Seghers / Laffont, Paris, 1973, pp. 33-43, p. 35.

⁹² *Ibid.*, p. 43.

Rattaché par Mikhaïl Bakhtine à la partie non-verbale ou sous-entendue de l'énoncé, le contexte, participe de la production du sens du discours, en ce sens que le discours peut être défini comme « l'activité de langage d'un sujet dans une société et dans une histoire⁹³ ». Le décryptage ou la re-création du contexte, de cet arrière-plan, dans ce cas, devient un enjeu capital de la mission didactique des traductions intralinguales étudiées. Pour Henri Meschonnic, le contexte est caractérisé comme un rapport du texte au monde et au lecteur, comme un élément régulateur de polysémie permettant au lecteur d'opérer une sélection lui permettant d'atteindre la monosémie qui devient ainsi « le fait d'un système de rapports linguistiques et extra-linguistiques⁹⁴ ». Alors que le cotexte ne va pas au-delà de la langue, renvoyant à l'environnement immédiat d'une unité de langue et par conséquent à la dimension cohésive du texte, le contexte est assimilable à une force signifiante extérieure au texte qui agit au cœur de ce dernier, en ne recourant pas nécessairement à la médiation cotextuelle.

Une analyse du *Poema* et de ses traductions permet d'illustrer une définition encore théorique et de dessiner les contours et les modes de mise en œuvre de l'action du contexte sur le texte : le fonctionnement social et le système hiérarchique propres au Moyen Age occupent une place importante dans le poème qui réinvestit bon nombre de motifs médiévaux. Or la mise en discours des éléments récurrents et qui renvoient à l'ordre social, à l'organisation de la société au sein de laquelle sont supposés se dérouler les événements décrits par le poème ne peuvent atteindre le paroxysme de leur signifiante que s'ils sont considérés par l'auditeur non seulement au sein de la diégèse dans laquelle ils sont appelés à jouer un rôle narratif – en tant que manifestations de l'historicité du texte⁹⁵ – mais également dans une prise en compte plus générale de l'arrière-plan contextuel qui en détermine la juste perception par le public. Ainsi, la reconnaissance contextuelle par le public nous semble-t-elle indispensable, ou du moins utile, à la compréhension du texte lui-même :

Exemple 11 :

« 'El que aqui muriere lidiando de cara
 prendol yo los pecados e Dios le abra el alma.
 A vos Çid don Rodrigo – ¡en buen ora çinxiestes espada ! –
 hyo vos cante la misa por aquesta mañana ;

⁹³ MESCHONNIC, H., *Critique du rythme...*, op. cit., p. 69.

⁹⁴ MESCHONNIC, Henri, *Pour la poétique I*, Paris, Gallimard, coll. « Le Chemin », 1970, p. 56.

⁹⁵ Cf. *infra I.B.2. Historicités et clôture.*

pido vos un don e seam presentado :
las feridas primeras que las aya yo otorgadas.' » (CS, laisse 94, vv. 1704-09)

Ces quelques paroles, proférées par le désormais évêque de Valence, don Jerónimo, interviennent alors que Ruy Díaz s'apprête à livrer bataille contre les troupes du roi Yucef qui tentent de s'emparer de Valence, récemment conquise par le Cid, et sont un support qui ouvre la voie vers la perception du champ d'action contextuel. La totale compréhension de ces quelques vers nécessite en effet une connaissance préalable de certains usages médiévaux ; parmi ces coutumes, le statut et la fonction de l'homme d'église sont sans aucun doute susceptibles d'éveiller une interrogation chez le lecteur, *a priori* incapable de reconstituer le « fond » contextuel religieux décrit : outre la fonction religieuse de l'évêque dont le sacerdoce implique, entre autres, qu'il veille au salut des âmes, il était d'usage que le ministre du culte accompagnât les armées chrétiennes et participât à la bataille, d'autant plus lorsqu'il s'agissait d'aller lutter contre des forces considérées impies⁹⁶. Ce premier élément s'avère indispensable afin d'accéder, dans la suite de la lecture, au sens des vers suivants, par lesquels le prêtre sollicite le droit de donner « las feridas primeras ». Si le sens littéral de l'expression n'échappait pas à l'auditoire, ni même très probablement au public contemporain capable de le déchiffrer, il semble néanmoins qu'il doive bénéficier d'une contextualisation afin de dépasser la signification lexicale cotextuelle et de trouver son sens plein : l'usage militaire médiéval veut que l'ouverture d'une bataille soit un honneur pour celui à qui elle échoit⁹⁷ et telle est la faveur que don Jerónimo demande au Cid de bien vouloir lui accorder. Ainsi, l'ignorance du contexte constitue-t-elle, dans ce cas précis, non pas une entrave à la compréhension du texte, dont les lexèmes demeurent accessibles, mais bien à la charge contextuelle productrice d'un sens plus complet de l'épisode.

⁹⁶ « Los ejércitos cristianos en campaña llevaban consigo capellanes para decir misa, confesar y dar la comunión a los combatientes antes de la batalla [...] » et plus loin, « en cuanto a la absolución general, se trata de una innovación de finales del siglo XI. Surge con la indulgencia concedida por la bula papal de Alejandro II (1061-1073), mediante la cual se concedía la remisión de la pena temporal de los pecados a quienes, como penitencia de los mismos, acudieran a combatir a los musulmanes andalusíes o de Tierra Santa. [...] La mera muerte en combate contra el infiel se consideraba acreedora de perdón divino. » Cf. MONTANER, A., *Cantar...*, *op. cit.*, p. 569.

⁹⁷ « las primeras feridas son los primeros golpes con que un caballero, adelantándose á su hueste, empieza una batalla ; era acción honorífica apetecida ; así el obispo don Jerónimo pide al Cid el honor de que le sean otorgadas las feridas primeras 1709, a estas feridas yo quiero ir delant 2374 ; alegando como mérito el haber dicho la misa al ejército. » Cf. MENÉNDEZ PIDAL, R., *Cantar de Mio Cid. Texto ...*, *op. cit.*, vol. II, p. 687, l. 10.

De la même manière, seule la connaissance du contexte chevaleresque permet la compréhension d'un élément ponctuel du texte, dont la résonance peut néanmoins se répercuter sur l'ensemble du poème :

Exemple 12 :

« Ellos con los otros vinieron a la cort ;
aqui esta con mio Çid el obispo don Jheronimo,
el bueno de Albar Fañez cavallero lidiador,
e otros muchos que crio el Campeador. » (CS, laisse 122, vv. 2511-14)

Le vers qui clôt cette séquence ne peut véritablement exprimer son sens plein que si le destinataire est en mesure de reconnaître ici une allusion à la tradition médiévale qui, comme l'explique Luis Guarner dans une note de bas de page, voulait que « los grandes señores, como los reyes, acostumbraran tener a los hijos de los nobles en sus palacios para que se educaran en el ambiente de corte⁹⁸ ». Pour un public familier du contexte décrit dans le poème, le vers 2514 renvoie spontanément à la connaissance préalable de la coutume décrite ; en revanche, dans le texte traduit, en l'absence de tout effort de contextualisation, par une note, comme choisit, par exemple, de le faire Luis Guarner, ou par une traduction explicative⁹⁹, les chances d'accéder à un degré supérieur de sens demeurent faibles et semblent indiquer les limites de la vulgarisation que s'imposent certains traducteurs ; néanmoins, l'incompréhension de ce vers peut se répercuter sur l'ensemble de l'œuvre dans la mesure où la connaissance préalable de la coutume à laquelle fait référence l'exemple 12 permet, entre autres choses, d'accéder à un début d'explication du traitement du Cid envers ses compagnons qui jouissent de l'appellation de « sobrino » en dépit de l'absence de toute mention explicite à un lien familial effectif les unissant au Campeador¹⁰⁰.

Enfin, à un autre stade, qui n'affecte pas directement la lettre du texte, le contexte encourage également la compréhension d'épisodes entiers, indépendamment du mode d'expression choisi par le poète. Il en va ainsi des vers 2205 à 2259 qui décrivent le

⁹⁸ GUARNER, L., *Cantar...*, *op. cit.*, p. 259.

⁹⁹ Francisco López Estrada substitue le vers 2514 par « y otros muchos de la casa del buen Cid Campeador » (FLE, v. 2514, p. 101) ; Alberto Manent, quant à lui, propose la traduction suivante : « y otros muchos caballeros que formó el Campeador. » (AM, laisse 122, p. 291).

¹⁰⁰ Le statut de la relation entre neveu et oncle maternel dans la société de l'Espagne médiévale est rappelé par Georges Martin : « Nous savons l'importance que revêtait dans la société aristocratique médiévale la relation entre neveux et oncle maternel, où le lignage voyait une importance garantie de son influence et de sa pérennité. » Cf. MARTIN, Georges, « Le récit héroïque castillan (formes, enjeux sémantiques et fonctions socio-culturelles », in *Histoires de l'Espagne médiévale. Historiographie, geste, romancero*, Annexes des Cahiers de linguistique hispanique médiévale, vol. 11, Paris, Klincksieck, 1997, pp. 139-152, p. 146.

cérémonial du mariage de doña Elvira et doña Sol aux Infants de Carrión, dont la juste compréhension est déterminée par le contexte culturel qui accueille la description et qui repose sur l'œuvre entière : la théâtralité avec laquelle sont décrits à la fois les riches décors (« tanta porpola e tanto xamed e tanto paño preñado », v. 2204), l'arrivée des futurs époux, « con buenas vestiduras e fuerte miente adobados » (v. 2212), le déroulement même de la cérémonie au cours de laquelle Minaya, au nom du Cid, remet solennellement les épouses aux Infants, la bénédiction de l'évêque, la richesse des présents ainsi que l'extraordinaire durée des festivités ne doivent pourtant pas être perçus comme des éléments contribuant à la description d'un mariage qui s'écarterait de la norme mais au contraire comme la présentation presque normative d'une coutume médiévale ; certes, il s'agit d'une cérémonie exceptionnelle qui tient davantage au statut social des époux qu'à une quelconque volonté de la part du poète d'amplifier les usages en vigueur¹⁰¹. La perception de ce contexte social permettait à l'auditoire de percevoir la référence à ce que représentent socialement les Infants ; le cas du public moderne est un peu différent dans la mesure où l'éventuelle méconnaissance du contexte social est susceptible de provoquer pour lui une incompréhension partielle que les traducteurs s'efforcent, ou non, de compléter par des commentaires et des gloses placés, la plupart du temps, en note de bas de page, à l'instar de Luis Guarner qui signale, par exemple, que :

« ⁽³¹³⁾ Los festejos de las bodas solían prolongarse una o varias semanas, según costumbre, que llegó a ser tan abusiva que en el siglo XIII tuvieron que prohibir las leyes estos excesos¹⁰². »

Ces quelques exemples nous permettent de mesurer l'impact du contexte aux deux moments clés de la transmission du texte : l'auditoire original dispose, sans le savoir, des connaissances nécessaires afin d'intégrer le texte dans son contexte et d'en percevoir le sens juste ; en revanche, l'isolement du public destinataire de la traduction implique de la part du traducteur qu'il explicite les éléments contextuels de manière à ce que le public puisse, à son tour et simplement comprendre le texte. Dans les exemples 11 et 12, la connaissance du contexte est un vecteur d'intelligibilité en ceci que, comme l'énonce H. Meschonnic, elle permet d'actualiser la lettre du texte et d'en réduire la polysémie : les « feridas primeras » n'évoquent pas n'importe quelle blessure qui entamerait une bataille mais renvoient à un véritable symbole et à un usage répandu ; l'emploi du terme

¹⁰¹ Nous reproduisons l'intégralité de la scène en Annexe D.

¹⁰² GUARNER, L., *Cantar...*, *op. cit.*, p. 232.

« sobrino » ne souligne pas uniquement le lien de parenté mais insiste sur la force du lien qui unit le Cid à certains de ses hommes. Le contexte s'impose alors en véritable garant de la compréhension du poème qu'il permet de saisir dans son propre déroulement interne, c'est-à-dire que sans pousser à l'interprétation, il oriente le destinataire vers un mode de représentation qui fait appel à un substrat culturel. Ce dernier est supposé acquis pour l'auditoire original alors qu'il ne fait pas directement partie, ou pas totalement, du répertoire culturel supposé du public moderne. De sorte que la perception du texte, au niveau superficiel de sa compréhension et de la perception de son unité passe non seulement par la compréhension de sa lettre, mais également par le recours au contexte afin de donner un sens à celle-ci qui soit en adéquation avec le « fond » contextuel qui soutend et légitime le poème. Les choix des traducteurs, que nous observerons plus attentivement par la suite, se déterminent alors selon deux optiques : l'une consiste à recréer un contexte similaire pour le public moderne, recréant ainsi les conditions initiales qui permettaient à l'auditoire de procéder à une sélection polysémique ; l'autre tend davantage à opérer, préalablement à la traduction, cette sélection contextuelle, n'offrant ainsi à son lecteur qu'une compréhension univoque.

b. Communauté linguistique et sphère culturelle :

Partant du constat que tout texte, avant d'accéder au statut de discours, repose avant tout sur la langue, il importe de définir le cadre au sein duquel la langue, en l'occurrence l'état de langue, qu'emprunte le *Poema de Mio Cid* se développe. La notion de communauté linguistique nous semble pour cela appropriée dans le sens où elle définit les contours de réception du texte à un niveau superficiel qui garantit ses potentielles actualisations et ses potentielles mises en discours ultérieures.

André Martinet associe la communauté linguistique à la constitution et à la division du monde « en corps politiques dont chacun, en règle générale, utilise officiellement une langue déterminée¹⁰³ », rejoignant partiellement en cela la définition proposée quelques années auparavant par Leonard Bloomfield qui la définit comme « un groupe de gens qui utilisent le même système de signes linguistiques¹⁰⁴. » Constituée par l'ensemble des locuteurs d'une même langue, il semble que l'inscription politique que lui

¹⁰³ MARTINET, André, *Éléments de linguistique générale*, Paris, Armand Colin, coll. « Prisme », 1973, p. 145.

¹⁰⁴ BLOOMFIELD, Leonard, *Le langage*, Paris, Payot, coll. « Bibliothèque scientifique », 1970, pp. 33 et 44.

attribue A. Martinet l'exclut, par nature, de la possibilité d'être traduite, fondant pour cela son raisonnement sur l'ancrage profond de la langue dans le système qu'elle constitue¹⁰⁵. Cette clôture systématique ne fait que renforcer la valeur sémantique de la langue et confirme les limites de la traduction qui, tenue de renoncer à un objet sémantique, doit s'efforcer de le dépasser. Les limites sont d'autant plus nettes dans la traduction intralinguale qui, selon le paradoxe soulevé au premier chapitre, voit prendre forme une traduction non pas de langue à langue mais d'état de langue à état de langue ; la notion de communauté linguistique ne peut s'envisager que dans la synchronie, marquant ainsi la distance à laquelle le traducteur doit faire face lorsqu'il traduit, pour un public actuel, un poème reposant sur un système de signes propre à une communauté du Moyen Age.

Ainsi, si la communauté linguistique ne peut que très modérément participer d'une analyse de la traduction, n'y jouant qu'un rôle de point de repère synchronique, enfermé dans un « corps politique » chronologiquement et spatialement marqué, il convient de retenir malgré tout sa caractéristique sociale ainsi que la notion de groupe à laquelle elle est attachée. De sorte que, poursuivant la réflexion sur un schéma ascendant identique à celui qui, de la langue, mène au discours, la détermination d'un environnement apte à recevoir le discours est rendue possible par la notion de culture qui présente quelques analogies avec la communauté linguistique et qui absorbe les caractéristiques également citées du contexte, de sorte qu'elle constitue un espace propice à la compréhension des référents extra-textuels et non verbaux qui participent du sens du poème.

Paul Zumthor définit la notion de culture de la façon suivante :

« J'entends par *culture*, selon une opinion assez générale, un ensemble [...] plus ou moins hétérogène, lié à une certaine civilisation matérielle – de représentation, comportement et discours communs à un groupe humain, dans un temps et un espace donnés. Du point de vue de son usage, une culture apparaît comme la faculté, chez tous les membres du groupe, de produire des signes, de les identifier et de les interpréter de la même manière ; elle constitue ainsi le facteur d'unification des activités sociales et individuelles, le lieu possible d'une prise en mains, par les intéressés, de leur destin collectif¹⁰⁶. »

La définition de la culture apparaît dans l'ouvrage alors que P. Zumthor tente d'examiner la problématique du décalage de la perception de la poésie orale entraîné par le

¹⁰⁵ « En principe, les signes de chaque langue forment une structure *sui generis*, c'est-à-dire qu'ils s'opposent les uns aux autres de façon particulière, de telle sorte qu'il n'y a pas de correspondance sémantique exacte d'une langue à une autre. » Cf. MARTINET, A., *Éléments...*, *op. cit.*, p. 169.

¹⁰⁶ ZUMTHOR, P., *Introduction à la poésie...*, *op. cit.*, p. 63.

déplacement temporel survenu entre les premières actualisations du poème et les lectures qu'il nous est aujourd'hui donné d'en faire grâce aux éditions de ce même poème qui circule désormais sur support écrit. Le problème ainsi posé par Paul Zumthor trouve une résonance dans la problématique de la traduction telle que nous nous efforçons de la poser en terme de stratification du texte. On retrouve, dans sa définition de la culture, des éléments qui font écho à la caractérisation antérieure de la communauté linguistique. Tout comme cette dernière, la notion de culture s'articule sur des signes qui en constituent le fondement, l'expression, pour un groupe humain, déterminé par des circonstances chronologiques et temporelles. Néanmoins, l'hétérogénéité ontologique de la culture s'oppose à l'homogénéité nécessaire à la constitution de la communauté linguistique. Or l'hétérogénéité représente la brèche qui permet, de la langue, de passer au discours évoqué par P. Zumthor ; car la culture fait non seulement appel à une compréhension commune des signes mais également à une interprétation individuelle qui opère le passage de l'individu à la collectivité et par là-même à la reconnaissance de cette collectivité qui oriente la perception du texte. C'est précisément cette individualité qui semble absente de la notion de communauté linguistique dans la mesure où le système de signes mis en place élude l'étape de l'individu pour s'imposer, par convention, à la collectivité.

Alors qu'il intègre plus loin la notion d'horizon d'attente des auditeurs parmi les paramètres déterminants de la facture d'un poème oral, Paul Zumthor semble estimer que le poème original ne peut exprimer tout son sens que dans des conditions favorisant le maintien d'une « dimension temporelle pertinente¹⁰⁷ », en dehors de laquelle la communauté à laquelle il s'adresse n'est plus en mesure de mettre en œuvre les mêmes stratégies de reconnaissance du texte. De sorte que la composante sémiotique exerce un rôle prépondérant dans la transmission et la perception du texte : la communauté constituée par l'auditoire original se trouve culturellement en mesure de développer un horizon d'attente en adéquation avec le poème qui est issu d'une sphère culturelle dans laquelle le public est lui-même inclus. Ce dernier esquisse un horizon d'attente fondé sur la connaissance dont il dispose des éléments thématiques et stylistiques récurrents qu'il est en mesure de reconnaître, ensuite, dans le poème actualisé.

¹⁰⁷ ZUMTHOR, P., *Introduction à la poésie...*, *op. cit.*, p. 59.

En revanche, si nous tentons d'appliquer les critères de définition proposés par Paul Zumthor à la traduction intralinguale, nous nous apercevons que les mécanismes de reconnaissance se posent dans une tout autre perspective. Les paramètres essentiels à la détermination de la sphère culturelle posée par le médiéviste en préalable à la connaissance, puis à la reconnaissance et, par conséquent, à la mise en œuvre de processus sémiotiques permettant au lecteur d'accéder aux réseaux sous-jacents qui composent le texte, se résument à l'unicité du temps, l'unicité de l'espace et l'unicité d'interprétation de signes reconnus unanimement par tous les membres de la sphère culturelle. Dès lors qu'un de ces critères est modifié – en l'occurrence, le critère temporel soumis à un déplacement d'environ sept siècles –, le système de représentation et de discours sur lequel Paul Zumthor édifie la notion de culture se trouve disloqué, de sorte que le lectorat se trouve, de façon aléatoire, face à une sensation de privation générée par l'impossibilité de produire une interprétation du texte ou, au contraire, par la satisfaction de retrouver toute l'étrangeté interprétative qu'il associait, naturellement, au texte original. Quoi qu'il en soit, cette démonstration accrédite l'intérêt d'une prise en compte globale des facteurs de sens non-verbaux et culturels dans la transmission d'un texte, soulignant à quel point l'environnement du poème peut constituer un des principaux enjeux mais également un des principaux obstacles d'une traduction centrée sur le discours.

c. Mise en place et systématisation de la sémiosphère :

La notion de culture est abordée sous un angle un peu différent par Youri Lotman qui, dans une perspective de sémioticien, intègre à la culture l'idée de frontière qui l'amène à corréler culture et sémiosphère. Enracinée dans la pensée selon laquelle « un schéma se composant d'un Destinateur, d'un Destinataire et du canal qui les relie [...] doit être immergé dans un espace sémiotique¹⁰⁸ », la perspective sémiotique de Y. Lotman s'envisage non plus comme la superposition du discours sur un fond culturel, mais comme une immersion. On retrouve à la base de sa réflexion les éléments déjà mis en avant par Paul Zumthor, à savoir une structure spatio-temporelle spécifique, « car une culture s'organise à l'intérieur d'un cadre appartenant à un espace-temps spécifique, et ne peut

¹⁰⁸ LOTMAN, Y., *La sémiosphère, op. cit.*, p. 9.

exister en dehors de celui-ci¹⁰⁹ ». Le décrochement qu'il opère se situe au niveau de la description du cadre auquel il fait référence et auquel il attribue le nom de sémiosphère :

« Cette organisation se matérialise sous la forme de la sémiosphère qui dans le même temps l'engendre. Le monde extérieur, dans lequel l'être humain se trouve immergé, est sujet à sémiotisation afin de devenir un facteur culturel : il est divisé en deux zones. Celle des objets qui signifient, symbolisent, indiquent quelque chose (ont une signification), et celle des objets qui sont tout simplement eux-mêmes¹¹⁰. »

La sémiosphère est alors envisagée comme le résultat aussi bien que la condition du développement de la culture et prend la forme d'un « espace sémiotique nécessaire à l'existence et au fonctionnement des différents langages¹¹¹ ». Cet espace, qui intègre non pas des langues mais des langages, et qui renvoie à une représentation presque physique des conditions d'existence des langages avec lesquels il entre en interaction, s'accompagne *ipso facto* dans la théorisation de Y. Lotman de l'idée de frontière. Celle-ci est alors considérée comme le lieu ambigu d'une jonction et d'une séparation et devient précisément la matérialisation de la traduction en ceci qu'elle est le lieu de passage « d'une sémiotique étrangère dans 'notre' langue, le lieu où ce qui est 'externe' est transformé en ce qui est 'interne'¹¹² », soulignant tout à la fois la logique d'absorption par syncrétisme qui caractérise la traduction d'un point de vue sémiotique, sans encore en expliquer les mécanismes.

En désignant le texte à traduire comme une « sémiotique étrangère », Y. Lotman intègre d'ores et déjà l'idée du dépassement de la langue du T-D sans la bannir lorsqu'il s'agit d'évoquer la situation du T-A qui s'accommode de cette sémiotique par la langue. De sorte que la sémiosphère instaure le lien jusqu'à présent inaccessible entre langue et discours en intégrant les deux éléments au sein d'un espace sémiotique capable de leur donner sens simultanément. Il n'est dès lors pas surprenant que la réflexion ainsi lancée trouve une application directe dans une théorie de la traduction.

L'application par Y. Lotman de la sémiosphère à la traduction est suscitée par l'assimilation de celle-ci au principe dialogique, considérant qu'elle repose sur le dialogue entre l'élément étranger et l'élément autochtone. Or pour que le dialogue puisse se tenir avec succès, il convient, en dépit de l'asymétrie imputable aux deux éléments confrontés,

¹⁰⁹ LOTMAN, Y., *La sémiosphère*, op. cit., p. 24.

¹¹⁰ *Ibid.*, p. 24.

¹¹¹ *Ibid.*, p. 10.

¹¹² *Ibid.*, p. 30.

qu'il demeure un « degré minimal d'invariance¹¹³ » garanti par la sémiosphère capable de structurer, en elle-même, les éléments la pénétrant de l'espace extérieur. Le processus ainsi suivi peut se schématiser suivant une progression observée, par Y. Lotman, lors de la phase de réception de l'information transmise : 1) le texte vient de l'extérieur et conserve son étrangeté ; idéalisation de l'étranger ; 2) texte importé et culture d'accueil entrent en collision ; absorption des codes importés ; réhabilitation de l'ancien par l'enrichissement provoqué par l'élément nouveau ; 3) mettre à jour, dans la culture d'accueil, le sens suprême du texte qui était jusqu'alors ignoré ; 4) dissolution du texte importé dans la culture d'accueil et production par celle-ci de nouveaux textes ; 5) déplacement du centre de la sémiosphère vers la culture réceptrice qui devient à son tour émettrice vers d'autres sémiosphères¹¹⁴. On le comprend alors : il n'existe pas une mais plusieurs sémiosphères qui, toutes, renvoient à un espace sémiotique défini, en mouvement, déterminé tout autant par la culture qui le caractérise et les moyens d'expression employés par celui-ci, et qui est en interaction permanente avec d'autres sémiosphères dans un but de progression et d'enrichissement mutuel. De la même façon, la présence au sein d'une même sémiosphère, d'un centre et d'une périphérie, pourrait supposer l'existence de sous-sémiosphère qui circuleraient à l'intérieur d'un espace plus vaste. En outre, une telle considération, qui met les périphériques en position de centres potentiels de la sémiosphère au gré des modifications de celle-ci par enrichissement exogène, conduit, comme l'imagine Y. Lotman, à une « 'maturation' accélérée des zones périphériques », de sorte que « des métalangages naissent et à leur tour proclament qu'ils sont les métalangages universels de toute la sémiosphère¹¹⁵ ». Cette dernière affirmation nous conforte dans notre choix d'une approche sémiotique de la traduction ; car une telle perspective, éclairée par le concept de sémiosphère, permet d'envisager la traduction en tant qu'opération complexe portant sur des objets eux-mêmes complexes, mêlant de façon indissociable langue et discours en interaction avec un environnement culturel défini, à la fois mobile et immobile, mais elle nous ouvre également les voies de l'observation des stratégies des traducteurs auxquels il incombe précisément de mettre en place les métalangages qui supportent la traduction dans sa dimension sémiotique et que nous nous proposons de mettre en lumière dans la suite de la thèse.

¹¹³ LOTMAN, Y., *La sémiosphère*, op. cit., p.41.

¹¹⁴ *Ibid.*, p. 47-48.

¹¹⁵ *Ibid.*, p. 27.

Nous avons souhaité ici encore établir un réseau de correspondances dans l'objectif d'adapter à la constitution des textes (T-D et T-A) des outils d'analyse fiables et pertinents nous permettant d'aborder les processus de la traduction du *Poema de Mío Cid* dans sa globalité. Au contexte, nous attribuons une valeur avant tout individuelle et attachée au texte : il permet au poème d'être porteur de son propre sens en se greffant sur un arrière-plan contextuel non appelé à se modifier lors de la traduction et qui rend le *Poema* intelligible; la sphère culturelle, en revanche, semble être la garante de la signifiante du poème pour la communauté à laquelle il se destine de sorte que, déjà, la dimension discursive et sémiotique du texte et de la traduction semblent surgir dans la réflexion en dépassant le stade de la compréhension et en intégrant l'idée d'une interprétation extra-textuelle. La sémiosphère, enfin, constitue l'espace au sein duquel le poème peut atteindre un sens inter-communautaire, en dépassant les ancrages linguistiques, contextuels ou culturels qui l'attachent à ces conditions initiales d'actualisation. L'existence, dans le cadre de notre étude, de deux sémiosphères – l'une accueillant le T-D, l'autre donnant vie aux T-A – s'impose assez naturellement en vertu de la constatation du décalage culturel évident entre les moments de l'histoire qui voient naître l'un et les autres textes. Mais ce constat n'est que partiellement satisfaisant dans la mesure où le véritable intérêt à présent réside dans l'appréhension des mécanismes de coexistence et d'interaction entre ces deux sémiosphères, par le truchement de l'action des traducteurs qui incarnent la frontière qui délimite, selon Y. Lotman, toute sémiosphère.

2. Historicités et clôture :

Nous venons de le voir, le *Poema de Mío Cid* se caractérise par son ouverture sur un espace sémiotique qui contribue à en déterminer le sens dans sa forme primitive. Pour autant, l'évocation de la sémiosphère nous encourage à penser que l'influence sémiotique externe n'est que l'un des paramètres contribuant à la mise en sens du poème qui, par ailleurs, est doté d'une structure interne de laquelle jaillit également sa cohérence ; en d'autres termes, le poème est en mesure de générer lui-même une partie des vecteurs de sa signifiante, opposant à l'ouverture évoquée une fermeture, une clôture qui le dissocie de toute mouvance externe et l'épargne des effets de distanciation produits par les tentatives de traductions, dans une Espagne radicalement différente de l'Espagne médiévale.

L'historicité et la littéralité figurent au rang de ces vecteurs de signification et de sens. Partant du postulat selon lequel l'historicité et la littéralité sous-tendent tout texte, il importe à présent de tenter de définir précisément ces concepts dans le *Poema de Mío Cid* de manière à percevoir jusqu'à quel point ils constituent des sources identitaires de la mise en sens du texte par la cohérence à l'origine de laquelle il est possible de les placer. En envisageant dans quelle mesure ils permettent d'évaluer l'équilibre entre clôture et dynamisme du texte, ils nous permettront par la suite de mieux examiner les stratégies de recomposition et de réactualisation mises en œuvre par les traducteurs.

a. Clôture et dynamisme de la forme-sens :

A l'issue des réflexions précédentes, nous souhaiterions poser à présent un concept complémentaire à ceux de cohérence et de cohésion de manière à achever la synthèse d'une perspective unique, bien qu'ambivalente, d'appréhension du texte. Ce dernier concept réside dans la forme-sens, exposée par Henri Meschonnic, qui intègre, dans la dimension sémiotique déjà présentée, la dimension poétique du texte en tant que voie participant au sens du discours et qui réunit, de manière indissociable, ce que jusqu'alors nous considérions comme manifestations du texte d'une part et du discours de l'autre. Nous pensons judicieux de fonder notre raisonnement en partie sur la notion de forme-sens de manière à compléter l'espace d'une prise en compte globale du texte à étudier, avant même de nous intéresser à la façon dont les traductions sont entreprises.

Dans *Pour la poétique I*, Henri Meschonnic définit ainsi l'objet de la poétique :

« une œuvre objet et sujet, fermée comme système, ouverte à l'intérieur d'elle-même comme créativité, et au-dehors comme lecture [...], une rhétorique visionnée, qui fait qu'une forme est unique¹¹⁶. »

La définition proposée caractérise l'œuvre dans une perspective poétique en la centrant sur un réseau d'oppositions (objet / sujet, ouverture / fermeture, créativité / lecture) qui convergent vers l'unité de la forme, promouvant ainsi l'unité du discours engagé dans une dynamique comparable à la dialectique de mouvement interne / mouvement externe que nous énoncions plus haut. Lorsque H. Meschonnic évoque la clôture du texte, il ne nous paraît pas renvoyer directement à sa fermeture mais bien davantage aux éléments qui en garantissent l'unité. La cohésion lexicale ou bien encore le

¹¹⁶ MESCHONNIC, H., *Pour la poétique I*, op.cit., p. 138.

rôle structurant de la formule, du rythme, du mètre ou de la rime sont autant d'éléments connexes à propos desquels il convient d'examiner la façon dont ils s'organisent en un système porteur de sens, à la fois propre au genre et propre au *Poema* pris isolément dans l'ensemble constitué par l'épopée dont il constitue l'un des derniers témoignages dans le domaine hispanique. Pour autant, au-delà de ces vecteurs de cohésion cotextuels, mis en évidence par J. Fontanille, des générateurs de cohérence contextuels cette fois agissent également sur le discours, contribuant à créer un sens renouvelé lors de chaque actualisation, qui plus est lorsque les actualisations sont distantes de plus de sept siècles dans le cas des traductions intralinguales étudiées. Lieu de l'affrontement entre un déploiement interne et un déploiement externe, le texte, fort d'une cohésion et d'une cohérence non démontrées pour l'instant mais établies par postulat, nous semble devoir être rapproché de la forme-sens telle que la décrit Henri Meschonnic, qui l'envisage comme une

« forme du langage dans un texte (des petites aux grandes unités) spécifique de ce texte en tant que produit de l'homogénéité du dire et du vivre. Un texte, dans son signifiant, est l'inconscient du langage. Il fait ceci, qu'il dure, et on ne peut pas en épuiser le pourquoi. Sa connaissance est infinie¹¹⁷. »

Plus tard, il réaffirme plus explicitement encore la relation pouvant s'établir entre ce « dire » et ce « vivre », entre le domaine du texte et le domaine extra-textuel, en soulignant que « quand le rythme est inséparablement la syntaxe, le sens, la valeur d'un poème, il est sa forme-sens, son historicité¹¹⁸. » Le concept est ainsi posé et cristallise les deux strates de la constitution d'un texte, en établissant une complémentarité insécable entre la dimension interne au texte, portée par une voix poétique qui le rend unique et qui en manifeste la clôture, et la dimension historique, de laquelle il tire une autre partie de sa signifiante et qui est garante du maintien de sa cohérence en dépit de sa mobilité chronologique et sémiotique.

Michael Riffaterre apporte quelque éclairage supplémentaire sur la résolution partielle de l'interaction entre mobilité interne et mobilité externe du texte dans son essai *La production du texte* :

« Les systèmes descriptifs, les clichés résistent aux changements, mais ils n'échappent pas entièrement à l'évolution sémantique de leurs composantes lexicales, et moins

¹¹⁷ MESCHONNIC, H., *Pour la poétique I*, op. cit., p. 176.

¹¹⁸ MESCHONNIC, H., *Critique du rythme...*, op. cit., p. 357.

encore à celle de leurs rapports avec le contexte culturel. Tout ceci, bien entendu, reste extérieur au texte même. Le texte ne change pas, et sa forme immuable conserve dans son intégrité structurale le code qu'employa l'auteur. L'étude de la 'survie' d'une œuvre ne sera faisable que si elle porte précisément sur cette distance croissante entre le code immuable du texte et le code toujours plus changeant, et de plus en plus différent, de ses lecteurs¹¹⁹. »

Nous voyons ici à quel point la dialectique langue / discours constitue un enjeu fondamental dans l'observation des stratégies textuelles auxquelles les traducteurs peuvent se trouver confrontés. M. Riffaterre, en intégrant explicitement les éléments contextuels et cotextuels à la production du sens du texte, complète la voie ouverte par Henri Meschonnic et contribue ainsi à donner une vision complexe et globale du texte en proposant une méthode d'appréhension de l'œuvre à traduire qui permet d'en concentrer tous les facteurs de signifiante, de manière à ce que la traduction puisse s'opérer sur un objet dont elle envisage tout à la fois la dimension textuelle et la dimension discursive ; la tâche du traducteur consiste alors à déterminer les éléments porteurs de la voie poétique et d'axer son travail sur les relations que ces derniers entretiennent avec les vecteurs de cohésion et de cohérence rendus indissociables au sein de la forme-sens qui convoque, dans l'intelligence de son sens, à la fois le poète, le traducteur et le public auquel il incombe d'activer le sens complexe et latent de la forme-sens.

b. Historicité du poème :

Parmi les dimensions mises en jeu dans l'apparition de l'identité et de l'unicité du discours, il importe d'examiner en premier lieu son historicité. Notre propos est, à présent, de pénétrer dans la structuration du *Cantar* de manière à offrir une définition satisfaisante de l'historicité du poème pour ensuite appréhender les processus par lesquels les réseaux contextuels et référentiels interviennent, en agissant au sein de la sémiotique décrite auparavant, dans l'élaboration du T-D puis dans la transposition qu'en présentent les traducteurs. Toutefois, l'ambiguïté du terme même d' « historicité », dont le spectre d'application varie notamment entre la définition qu'en donne Colin Smith et celle qu'élaborent Paul Zumthor ou, plus récemment, Georges Martin, mérite que nous nous attardions sur deux perceptions disposées à mettre en lumière, dans un premier temps, la façon dont la trace historique disséminée dans le poème est à même de s'ériger en facteur de cohérence, puis d'évoquer la perspective selon laquelle le *Poema* constitue une entité génératrice de son propre réseau de cohérence interne qui protège le poème et ses

¹¹⁹ RIFFATERRE, M., *La production...*, op. cit., p. 99.

traductions des distorsions éventuelles entraînées par le déplacement du texte dans la diachronie des sémiosphères qui accueillent à la fois le T-D et les T-A.

Les points de vue critiques sur l'historicité du *Poema de Mío Cid* tendent unanimement à considérer le poème comme une œuvre littéraire et, par conséquent, ne lui attribuent aucunement le statut de témoignage historique direct, contrairement à la considération dont peuvent faire l'objet les chroniques contemporaines et postérieures au *Cantar*. Cependant, à partir du principe sémiotique de cohérence, il n'est guère possible de faire totalement abstraction, dans l'analyse du poème, du fondement historique sur lequel il repose et qui participe de son sens. Ainsi est-il pertinent de considérer les traces historiques disséminées dans le texte, non pas dans une optique historiographique, mais plutôt dans une dimension herméneutique et sémiotique. C'est, du reste, pour cette raison que notre approche de l'historicité du poème intègre également la notion plus souple de « vérisme » ou possibilisme.

i. L'historicité selon P. Zumthor et G. Martin :

Si le poème se caractérisait uniquement par un ensemble de références historiques, tout porte à croire que cet ancrage dans l'histoire s'érigerait en barrière infranchissable pour la traduction qui serait source d'une rupture de cohérence par la disparition, dans la mobilité chronologique et culturelle du texte, de tout lien référentiel avec l'environnement de la sphère culturelle d'origine. Or une telle conception est invalidée et rendue inepte par l'existence même de traductions qui constituent un tremplin vers une conception plus sémiotique de l'historicité non plus uniquement envisagée dans la synchronie mais comme un facteur de cohérence exploitable dans la dimension diachronique dans laquelle la traduction insère le poème. Il convient de proposer une perspective d'appréhension de l'inscription historique du récit qui dépasse les considérations contextuelles pour envisager un positionnement historique non-anecdotique proposé par le *Poema* lui-même en tant qu'il offre une représentation et une perception de l'histoire qui lui sont propres, en rupture avec la réalité sociale, historique et politique qui influence les circonstances de sa production. Georges Martin envisage trois « grandes fonctions socioculturelles » au récit héroïque castillan selon un modèle applicable au *Poema de Mío Cid* :

« La première, par sa vocation explicative et didactique, s'apparente à la mythologie. Elle consiste à formuler symboliquement et à inculquer au groupe ses lois d'organisation interne. La seconde, plus proche des finalités de l'historiographie royale,

a pour objet d'établir à l'usage des rois les principes d'une harmonie politique avec l'aristocratie. Enfin, comme tout imaginaire ayant partie liée avec le social, le récit héroïque exprime (et porte parfois au premier plan) les intérêts ou les aspirations des composantes du groupe qui l'a fondé et le cultive¹²⁰. »

En présentant à l'auditoire médiéval le récit des errances et des exploits du Cid, le poète souhaite mettre en avant quelques valeurs propres à la société dans laquelle il évolue, telles que la primauté de l'effort sur la nature dans la quête de l'honneur, l'effort échoyant dans ce cas à la chevalerie alors que la nature est l'apanage de l'aristocratie. Ainsi G. martin perçoit-il dans l'expression de ces valeurs incarnées par le roi, qui plébiscite l'action personnelle du protagoniste aux dépens de la primauté traditionnelle et naturelle dont est censée jouir l'aristocratie, une manière directe d'interpeller la royauté. En d'autres termes, il semblerait que le *Poema* s'efforce de reconstruire, quelque deux siècles après la disparition du héros épique, une sorte de microcosme qui synthétise, en empruntant à l'histoire des bribes d'un passé partiellement attesté, les principales problématiques sociales propres à l'époque dans laquelle le poème apparaît. Sans faire du poème une allégorie sociale, il s'agit pour son auteur de rassembler son auditoire autour de valeurs qu'il systématise face à l'historiographie dominante placée entre les mains de l'Eglise et de la royauté¹²¹. L'alternative à l'historiographie officielle proposée par le *Poema* tend ainsi à rompre la linéarité du temps de l'Histoire en bouleversant la succession des événements et en conférant à la récupération historique de fond une dimension actualisée.

La récupération historique tend ainsi à informer le texte d'une manière particulière contribuant à renforcer la cohérence de ce dernier, non plus dans les relations qu'il entretient avec son contexte mais en tant qu'entité bouclée, dotée d'un sens propre et interne. De telle sorte que le texte se meut à la fois dans ce que Paul Zumthor définit comme un espace extérieur, « les circonstances, l' 'histoire' au sens banal » et un espace intérieur qui correspond à « l'humanité qu'il assume¹²² ». La capacité de l'auteur du poème à extraire de tout ancrage temporel les éléments qui construisent son récit souligne, par là-

¹²⁰ MARTIN, G., « Le récit héroïque... », *art.cit.*, p. 152.

¹²¹ « Tandis qu'au long des XII^{ème} et XIII^{ème} siècles se renforçait une historiographie contrôlée par l'Eglise et la couronne, tandis que celles-ci commençaient, tardivement, de tisser une idéologie chevaleresque à leur mesure, surgissaient de l'aristocratie des narrations pseudo-historiques qui promouvaient ses propres valeurs, moins conceptualisées parce que moins partageables, et donc moins défendables, étant celles d'un groupe guerrier dont la puissance reposait d'abord sur la force, et dont les privilèges qui l'identifiaient [...] procédaient d'une situation de fait avant que d'un état de droit. » *Ibid.*, p. 145.

¹²² ZUMTHOR, Paul, *Essais de poétique médiévale*, Paris, Seuil, 1972, p. 36.

même, de quelle manière le texte acquiert le statut d'un espace au sein duquel s'opère une neutralisation historique qui organise et imbrique des éléments propres à un groupe culturel de manière à servir le projet du texte, qui répond lui-même à des attentes particulières du récit, créant ainsi une cohérence provenant du texte lui-même et doublement perceptible par la convocation, dans un premier temps, des références historiques puis, par la suite, d'un réseau de références interne, dont, malgré tout, l'entière compréhension passe par la reconnaissance des éléments contextuels avérés mis au service de l'intelligibilité du poème.

Pour Paul Zumthor, l'historicité d'un texte renvoie au « caractère de ce qui veut être cru : de ce que veut croire la communauté qui reçoit le texte¹²³. » Intégrant le public non plus comme une cible à interpeller en lui donnant à entendre un texte qu'il puisse réinsérer dans un contexte familier, mais comme le déclencheur de la réactivation historique par le poète, le texte se présente comme un ensemble clos contenant les éléments permettant d'accéder à sa propre interprétation par un public qui anticipe ce qu'il recherche dans ledit texte. En ce sens, l'historicité écarte le poème d'une certaine distance sémiotique à laquelle l'exposerait sa progression dans le temps, en ceci que les corrélations qui l'unissent à sa sphère d'apparition n'interviennent qu'indirectement dans le processus générateur de sens : en se plaçant dans la rupture référentielle partielle, le discours réactualisé ne cesse de reposer sur un substrat indifférent au déplacement chronologique. La problématique de l'historicité est alors double et repose sur la distinction exposée ici même : le tissu référentiel ne constitue qu'une toile de fond sur laquelle se fonde le poème de manière à atteindre un seuil de véridicité ; par la suite, c'est sur ce seuil que s'élabore le discours, fort d'un ancrage historique qui le légitime, de manière à reconstituer un sous-espace historique en décalage avec la réalité de l'Histoire. En d'autres termes, l'historicité cristallise le double mouvement dans lequel s'inscrit le poème : un mouvement externe qui informe le texte initialement et qui est marqué par l'impossibilité d'être réactualisé – il s'agit des référents historiques, attestés et fixes dans le temps – puis un mouvement interne, en corrélation avec le premier, qui marque l'autonomie du poème, apte à fonctionner sur un fondement signifiant dont il porte les germes et qui, par conséquent, est ouvert à la réactualisation. Nous retrouvons, en somme, dans la perception de l'historicité,

¹²³ ZUMTHOR, P., *Essais de poétique...*, op. cit., p. 43.

une progression comparable à celle qui, de la langue figée, permet d'accéder à la construction du discours.

ii. L'approche possibiliste et didactique d'Alberto Montaner :

Parallèlement à cette vision avant tout centrée sur le texte lui-même, il est pourtant nécessaire de tenir compte également des éléments par lesquels l'historicité du texte prend appui sur un réseau de référents qui contribuent à ce que le public s'implique dans le texte et soit réceptif au sens que le poète lui donne dans la perspective didactique évoquée plus haut. Dans le prologue à son édition critique de 1993, Alberto Montaner insiste sur la valeur éminemment sociale du *Poema*, dont l'objectif de la diffusion populaire n'était pas tant de réactiver des souvenirs souvent présents en chacun des auditeurs, mais avant tout de revenir, par le biais de cette réactivation en partie fictionnelle, sur la réalité telle que la vivaient les castillans contemporains du poème ; A. Montaner réunit autour de cette ambition, à la fois mémorielle et didactique, le rôle social du *Poema* et de l'épique de manière générale à celui du mythe, en ceci que les faits relatés sont détachés, par le récit, de leur ancrage chronologique et se chargent d'une valeur actuelle destinée à éduquer les nouvelles générations d'auditeurs¹²⁴. Si telle est encore aujourd'hui l'ambition des traductions, l'enseignement dont elles se veulent les porteuses s'est déplacé en fonction du public qui ne cherche plus nécessairement à comprendre la société dans laquelle il vit en se référant à la « fictionnalisation » d'un passé proche mais qui recherche davantage l'intérêt littéraire du poème et une meilleure compréhension d'une société et d'un fonctionnement de codes sociaux aujourd'hui disparus. Pour autant, ce rapport à l'histoire, tel qu'il était vécu, selon A. Montaner, par les premiers auditeurs, légitime non seulement le jugement que les critiques portent aujourd'hui encore sur un texte dont le fondement historique n'est que prétexte à de multiples déformations à visée littéraire et qui, s'adaptant à un public non contemporain du personnage historique, informent le texte du poème en ne tenant que peu compte de l'exactitude des faits dès lors que celle-ci ne sert pas le dessein créatif du poète.

En outre, A. Montaner, entre autres, revient également sur les aspects sociaux qui caractérisent l'époque supposée de l'apparition des premières récitations du *Poema*¹²⁵. En

¹²⁴ « La sesión de canto épico conservaba así parte del papel de celebración fundadora de la cohesión social que había caracterizado a su antepasado, el mito. » Cf. MONTANER, A., *Cantar...*, p. 19.

¹²⁵ On retrouve également des études similaires ainsi qu'une confrontation entre historicité et historiographie dans *Histoires de l'Espagne médiévale* dans lequel Georges Martin développe la portée sociale de la geste en tant que réactivateur d'un passé qui forge la société présente. Cf. notamment « L'hiatus référentiel. Une

marge de la problématique historique, la problématique de l’insertion du poème dans un environnement historiographique particulier est indispensable à la perception de la dimension historique du texte. Précisément, A. Montaner décrit cette période comme « un período de cambio, en el que se está constituyendo un nuevo tipo de sociedad, la de los hombres libres de la frontera¹²⁶ », caractérisé par le bouleversement de la manière d’envisager la lutte contre l’ennemi maure : il ne s’agit plus tant d’un arrière-plan religieux que d’un arrière plan économique qui pousse les chevaliers à conquérir terres et butins afin d’accroître les possessions du roi. Cette nouvelle perspective socio-historique influence la conception du discours : ainsi les valeurs contemporaines du Cid historique sont-elles transposées dans la société du début du XIII^{ème} siècle, mettant en avant, entre autres exemples cités par A. Montaner lui-même, l’ampleur du butin¹²⁷, le système des *parias*, l’honneur du chevalier, ou bien encore l’ascension sociale rendue possible par l’investissement héroïque personnel de chacun. L’universitaire, dont les réflexions rejoignent celles de G. Martin et de P. Zumthor exposées précédemment, justifie alors la récurrence de ces thèmes dans le poème par la volonté de la part de son auteur de transposer et d’intégrer la base historique réelle de l’histoire du Campeador dans un contexte socio-historique différent, procédant aux modifications thématiques qui lui semblent indispensables au rapprochement entre le poème et le public du XIII^{ème} siècle auquel il se destine.

Il est enfin possible d’observer la perméabilité entre récit et réalité historique en abordant le poème selon une approche plus générique de l’épique, traditionnellement sustentée par l’héroïsme du protagoniste. Si le comportement héroïque du Cid historique ne fait ici l’objet d’aucune discussion, celui du Cid littéraire appelle quelques nuances apportées unanimement par les critiques. Ainsi, Colin Smith et Alberto Montaner convergent-ils dans la mise en évidence de caractéristiques morales dissidentes du héros de la chanson qui allie à un héroïsme guerrier indéniable de nombreuses qualités humaines inhabituelles dans la geste, faisant de lui un personnage nuancé : le portrait qu’en dresse A.

sémiotique fondamentale de la signification historique au Moyen Age », in MARTIN, G., *Histoires de l’Espagne médiévale. Historiographie, geste, romancero*, op. cit., pp. 43-56.

¹²⁶ MONTANER, A., *Cantar...*, op. cit., p. 20.

¹²⁷ Selon un relevé des occurrences effectué par nos soins, les allusions à l’ampleur du butin réapparaissent à 14 reprises dans les trois *cantares*, sans comptabiliser les évocations chiffrées précises. Ainsi retrouve-t-on, parmi les occurrences les plus répandues, « grandes son las gananças », « les creçe la ganancia », « sobejanas son las gananças » ou encore « los averes que tenemos grandes son e sobejanos ».

Montaner est celui d'un homme qui s'illustre certes dans les prouesses héroïques mais aussi, et principalement, par l'écart qu'il propose par rapport à l'archétype du héros de la geste. Mesure, prudence et faillibilité sont autant de traits que lui attribue A. Montaner et qui viennent s'additionner à la loyauté et à l'esprit stratège. En outre, il souligne, comme le fait également Colin Smith, la profonde humanité du protagoniste décrite à travers ses actes et particulièrement dans ses relations familiales, lorsque, par exemple, le Cid fait ses adieux à doña Jimena :

« Lorando de los ojos que non viestes atal,
asis parten unos d'otros commo la uña de la carne. » (CS, laisse 18, vv. 374-75)

La faiblesse et l'humanité dont fait preuve le Campeador dans l'expression de ses sentiments à ce moment particulier du récit qui annonce l'exil et la séparation des époux contribue à renforcer le jugement d'Alberto Montaner selon lequel

« El Campeador no está, desde luego, fundido de una pieza y su variedad de registros es bastante considerable, y más para las convenciones medievales del género épico¹²⁸. »

Par cette affirmation, A. Montaner souligne indirectement toute la problématique liée à l'historicité du *Poema de Mio Cid* dans ce qu'elle comprend de plus remarquable : en soulignant la quantité et la variété des registres sur lesquels le poète fait jouer le personnage du Cid et en soulignant par là-même le caractère exceptionnel de ce personnage, l'universitaire met précisément l'accent sur le seuil au-delà duquel le récit fictionnel vient effleurer la réalité et s'exprime dans toute sa dimension non pas historique mais possibiliste, comparable au « vérisme » auquel font référence Ramón Menéndez Pidal ou Colin Smith¹²⁹. Ce dernier affirme que

« [...] si muchos poemas contienen un fuerte aire de historicidad, esto es así porque el poeta, como todo artista, quería convencer a su público de que no estaba ofreciendo cosas triviales sino material verídico [...]. También el poeta deseaba crear una

¹²⁸ MONTANER, A., *Cantar...*, *op. cit.*, p. 18.

¹²⁹ Ajoutons à ces variantes terminologiques l'*historisme* de Georges Martin qui renvoie au travail par lequel le poète tente de greffer son œuvre de fiction sur un arrière-plan historique effectif de manière à accroître la crédibilité de son récit : « La *Chanson du Cid* elle-même, par plusieurs de ses formants majeurs (comme le compagnonnage de Ruy Diaz et d'Alvar Fañez ou le mariage des filles du protagoniste avec les Infants de Carrión), se détourne résolument de tout ce que l'on savait et de ce que l'on a pu ensuite savoir de la vie historique de son héros. Ceci ne veut pas dire que le récit héroïque n'ait rien à voir avec l'histoire. Le corpus castillan atteste qu'il est toujours enté sur celle-ci. Mais ces greffes témoignent seulement du désir des auteurs de conférer à leur narration un statut historique en insérant celle-ci dans ce qu'avait de plus largement admis l'histoire du royaume. Ainsi l'historicité – je dirais l'*historisme* – des récits héroïques se limite à ce qu'ils ne furent guère éloignés dans certaines de leurs ambitions, de l'historiographie et qu'ils s'efforcèrent toujours de s'identifier à elle. » Cf. MARTIN, G., « Le récit héroïque... », *art. cit.*, p. 143.

impresión de verosimilitud, de credibilidad a un nivel humano, como base de su arte [...]. El *PMC* está lleno de detalles [...] y el Cid muere de muerte natural y no heroicamente. Nuestra definición de ‘historicidad’ en la poesía épica sería, pues, no ‘la exacta presentación o preservación de la historia’, sino ‘el uso de detalles históricos y la convincente creación pseudohistórica con una finalidad de verosimilitud artística’ ; el verismo no ha de confundirse con la historicidad¹³⁰. »

Alberto Montaner exprime cette idée en suggérant que « su héroe [del *Cantar*] está más próximo al oyente por la misma razón que le transmite un programa concreto y posibilista¹³¹ », citant plus loin la définition de l’historicité du *Poema* donnée par Francisco Rico qui l’envisage comme « una *técnica poética* : un recurso más al servicio de un nuevo estilo poético¹³². » Par la volonté du poète de réduire la distance entre son public et son texte en insistant sur la vraisemblance historique du héros, l’historicité, ainsi définie, s’impose comme paramètre de l’ouverture du discours et de sa cohérence. Sans tenter de faire du Campeador un héros réaliste, le poète tâche, en suscitant la reconnaissance et l’identification sociale, historique et psychologique de son public avec le protagoniste, d’offrir les éléments inspirés de la réalité historique suffisants pour que le texte soit perçu en cohérence avec l’espace sémiotique dans lequel il apparaît : l’objectif recherché n’est guère d’afficher le texte du poème en tant que récit historique avéré mais davantage en tant que récit crédible dans lequel langue et références prennent appui sur des éléments extra-textuels. De sorte que le *Poema* génère une grande part de sa cohérence dans la convocation de références culturelles, historiques et contextuelles qui peuvent participer, par ailleurs, de l’incompréhension partielle ressentie, aujourd’hui, par les lecteurs qui ne disposent pas toujours et complètement du substrat historique et culturel suffisant pour évaluer la prégnance des références évoquées.

Observons plus attentivement l’extrait auquel nous faisons référence à l’instant :

Exemple 13 :

« Lorando de los ojos que non viestes atal,
asis parten unos d’otros commo la uña de la carne. » (CS, laisse 18, vv. 374-75)

« Tiene arrasados los ojos, nunca se vio un llanto tal,
cual la uña de la carne así se han de separar. » (AM, laisse 18, p. 101)

« Lloran todos con gran pena, como nunca se vio tal.
Como la uña de la carne, siéntense así desgarrar. » (FLE, vv. 374-75, p. 22)

¹³⁰ SMITH, C., *Poema...*, *op. cit.*, p. 29.

¹³¹ MONTANER, A., *Cantar...*, *op. cit.*, p. 19.

¹³² RICO, Francisco, « Poesía e Historia del *Cantar de Mio Cid* », in *Morros*, 1988, pp. 9-22, p. 19, cité par A. Montaner, p. 23.

« Lorando los ojos todos como nadie viera tal,
como la uña de la carne así apartándose van. » CJC, vv. 374-75, II, p. 192)

« Lloraban todos los ojos
nunca se vio llanto igual ;
como la uña de la carne
así apartándose van. » (LG, laisse 18, p. 48)

La reproduction des quatre traductions confrontée au texte de Colin Smith met en avant, dans le cas précis de cette scène de séparation, la grande proximité qui unit ces différentes « versions » au texte dont elles sont issues. Le public de la traduction peut accéder très librement au contenu presque topique de cette scène mais d'une manière probablement imparfaite. Le caractère insolite que A. Montaner ou C. Smith attribuent à l'expression des sentiments du Cid opère une rupture générique qui complète l'éthopée de Ruy Díaz. Seul Luis Guarner, par l'ajout d'une note de bas de page¹³³, tente non pas de combler ce qui n'est pas ressenti comme un manque par le lecteur moderne, mais de compléter l'information de manière à permettre à son public de percevoir la rupture opérée par le poème original qui facilitait ainsi l'identification entre héros du poème et auditeurs. Ces deux vers nous semblent rendre manifeste la disjonction entre l'espace du texte et celui du discours que Luis Guarner tente d'annihiler. L'humanisation du Cid, par la tentative de lui attribuer des sentiments partageables par tous, constitue en soi un facteur de « vérisme » dont la fonction au sein de la narration consiste à activer l'accès par le texte du niveau du texte à celui du discours, par l'intervention du public.

Ainsi l'historicité du poème apparaît-elle dans sa dualité : il s'agit pour le poète de créer un espace cohésif, capable de recréer un environnement adossé à des faits historiques avérés qu'il se réapproprie dans un but didactique dont la résonance sociale demeure partiellement indifférente à l'espace culturel dans lequel elle prend forme et sur lequel, malgré tout, elle prétend se projeter. Pour que cette projection puisse avoir lieu, grâce notamment à la participation du public auquel se destine la dimension didactique du poème, il convient au poète de distiller suffisamment de référents historiques afin que l'auditoire soit en mesure de reconnaître une partie de son propre environnement social et sémiotique dans le poème et prenne ainsi part à la performance, en rétablissant la cohérence du *Poema*.

¹³³ « (76) Adviértase cómo el Cid solamente llora ante la emoción de sentimientos familiares, siendo impasible ante los grandes hechos de armas, por trágicos que sean. Esto define la psicología del héroe. » Cf., GUARNER, L., *Cantar...*, op. cit., p. 48.

c. Rôle du lexique dans la systématisation discursive :

Si le « vérisme » renvoie à l'effet de réel recherché par le poète original, une telle perspective, au regard des descriptions du chapitre précédent, ne semble que partiellement satisfaisante dans une prise en compte globale des pressions sémiotiques qui s'exercent, au sein de la sémiosphère, sur le texte. Le « vérisme » décrit convoque des éléments que nous pourrions rattacher à la sphère culturelle et au contexte mais en aucun cas il ne permet de circonscrire la dimension sémiotique du texte dans la mesure où il ne s'opère que sur le plan de la cohérence, détachée de tout support cohésif palpable dans le système même constitué par le poème. Alors que cette vision de l'historicité du texte semble n'attribuer à ce dernier que le statut d'un objet d'étude contextuellement observable sous un angle extra-textuel, il est pourtant nécessaire, en poursuivant la voie ouverte par les considérations possibilistes, de recourir à une autre dimension de l'historicité du texte, envisagée comme facteur identitaire de celui-ci, de manière à mettre en lumière les mécanismes par lesquels le poème est « cotextuellement contextuel », ou bien, en d'autres termes, les voies par lesquelles le poème suscite lui-même l'activation de réseaux signifiants textuels qui ouvrent la voie à une perception qui englobe les deux mouvements, interne et externe, que nous décrivions jusqu'ici.

Il importe à présent de poursuivre cette présentation en mettant l'accent sur les manifestations de la clôture, c'est-à-dire en insistant sur l'appropriation par le discours d'éléments issus originellement de l'espace externe au texte de manière à ce que ce dernier promeuve sa propre progression et se constitue en système sémiotique cohérent et cohésif, indifféremment aux circonstances culturelles liées à son apparition.

En évoquant les procédés au moyen desquels le texte souligne sa propre progression, nous renvoyons précisément aux vers au moyen desquels la voix du *juglar* se détache de la narration qu'elle porte pour rompre la continuité narrative et fait se rejoindre l'espace diégétique et l'espace du récit *in praesentia*. Plus précisément, nous faisons référence aux vers par l'intermédiaire desquels le *juglar* signale le commencement et la fin d'un *cantar* et que nous reproduisons à la suite :

Exemple 14 :

« Aquis conpieça la gesta de mio Çid el de Bivar. » (CS, laisse 63, v. 1085)

Exemple 15 :

« Las coplas deste cantar aquis van acabando.
 ¡El Criador vos vala con todos los sos santos ! » (CS, laisse 111, vv. 2276-77)

Exemple 16 :

« Passado es dese sieglo el dia çinquaesma :
 ¡de Christus haya perdón !
 ¡Assi fagamos nos todos, justos e peccadores !
 Estas son las nuevas de mio Çid el Campeador ;
 en este logar se acaba esta razon.
 Quien escrivio este libro ¡del Dios paraíso, amen !
 Per Abbat le escrivio en el mes de mayo
 en era de mill e .cc xlv. años. » (CS, laisse 152, vv. 3726-3733)

Les trois exemples citent explicitement le « *cantar* », le désignant tantôt comme « *libro* », tantôt comme « *gesta* »¹³⁴, tantôt comme « *cantar* » de sorte que la mention précise au support générique même de la chanson place ces vers dans un mode énonciatif parallèle à l'ensemble du poème. La présence de ces références dans le corps même du poème peut être analysée comme une manifestation ambiguë du *juglar* qui introduit une rupture de la continuité diégétique – rupture, par ailleurs admise et reprise par la philologie qui scinde le texte du poème en trois entités distinctes – alors que le texte original constitue une unité thématique générale.

Pour Germán Orduna, l'apparition des vers cités en exemple serait du fait d'un *juglar* qui aurait souhaité, justement, compenser la perte de continuité de la récitation (pour des raisons évidentes de durée de l'acte de performance) en introduisant une marque explicite de la linéarité brisée et en rendant manifeste la cohésion et l'unité du texte¹³⁵. L'auto-référence à laquelle procède le *juglar* nous autorise à distinguer ces interventions

¹³⁴ Alberto Montaner signale, dans sa note au vers 1085, l'ambiguïté du terme « *gesta* ». Présentant la possibilité que le poète renvoie ici à l'idée de « *cantar* » ou « *parte de un poema épico* », il souscrit davantage à une allusion aux exploits du Cid. Néanmoins, la présence d'un vers de contenu sémantique similaire pour clore ce deuxième *cantar* nous laisse malgré tout envisager la pertinence de la solution délaissée par A. Montaner. Cf., MONTANER, A., *Cantar...*, *op. cit.*, p. 167. Quoi qu'il en soit, la rupture diégétique demeure.

¹³⁵ « El conocimiento de los modos con que el juglar suele articular las partes del relato, señalando la transición, pero vinculándolo seguramente con el momento precedente, nos permite formular la hipótesis de que los versos 1.085 / 2.276-2.277 parecen ajenos a la andadura propia del poema en la versión que conocemos y deben de haber sido insertados para una recitación parcial del poema. No obstante, la intercalación ha sido hábilmente realizada por un juglar que supo advertir los tres grandes estadios o gradas de la narración [...]. Pero al mismo tiempo, es un juglar para quien las grandes hazañas (*gesta*) de Mío Cid culminan en la conquista de Valencia y las bodas. Para el autor de la versión que conocemos, en cambio, el relato se organiza en una serie de episodios exquisitamente trabados en un ordenamiento sin pausas que culmina en el dominio de Valencia, el reencuentro honroso de la familia y la humillación de los Beni-Gómez. » Cf. ORDUNA, Germán, « El 'Cantar de las Bodas'. Las técnicas de estructura y la intervención de los dos juglares en *el Poema de Mío Cid* », in *Studia Hispanica in Honorem R. Lapesa*, t. II, Madrid, Gredos, 1972, pp. 411-433, p. 413.

directes du corpus d'interventions qui apparaissent et jalonnent l'ensemble des trois *cantares* et qui font l'objet d'une analyse postérieure. En effet, alors que les interventions habituelles du *juglar* au fil de la narration se manifestent par un ton exclamatif à travers lequel le chanteur loue les qualités et les exploits du Campeador, ou bien souligne, pour son public, les pics de tension dramatique, ou bien encore prie le public de venir à sa rencontre au sein même de la narration en attisant son identification par l'emploi de l'impératif « *sabed* », les exemples 14, 15 et 16 correspondent à des vers plus possiblement attribuables au *juglar* qu'au poète lui-même, et matérialisent l'inscription concrète du texte dans un univers, dans une situation d'énonciation précise dans laquelle convergent texte, *juglar* et public, ce dernier étant le bénéficiaire des informations contenues dans ces vers. Nous distinguerons volontiers l'exemple 16 des deux exemples le précédant, estimant que leurs fonctions au sein du *Poema* ne visent pas les mêmes objectifs et ne permettent pas une interprétation semblable. Les exemples 14 et 15, qui enserrent le deuxième *cantar*, constituent un témoignage sur la situation même de performance : l'avertissement donné au public du commencement et de la fin du récit des pérégrinations du héros tendent à indiquer que le *Poema* ne faisait pas l'objet d'une récitation continue mais que les *juglares* appliquaient volontiers le découpage qui s'est maintenu jusqu'à aujourd'hui ; de sorte que ces vers renvoient à un processus particulier de la geste qui contribue à enraciner cette dernière dans les circonstances de son énonciation, toujours renouvelées. L'intervention du *juglar* au sein du texte mais à l'extérieur de la diégèse, selon un rythme de récurrence particulier, mène inexorablement à la prise en considération de l'inscription du texte dans l'histoire « momentanée » de sa récitation, pour un public ponctuellement déterminé. L'exemple 16 ne fait que prolonger cette hypothèse d'un marquage historique du texte original, non plus dans un espace strictement délimité et déterminé par un public spécifique réuni le temps de la récitation d'un *cantar*, mais dans un continuum historique plus vaste. Ainsi, les références du texte à lui-même, portées par la voix du *juglar* et figées par le copiste du poème renvoient-elles à cette limite au-delà de laquelle la cohésion textuelle s'inscrit dans une dimension qui la dépasse pour faire du texte un discours qui s'affirme dans sa position historique. Le poème construit ainsi les limites de son propre espace.

Ajoutons à ces observations le cas des réseaux lexicaux qui traversent le *Poema*. La dimension « vériste » recherchée par le poète l'incite à émailler le texte de réseaux lexicaux souvent fort spécifiques. Signalons, parmi les réseaux les plus riches, à la fois en

terme d'occurrences et en terme de valeur sémantique pour la diégèse, le lexique juridique qui fait l'objet d'observations approfondies dans la deuxième partie de la thèse et qui, pour les philologues, constitue une précieuse piste d'investigation quant à l'identité du poète ou du copiste ; signalons également le lexique militaire qui se décline en diverses catégories : la manière de faire courir le cheval, la façon d'équiper et de préparer celui-ci, la façon de le mener, les différentes armes dont se pare le chevalier, les insignes, les tenues de combat, les tenues d'apparat, les différents corps qui composent l'armée, ou encore l'organisation des combats. Selon un relevé établi par nos soins¹³⁶, ces catégories lexicales, qui se superposent aux motifs mis en lumière et énumérés par Jean Rychner¹³⁷, embrassent près de 80 termes dont les occurrences sont multiples ; or de ces 80 termes, seul un quart se retrouve dans la langue moderne, sous une forme identique ou bien sous une forme ayant suivi l'évolution linguistique du castillan. En outre, la variété et la grande précision des termes utilisés et qui sont parvenus jusqu'au castillan moderne en rendent, par ailleurs, l'intelligibilité parfois difficile. Néanmoins, avant de considérer la perception de ce lexique du point de vue régressif du castillan moderne, il importe de constater sa fonction cohésive dans le texte original et la façon dont il contribue à la détermination historique du texte, dût-il par la suite promouvoir une sensation de distanciation à laquelle les traducteurs s'efforcent de remédier, par la compensation ou l'explication.

La précision avec laquelle le poète décrit les tenues vestimentaires est particulièrement remarquable pour servir notre propos. La « loriga » (vv. 578, 728, 2404, 3074, 3075, 3634) est distincte du « sobregonel » (v. 1587), lui-même distinct du « brial » (vv. 2291, 2750, 3090, 3366, 3374) ou du « belmez » (vv. 3073, 3636). De la même manière, les étoffes présentes dans l'ensemble des trois *cantares* se déclinent en « xámed » (v. 2207), « çendal » (vv. 1509, 1971) « çiclato » (vv. 2574, 2721, 2739, 2744, 3090), « rançal » (vv. 3087, 3493) ou « escarín » (v. 3094). Pour autant, cette diversité n'était pas ressentie comme telle par les auditeurs du T-D dans la mesure où, comme le signale R. Menéndez Pidal, les termes de ces réseaux s'organisaient en réseaux de synonymes ou bien, au contraire, exprimaient une série de particularités distinguant chaque occurrence de celle qui semble, aujourd'hui, pouvoir s'en rapprocher. Ainsi, le « çendal », le « xámed »

¹³⁶ Cf. Annexe E.

¹³⁷ Pour une liste indicative des principaux motifs de la littérature médiévale, cf. RYCHNER, Jean, *La chanson de geste. Essai sur l'art poétique des jongleurs*, Société de publications romanes et françaises, Genève, Droz, 1955, pp. 129-130.

ou le « çiclato » étaient-ils des tissus dignes d'être considérés comme luxueux, alors que le « rançal » renvoyait à des confections plus triviales telles que les draps de toile fine de valeur moindre. De la même manière, les différentes tuniques s'appliquaient à des situations particulières de la vie du chevalier : la « loriga », en cuir, est une tunique de combat alors que le « brial » est une tenue d'apparat et que le « belmez » s'utilise pour protéger la chemise des rugosités et de la raideur de la cotte. Ce que nous tenons à mettre en avant par l'évocation de ces réseaux extrêmement spécifiques du lexique, c'est avant tout l'établissement d'un système lexical qui, au sein du texte, témoigne avec précision, de la réalité que s'efforce de décrire le poème dans son ambition « vériste ». L'incommutabilité d'un terme avec un autre, pouvant en sembler proche avec le recul qu'est celui d'un observateur actuel, implique la rigueur de la construction du texte mais également son ancrage contextuel jusque dans les réseaux lexicaux qui garantissent non seulement la cohésion interne du texte, mais qui soulignent aussi le perpétuel échange qui s'opère entre cette strate superficielle de l'écriture et les circonstances dans lesquelles elle est portée à l'actualisation.

Comme la mise en lumière des réseaux lexicaux l'illustre, l'organisation particulière du discours tombe, certes, sous le coup de l'environnement culturel du texte ; néanmoins, si la répartition des emplois des différents termes renvoyant aux types de tuniques usités par les chevaliers du Moyen Age, ou si les références aux différentes étoffes utilisées à des fins diverses (vestimentaires ou décoratives) sont inévitablement liées, dans un système de représentation d'ordre culturel, à un contexte précis et connu des premiers destinataires du poème, il ne faut pas négliger le rôle textuel que jouent ces déclinaisons lexicales. Partant de l'affirmation par Nadine Ly d'un principe fondamental de la littéralité, selon lequel « le sens ne saurait en aucun cas préexister au texte, dans et par lequel il se produit¹³⁸ », les signifiants utilisés par le poète, avant de renvoyer à une représentation du monde, obéissent à des règles internes au texte lui-même, faisant en sorte que lorsque le poète emploie « xámed » pour décrire les préparatifs ornementaux des noces luxueuses des Infants de Carrión et des filles de Ruy Díaz, cet emploi intervient au sein d'un réseau interne au texte qui veut que l'utilisation de ce terme précis non seulement renvoie au référent extra-textuel – une toile fine et précieuse – mais aussi, et surtout

¹³⁸ LY, Nadine, « La permission métaphorique ou le Navire-Livre du *Criticón* », in *Hommage à Bernard Pottier, op. cit.*, pp. 515-527, p. 515.

s'intègre à ce moment précis du texte par différenciation de l'ensemble des termes dont disposait le poète pour évoquer des étoffes, parfois même tout aussi précieuses (le « çiclanton », par exemple).

De la même manière, les précisions apportées par le poète sur le port de l'une ou l'autre tunique renvoient, certes, à la représentation de l'une ou l'autre forme de tunique dans la réalité extra-textuelle, mais avant tout il s'agit pour l'auteur du *Poema* de mobiliser cette connaissance du monde réel dont dispose son public pour amener celui-ci à composer la cohésion du texte, lui permettant de reconnaître, dans l'espace du texte cette fois, une situation dans laquelle l'utilisation de « loriga », par influence du cotexte¹³⁹ et non plus du contexte, renvoie à une représentation qui exclut la présence de tout autre type de tunique, faisant ainsi en sorte que chaque apparition d'un même terme, donne à l'auditeur l'opportunité de créer un rapport d'analogie entre chacune des scènes du poème, sans qu'il ait à faire intervenir de manière systématique un référent contextuel. Ce que nous souhaitons démontrer ici est, en substance, que lors de la phase de traduction, l'objet de celle-ci ne doit pas – et ne peut pas – être uniquement la langue, dont l'évolution rendrait impossible la traduction de « xamed », par exemple, mais davantage le réseau d'oppositions, le traducteur dût-il pour cela mettre en œuvre des stratégies explicatives ; seule la valeur du lexique dans le réseau discursif constitue un véritable intérêt et amène à la parfaite compréhension, non pas de ce que veut dire le texte, mais de ce qu'il dit, tout simplement.

La capacité du texte à affirmer sa propre cohésion et à établir un code dont la résonance est avant tout d'ordre intratextuel n'est toutefois pas incompatible avec l'inscription du texte dans une mouvance¹⁴⁰ externe, dont elle constitue, *de facto*, un préalable. Il convient en effet de ne pas complètement écarter les facteurs externes au texte que nous évoquions dans les premières lignes de ce chapitre et dont l'influence sur la mise

¹³⁹ Nous utilisons ici la notion de cotexte en tant qu'environnement linguistique du mot, c'est-à-dire en tant que « contexte *verbal* dans lequel se trouve pris un énoncé », par opposition au contexte (situationnel) envisagé comme l'ensemble des données qui « définissent la spécificité d'une certaine situation de communication (le type de moment, de lieu où tels énoncés sont proférés, le rôle social de leurs protagonistes, etc.). » Pour la distinction terminologique et conceptuelle, *cf.*, MAINGUENEAU, Dominique, 1986, *Éléments de linguistique pour le texte littéraire*, Paris, Dunod, 1993, p. 10.

¹⁴⁰ Nous renvoyons à la définition proposée par P. Zumthor : « le caractère de l'œuvre qui, comme telle, avant l'âge du livre, ressort d'une quasi-abstraction, les textes concrets qui la réalisent présentant, par le jeu des variantes et remaniements, comme une incessante vibration et une instabilité fondamentale. » *Cf.* ZUMTHOR, P., *Essais de poétique...*, *op. cit.*, p. 610.

en sens et la compréhension du discours, et non plus uniquement du texte, est incontournable. Les nombreux aspects contribuant à l'élaboration d'un poème éminemment « vériste » contribuent à ce que le texte, en dépit de l'unité de sa forme interne, convoque des éléments extra-textuels de manière à pouvoir exprimer toute sa signification pour le public auquel il se destine originellement. L'intégration de facteurs par lesquels le poète distend la réalité historique mais tente de maintenir un arrière-plan « vériste » de manière à encourager l'identification entre son public et le protagoniste dont il relate les exploits participe de l'inscription historique du texte. En outre, le rôle joué par les éléments structurels qui composent la parole médiévale, intègre une ouverture du texte vers la situation de son énonciation en ceci qu'aussi bien le formulisme que la rime ou le rythme du texte sollicitent l'intégration du public dans l'intellection et l'élaboration du sens que le *Poema* se propose de véhiculer et d'offrir à l'interprétation. De sorte que face à une littéralité, établie en tant que rapport interne au texte qui se construit sur un code qui résiste à toutes variations, se dessine une dynamique du mouvement dans lequel le texte, sans que sa forme en soit véritablement affectée, se trouve impliqué par son passage au statut de discours.

3. Voir, écouter, lire :

A la délicate association de la langue et du discours, se superpose un écueil supplémentaire pour les traducteurs, qui réside dans la modification du support du poème, oralisé à ses origines, puis écrit et tu dans les traductions modernes qui utilisent un médium figé pour transmettre un texte au sein duquel, pourtant, la notion de rythme rendue manifeste par les premières transmissions, s'avère prépondérante.

A partir des remarques et des analyses précédentes portant sur l'unité et l'identité du texte, il convient à présent de clore ce chapitre sur la cohérence et la cohésion du *Poema de Mío Cid* en tentant de dégager les points les plus saillants de l'écriture médiévale au sein du poème de manière à en apprécier le rôle à la fois dans la constitution du texte, dans sa clôture et son dynamisme, pour reprendre des notions exposées plus haut ; de cette manière, nous pourrions mettre en évidence les pivots autour desquels portent les différentes traductions proposées, de manière à en proposer une analyse plus approfondie dans la suite de la thèse, en leur apportant un éclairage sémiotique rendu légitime par la

convergence des vecteurs de cohésion et de cohérence dans un espace à la fois tourné sur lui-même et ouvert à l'influence des circonstances de sa production et de sa réception. En outre, l'observation d'éléments rimiques et métriques, rythmiques, ainsi que des formules nous permettent de poursuivre sur la voie que nous nous sommes fixée, à savoir celle de l'intime interaction entre langue et discours au sein du texte original et qui demeure le fondement de tout travail de traduction.

a. La stratégie mémorielle :

Les éléments de versification présents dans le *Poema de Mio Cid* nous semblent porteurs d'enseignements pertinents quant au lien indissociable qui unit langue et discours dans le poème ; ils complexifient l'opération de traduction qui est supposée maintenir ce lien, vecteur de cohérence et de cohésion pour le texte, en ceci qu'ils représentent des procédés d'écriture fondamentaux qui organisent le discours et dont les répercussions sur la transmission orale originale se portent véritablement garantes de l'intelligibilité du discours lors de son actualisation. La rime, le mètre et le rythme, dont la récurrence et la régularité font l'objet de discussions, peuvent néanmoins être ramenés à des schémas dont le traitement par la traduction, nous le verrons dans les parties suivantes, constitue l'un des aspects essentiels dans la reconstitution d'un texte cohésif et d'un discours cohérent, dont la cohérence repose, en partie, sur la cohésion préalablement dégagée.

En marge de la particularité des « suma y sigue » évoqués plus haut et dont nous devons le repérage aux analyses philologiques, le schéma rimique sur lequel se fonde le *Poema* semble s'organiser en une sorte de réseau de stratégies audibles, destinées à favoriser le rapprochement entre le texte et l'auditoire dont il s'agit, comme possible complément ou possible alternative à la réitération formulaire, de capter puis conserver l'attention en lui proposant un ensemble de points de repère de la narration et de la diégèse. Signalons deux exemples :

Exemple 17 :

« ¡Albricia, Albar Ffañez, ca echados somos de tierra !' »

Mio Çid Ruy Diaz por Burgos entrava,
en su compañia .lx. pendones levava.

Exien lo ver mugieres y varones. » (CS, laisses 2-3, vv. 14-17)

Exemple 18 :

« Metio en paria a Daroca enantes,
desi a Molina que es del otra part,
la terçera Teruel que estava delant ;
en su mano tenie a Çelfa la de Canal.

¡ Mio Çid Ruy Diaz de Dios aya su graçia !
Ido es a Castiella Albar Fañez Minaya ;
treinta cavallos al rey los enpresentava. » (CS, laisse 46, vv. 866-73)

L'exemple 17 reprend, en les encadrant des vers immédiatement précédent et immédiatement suivant, les vers 15 et 16 qui apparaissent en ouverture de la troisième laisse du *Cantar del destierro*, alors que le Cid pénètre dans Burgos avant d'entamer son exil, accompagné de soixante hommes, selon les dires du poète. L'exemple 18 reprend les derniers vers de la laisse 46 (vv. 866-69) qui voit se terminer l'épisode de la bataille d'Alcocer, et les premiers vers de la laisse 47, au cours de laquelle Minaya se rend en Castille afin d'offrir au roi une part du butin. Dans les deux cas, la fonction narrative de la rime nous semble s'exprimer assez nettement. Les vers 15 et 16 de l'exemple 17 se caractérisent par une assonance en *á-a* qui n'occupe que l'espace de ces deux vers, intégrés dans une première laisse marquée par l'assonance *é-a* puis dans une seconde marquée par l'assonance *-ó*. Si nous nous intéressons au contenu sémantique de ces mêmes vers, ils marquent la transition, dans les premiers temps des pérégrinations du Cid, entre l'espace ouvert du départ du Cid et l'espace fermé de la ville de Burgos dans laquelle il pénètre et dans laquelle, pour la première fois, il va se confronter à l'isolement dont le rend victime l'exil imposé par le roi. En outre, le vers 16 insiste sur le nombre de compagnons ralliés au Cid à ce moment initial de son exil. Or, par la suite, l'ensemble des trois *cantares* est émaillé de références au nombre croissant de fidèles se pressant derrière le Cid¹⁴¹. Cette précision permet probablement d'attribuer une fonction emphatique à ce vers dont la valeur narrative proleptique, encore imperceptible à ce stade de la narration, s'avère par la suite essentielle dans l'économie du poème.

De la même façon, la rupture assonantique entre les laisses 46 et 47 (exemple 18), portée par l'intervention exclamative du *juglar*, souligne l'écho décelable entre le changement d'assonance et la progression du récit. Le Cid, personnage central de la laisse 46, cède la place à Minaya dont la laisse 47 narre le retour en Castille et les prémices d'un

¹⁴¹ « El juglar va contando cuidadosamente, a través de todo el poema, cómo aumentan las huestes del Cid, que sale de Vivar con sesenta pendones y llega, en Valencia, a contar con cuatro mil caballeros. » Cf. GUARNER, L., *Cantar...*, *op. cit.*, p. 13.

retour en grâce, auprès du roi, des fidèles du Cid puis du Campeador lui-même. De même que le protagoniste change, de même le lieu de l'action change. Il n'y a donc guère d'unité véritable entre ces deux laisses, si ce n'est dans leur continuité narrative. Enfin, l'intervention du narrateur, qui s'apparente à une conclusion de la bataille d'Alcocer, rejetée curieusement au commencement de la laisse 47, marque définitivement la transition narrative entre deux épisodes du *Poema* et l'assonance *-á* s'efface au profit de l'assonance *á-a*. Par le changement opéré, l'auditoire, dont l'oreille est accoutumée aux pratiques des *juglares*, perçoit, par la rupture audible, la rupture narrative ou l'effet de mise en exergue probablement recherché par le récitant.

La rime concourt également à l'organisation du discours en soulignant, indirectement, l'alternance entre discours rapporté au style direct et récit. La succession des laisses 108 à 111¹⁴² en offre une illustration, dans laquelle il est possible d'observer la façon dont l'organisation assonantique se calque sur le découpage des laisses et sert l'alternance des voix du discours. Ces laisses relatent l'annonce faite par le Cid à ses filles de leurs prochaines noces, arrangées par le roi. Les futures épouses se réjouissent de la nouvelle et expriment, à la laisse 109, leur gratitude à leur père. L'insertion de ces quatre vers rapportés au style direct :

« ¡Grado al Criador e a vos, Çid, barba velida !
 Todo lo que vos feches es de buena guisa ;
 ¡non seran menguadas en todos vuestros dias !'
 'Cuando vos nos casaredes bien seremos ricas.' » (CS, laisse 109, vv. 2192-95)

s'introduit sans la médiation d'un *verbum dicendi* de sorte que le changement de rime constitue le seul véritable indice du passage d'un locuteur à un autre ; le même schéma se reproduit, d'ailleurs, à l'issue de cette brève intervention, lorsque le Cid reprend la parole : le passage successif de l'assonance *á-a* à l'assonance *í-a* puis à l'assonance *-ó* constitue le seul mode de perception de l'organisation du discours à la portée de l'auditeur dont l'attention et la participation sont ainsi mises à contribution dans la recomposition de la cohésion textuelle. Car pour être plus précis, soulignons l'existence, en réalité, de deux modes de perception de l'alternance : l'un, porté par le changement rimique ; l'autre évoqué par le sens même des propos qui, naturellement, passent de la bouche d'un locuteur à celle d'un autre locuteur. Dans ce dernier cas, seule une compréhension globale des

¹⁴² Cf. Annexe F.

laisses actualisées permet à l'auditeur, en se reposant sur le facteur phonétique et déclamatoire, de résoudre la question de l'alternance dialogique. Ainsi, la rime cristallise-t-elle l'interaction entre le plan du texte, facteur de cohésion rimique, et le plan du discours qui ne laisse aucune équivoque possible dès que la parole est assumée par un personnage au sein, non pas tant de la situation d'énonciation, mais de la situation énoncée, que nous désignons plus haut comme ce microcosme créé par le texte, dans sa clôture. En confortant la mise en sens liée au discours, la rime participe d'une stratégie audible qui dépasse la structuration même du texte pour renforcer et clarifier la cohérence du poème lors de la situation de performance.

A l'instar de la rime, le mètre et le rythme constituent, sans directement s'adresser à l'ouïe des auditeurs, des critères de cohésion et de cohérence activés à leur tour par l'oralité inhérente à la transmission du poème. Les discussions sur le mètre du *Poema* sont vives. Pourtant, il demeure possible de proposer un schéma métrique qui sous-tendrait l'ensemble des trois *cantares*, bien qu'il faille reconnaître la primauté de la régularité rythmique sur la régularité métrique du *Mío Cid*. De manière unanime, Alberto Montaner, Ramón Menéndez Pidal ou Maurice Molho, entre autres, s'accordent à souligner l'apparente irrégularité du mètre du *Poema* ainsi qualifié d'anisosyllabique. Pour autant, nous citerons, à titre d'argument, les résultats des travaux de Maurice Molho réalisés et présentés à l'occasion d'un colloque sur les études cidiennes en 1994, dans lesquels le linguiste s'efforce de dégager un modèle de vers traditionnel de l'épique espagnole. Les résultats de l'analyse systématique des 99 premiers vers du *Cantar del destierro* permettent à M. Molho de dégager quelques principes récurrents du fonctionnement du mètre épique¹⁴³. Le modèle de vers traditionnel de l'épopée espagnole se compose de deux hémistiches de longueur variable, séparés par une césure fortement marquée et caractérisée par l'absence de tout enjambement en fin de vers. La longueur moyenne des hémistiches du *Poema de Mío Cid* est de cinq à huit syllabes, bien que quelques hémistiches s'écartent parfois quelque peu de cette règle, pouvant atteindre un nombre minimum de quatre syllabes et un nombre maximum de treize.

Une observation superficielle du mètre du *Poema* semble mettre en évidence une répartition fluctuante du nombre de syllabes réparties indifféremment sur les deux

¹⁴³ MOLHO, Maurice, « Sobre la métrica del *Cantar de Mío Cid* », in *Actes du colloque Cantar de Mío Cid*, Paris, 20 janvier 1994, éd. de M. Garcia et G. Martin, Limoges, PULIM, 1994, pp. 39-60.

hémistiches qui composent chaque vers. Or l'étude détaillée des 99 premiers vers à laquelle procède M. Molho aboutit à la conclusion d'une irrégularité modérée du mètre utilisé par le poète. Sur l'ensemble des 198 hémistiches analysés, 191 semblent se prêter à la règle énoncée. Pour autant, Maurice Molho n'évoque pas une régularité parfaite mais plutôt un cadre de tolérance de l'hémistiche qui s'articule autour d'un faible nombre de schémas métriques :

« [...] la regularidad métrica de la gesta castellana consiste en una polimetría fundada en la combinación de dos modelos métricos, de los que cada uno se caracteriza por la alternancia de dos metros. Esos dos modelos sólo difieren por una sílaba de más o menos. En el modelo 'francés', alternan hemistiquios de cuarta y sexta ; el modelo que calificaría de 'autóctono', moviliza hemistiquios de quinta o séptima¹⁴⁴. »

L'anisosyllabisme apparent du texte se résume ainsi, en raisonnant sur la base de l'hémistiche envisagé comme structure minimale de versification, à quatre modes d'organisation possibles, à savoir 4+1 et 6+1 pour les hémistiches appartenant au « modèle français » et 5+1 et 7+1 pour les hémistiches du modèle « autochtone »¹⁴⁵. Au vu de la réduction de la typologie formelle des hémistiches, il est en outre possible de tenter de définir le vers du *Poema* en observant le modèle morpho-sémantique de l'hémistiche auquel s'intéresse René Pellen. L'observation de la prosodie du poème par ce dernier, qui analyse mètre et rythme, permet de dégager une organisation des mots dans le vers, de sorte que R. Pellen conclut à une moyenne de quatre mots par hémistiche, dont deux sont des vocables sémantiques, porteurs de l'accent, et deux autres sont des vocables fonctionnels¹⁴⁶. De la même façon, il dégage la particularité des premiers hémistiches de chaque vers, plus enclins à contenir les éléments de la trame narrative, qui tendent à être complétés par une phraséologie moins essentielle au récit, susceptible de prolonger, voire de commenter, le premier hémistiche de chaque vers¹⁴⁷.

¹⁴⁴ MOLHO., M., « Sobre la métrica... », *art. cit.*, p. 57.

¹⁴⁵ Maurice Molho émet l'hypothèse, à propos de l'instabilité de l'hémistiche de format 7+1, d'une présence en germe du vers *romance* postérieur. Cette hypothèse semble partagée par les traducteurs de notre corpus qui, en uniformisant le mètre du poème, en proposent des traductions fondées sur l'octosyllabe assonant aux vers pairs. A propos de ce choix, L. Guarner explique : « Asimismo, la versificación anisosilábica de la gesta la reducimos al clásico metro del romance castellano tradicional, que, en definitiva, viene a ser la derivación histórica normal de la habitual versificación irregular propia de las gestas medievales españolas. » Cf. GUARNER, L., *Cantar...*, *op. cit.*, p. XXX.

¹⁴⁶ PELLEN, René, « Le vers du *Cid* : prosodie et critique textuelle », in *Actes du colloque Cantar de Mío Cid*, Paris, 20 janvier 1994, *op. cit.*, pp. 61-108, p. 64.

¹⁴⁷ *Ibid.*, p. 92-93.

Le mètre, et à travers lui le vers, semble porter une objection à l'irrégularité dont on le caractérise vulgairement, mettant en avant un cadre, certes fluctuant, au sein duquel se met en place une cohésion formelle sur laquelle se greffe la régularité rythmique reconnue, pour sa part, unanimement, et permet parfois de compenser le caractère plus aléatoire du mètre. L'exemple 19 nous permet d'observer cette compensation :

Exemple 19 :

« 'Vos [doña Ximena] querida mugier e ondrada,
e amas mis fijas mi coraçon e mi alma,
entrad comigo en Valençia la casa,
en esta heredad, que vos yo he ganada.'
Madre e fijas las manos le besavan ;
a tan grand ondra ellas a Valençia entravan. » (CS, laisse 86, vv. 1604-09)

René Pellen soulève la question de la présence d'une synalèphe dans l'hémistiche α du vers 1608¹⁴⁸, par laquelle ce vers rentrerait dans la catégorie des vers « trop courts » de sa typologie, étant construit sur un schéma 3+1 / 6+1. Or l'observation de ce même vers dans une perspective rythmique et non plus métrique retire à ce vers tout le caractère exceptionnel que sa métrique pourrait suggérer, dans la mesure où la présence ou l'absence de la synalèphe n'interfère en rien sur la répartition bi-accentuelle de l'accent prosodique : nous représentons le schéma bi-accentuel à la suite, en faisant figurer dans notre transcription la possible synalèphe entre parenthèses et la position des accents de chaque hémistiche par le soulignement de la syllabe accentuée :

« Madre (e) fijas / las manos le besavan »

Le rythme, indépendamment de tout facteur métrique, subsiste et propose une alternative de régularisation lorsque le mètre n'en est plus capable, de sorte qu'à l'image des observations formulées à propos de la rime, mètre et rythme complètent la systématisation formelle possible du *Poema* dans sa version originale, portée par l'oralité de sa transmission. La possible réductibilité des éléments formels de la geste permet, nous semble-t-il, de mettre en exergue la valeur mémorielle qu'il est possible de leur attribuer et dont tirent profit à la fois le *juglar* et l'auditoire : la stabilité structurelle par laquelle s'exprime la cohésion du texte, qui y trouve un vecteur d'unité, encourage la mémorisation du poème par le récitant dont la tâche se trouve facilitée. Parallèlement, le public est alors en mesure de reconnaître la forme poétique et de se laisser guider, grâce à des repères audibles, vers la perception du texte dont la cohérence, à son tour, peut s'établir

¹⁴⁸ PELLEN, R., « Le vers du *Cid*... », *art. cit.*, p. 96.

progressivement en intégrant l'auditoire dans l'ensemble constitué par le texte qui génère sa propre unité et facilite l'intelligence de son sens.

b. Formules et interdiscours :

Afin de poursuivre notre analyse des vecteurs de cohésion et de cohérence du texte dans sa version primitive, que nous plaçons au centre de l'opération de traduction, nous souhaitons à présent nous arrêter sur le rôle à attribuer à la formule dans la reconnaissance du poème, en tant que lieu de jonction entre espace du texte et espace extra-textuel. Profondément liée au genre même de l'épique, la formule constitue une manifestation intertextuelle dans la récurrence, le réemploi et la réactualisation, par les poètes épiques, d'un répertoire de formules dont les déclinaisons contribuent à la caractérisation du genre épique auquel appartient le *Poema de Mio Cid*. Jean Roudil associe, d'ailleurs, la production du Moyen Age à une pratique de la redite qui ancre l'écriture médiévale dans la dialectique du Même et de l'Autre, dans une dynamique intertextuelle inhérente à la production littéraire et poétique de l'époque :

« Les formulations multiples, semblables et/ou différentes, d'un propos de communication identique, caractérisent la production du Moyen Age – (et ce quel que soit le support choisi, pierre ou parchemin) –, souvent excessive dans sa richesse et sa profusion, dans son abondance que les traditions manuscrites, entre autres expressions possibles, déclarent de façon manifeste, elles dont l'essence est faite de remaniements et de répétitions, de réécritures du Texte, qu'elles inscrivent tout à la fois dans un dédale de Mêmes et d'Autres¹⁴⁹. »

La réutilisation de formules caractéristiques et identitaires de l'épique médiévale et de la poésie de transmission orale cristallise à la fois l'unicité du texte et son appartenance générique de sorte que la formule agit non pas tant sur l'intelligibilité du texte mais davantage sur sa reconnaissance par le public au sein de la sémiotique qui accueille le poème.

Par analogie à l'intertexte, Paul Zumthor propose le concept d'interdiscours qu'il définit comme « un réseau mémoriel et verbal, très inégalement serré mais qui vise à embrasser de ses fils la parole entière d'une communauté¹⁵⁰. » L'interdiscours, posé de cette façon, contribue à placer la formule à la frontière du texte en ceci qu'elle constitue,

¹⁴⁹ ROUDIL, Jean, « Tradition manuscrite et redite nouvelle au Moyen Age », in *Hommage à Bernard Pottier, op. cit.*, pp. 687-699, p. 687.

¹⁵⁰ ZUMTHOR, Paul, *La lettre et la voix. De la « littérature » médiévale*, Paris, Seuil, coll. « Poétique », 1987, p. 217.

pour la communauté linguistique, attachée à la langue, une voie d'accès à la reconnaissance du discours qui n'est actualisable que par la langue. En élargissant cette définition de l'interdiscours à l'ensemble des éléments signifiants de la parole médiévale et en y incluant les motifs médiévaux, il est alors possible de dégager un certain nombre d'« invariants » de la poésie médiévale qui apparaissent dans le poème du Cid.

En consacrant son travail à la geste française, Jean Rychner dresse la liste des principaux motifs récurrents de l'épique française et européenne dont on trouve des manifestations dans le *Poema de Mío Cid* : adoubement d'un nouveau chevalier ; mise à l'épreuve du cheval ; mobilisation des troupes ; évocation de la bataille ; le ou les héros dans la mêlée ; combats singuliers décidant du sort de la guerre ; combats singuliers à la lance ; combats singuliers à l'épée ; attaque aux armes de jet ; combats au poing ; prières ; regrets sur un héros mort ou considéré comme perdu ; pleurs, tristesse, pâmoison ; poursuite d'un ennemi fuyant ; messages ou ambassades, songes ; repas ; salut ; congé ; d'une fenêtre d'un château, un personnage en voit un autre s'approcher¹⁵¹. Il est ainsi tout à fait possible de voir dans la liste citée une sorte de matrice thématique sur laquelle se fondent inmanquablement les récits épiques au Moyen Age¹⁵².

Cette matrice est, par ailleurs, complétée par l'utilisation d'un répertoire formulaire riche et emprunté à la parole médiévale, qui permet au poète de mettre en mots les motifs énumérés ci-dessus de manière à ce que l'auditoire originel soit en mesure de les reconnaître et ainsi de participer à la performance du *juglar* et à l'actualisation du *Poema*. En d'autres termes, la formule semble associer un « dire » et un « faire », témoignant par sa présence de l'oralité primitive d'un poème et assumant la fonction d'un repère ; or ce repère, en passant d'un support (ou d'un non-support) oral à un support écrit perd, *a priori*, sa raison d'être¹⁵³, à moins de considérer que de repère d'audition, il acquiert le statut d'un

¹⁵¹ RYCHNER, Jean, *La chanson de geste...*, *op. cit.*, p. 129. La mise à l'épreuve de Baviécas par le Cid, la prière de Jimena, le songe du Cid à la veille du départ ainsi que tous les faits d'armes et toutes les batailles décrites par le poète nous incitent à appliquer cette liste de motifs de la geste française au témoignage de l'épique espagnole qui occupe notre travail.

¹⁵² La plupart de ces motifs réapparaissent dans la littérature médiévale : *El poema de Fernán González* accorde une place importante à la description de la mise en place des armées et des armements, à la présentation de batailles contre les ennemis maures (conquête de Carazo, bataille de Lara), à la description des chevaux et de leurs parures ; on y retrouve également, de manière plus présente que dans le *Poema de Mío Cid* les apparitions de saints, mais également, de façon certes plus discrète, des évocations de moments plus intimes de la vie des héros, tels que le mariage du comte.

¹⁵³ Les possibles divergences entre poésie orale et poésie écrite ainsi que l'impact du support sur le texte sont soulignés par Vidal Lamiqiz en 1988 : « [...] hay una importante diferencia entre el texto oral y el texto

repère de lecture, fort de sa dimension sémiotique, à la frontière entre le texte et le discours.

Paul Zumthor, dans *La lettre et la voix. De la « littérature » médiévale*, définit le formulisme comme suit :

« *Formulisme* fait référence à tout ce qui, dans les discours et les modes d'énonciation propres à telle société, a tendance à se redire sans cesse en termes à peine diversifiés, à se reproduire avec d'infimes et infinies variations : cette foisonnante réitération verbale et gestuelle, caractéristique de notre oralité quotidienne 'sauvage', conversations, on-dit, échanges phatiques. Pris dans un sens plus strict, le 'formulisme', c'est la fonctionnalisation de cette tendance, à des fins oratoires, juridiques, poétiques¹⁵⁴. »

Le formulisme semble ainsi correspondre à l'application discursive de la formule, ancrée par l'association entre réitération verbale et réitération gestuelle dans une dimension sémiotique qui échappe à la langue pour s'appliquer au discours dans la mesure où la formule se caractérise par sa permanence et sa capacité à résister à la variation en dépit de sa perpétuelle réactualisation par une instance énonciative sans cesse renouvelée. C'est précisément en ce point que réside l'ambiguïté de la formule, envisagée, en tant que procédé stylistique, comme jonction entre deux espaces, renvoyant tout à la fois à la continuité du texte et à la reconnaissance et à l'intellection du discours.

Par ailleurs, Marcel Jousse, en 1978, évoque également la fonction à la fois narrative et sociale – textuelle et discursive – de la formule en proposant une méthode qui permettrait d'attester la présence d'une formule : « On peut dire qu'il y a formule (gestuelle ou orale) dès que, dans un milieu social, un individu joue un geste qui sera compris et 'rejoué' par d'autres¹⁵⁵. » Ainsi définie, la formule dépasse définitivement les limites structurelles du texte pour trouver un ancrage sémiotique dans l'environnement même du texte, convoquant également toutes les instances de la situation d'énonciation dans son actualisation, passant outre les frontières du texte, de sorte que le terme pourrait s'appliquer à toute récurrence textuelle qui, dans un espace social et sémiotique déterminé,

escrito. Este queda seleccionado por un criterio de perfección normativa y por su valor de permanencia clásica. Efectivamente, al ser escrito, su producción no es necesariamente de primera instancia sino que ha sufrido un proceso de elaboración consciente : ha podido quedar corregido y perfeccionado en el autocontrol de producción por parte del hablante-autor antes de ser ofrecido a los oyentes-lectores. Mientras que el texto oral ha quedado captado al vuelo de las palabras en su primera y espontánea producción. » Cf. LAMIQUIZ, Vidal, « Configuraciones discursivas en textos orales », in *Hommage à Bernard Pottier, op. cit.*, pp. 457-469, p. 457.

¹⁵⁴ ZUMTHOR, P., *La lettre et la voix...*, op. cit., p. 216.

¹⁵⁵ JOUSSE, Marcel, *L'anthropologie du texte. Le parlant, la parole et le souffle*, Paris, Gallimard, coll. « Voies ouvertes », 1978, p. 16.

fait l'objet d'une perception et d'une interprétation communes à tous les participants à la situation d'énonciation.

Pour autant, il semble que toutes les formules employées dans le *Poema de Mío Cid* n'occupent pas une fonction unique. Eu égard aux définitions précédentes, qui n'accordent qu'une faible considération à la portée sémantique de la formule, il nous semble malgré tout nécessaire de distinguer les formules que nous qualifierions de sémantiquement (et sémiotiquement) marquées de celles que nous cantonnerions volontiers à une fonction uniquement textuelle. Ainsi peut-on invoquer, parmi celles qui appartiennent à la première catégorie de formules ayant une projection à la fois sur la structure du texte et sur l'actualisation du discours, celles au moyen desquelles le poète exprime, par exemple, l'ampleur du butin : « grandes son las ganancias » (CS, vv. 548, 1016, 1031, 1149, 1153, 1334, 1617, 1852) ou bien encore l'attitude du chevalier consistant à « tornar la cabeça e catar » CS, vv. 2, 1078) qui apparaît lorsque le Cid s'éloigne, au commencement du récit, de Vivar puis lorsque le comte de Barcelone, ayant retrouvé la liberté, quitte le lieu de sa captivité, craignant un revirement de la décision clémente du Campeador ; nous y plaçons également les formules corporelles qui évoquent tantôt la main (« besar la mano¹⁵⁶ »), les yeux qui expriment la peine (« lorar de los ojos » aux vers 1, 265, 277, 370, 374, 1600, 2023, 2863 de l'édition de Colin Smith), la bouche (« deçir de la boca » aux vers 19, 1239, 1456, 2289, 2270), le cœur (« plaçer / pesar de coraçon » aux vers 1184, 1342, 1355, 1455, 1947, 2317, 2623, 2815, 2821, 2825, 2881, 2954, 2959, 3019, 3119, 3120, 3434), la barbe (« tomarse / mesar / prenderse la barba » aux vers 2476, 2829, 2832, 3186, 3280, 3713) ou les pieds (« levantarse en pie » aux vers 3145, 3270, 3361, 3382, 3402, 3422, 3428, 3457).

Chacune de ces formules renvoie à une attitude humaine ou à des faits guerriers culturellement familiers du public du T-D, si bien qu'elles s'organisent en système au sein du texte pour y reconstituer un plan historique reconnaissable ; de là, leur fonction consiste non seulement à scander la récitation selon un schéma de récurrence prédéfini génériquement par le poème mais également à porter l'attention du public vers le symbole porté par chacune d'entre elles, selon une signification codifiée. Ainsi, la réitération de « grandes son las ganancias » permet-elle, par son retour après chacune des victoires

¹⁵⁶ Les nombreuses occurrences de cette formule nous incitent à les scinder du corps de la thèse. La formule « besar la mano » est présente aux vers : 159, 174, 265, 369, 692, 894, 1252, 1275, 1320, 1322, 1338, 1367, 1443, 1608, 1755, 1769, 1818, 1855, 1858, 1877, 2028, 2039, 2051, 2092, 2108, 2146, 2159, 2190, 2235, 2607, 2895, 2904, 2948, 3017, 3034, 3040, 3145, 3198, 3397, 3414, 3423, 3450, 3486, 3506, 3512, 3574.

remportées par le Cid, de clarifier la diégèse, pour l'auditoire, dans un premier temps, puis pour le lectorat d'aujourd'hui pour lequel la récurrence, bien que lue et non plus entendue, demeure intacte dans l'économie du poème ; mais elle offre également une clé interprétative commune à l'ensemble du public enclin à voir dans cette réitération l'accent que le poète porte sur la succession des victoires du Campeador, de laquelle peuvent se déduire le succès et la grandeur du héros qui rejoint ainsi l'archétype du héros épique.

A l'inverse, d'autres formules, dont la récurrence n'est pas moins remarquable, n'ont d'implication directe que sur le déroulement narratif même du poème. Dans cette seconde catégorie, nous intégrons principalement les formules d'enchaînement temporel : « otro dia mañana, pienssan de cavalgar » (CS, vv. 394, 413, 537, 643, 645, 949, 1440, 1448, 1473, 1489, 1680, 1688, 2870), « passa la noch venida es la man » (CS, vv. 425, 456, 1122), « el dia es passado y entrada es la noch » (CS, vv. 2061, 2120), ainsi que la plupart des constructions binaires destinées à exprimer une totalité spatiale, chronologique ou humaine qui, fussent-elles inclusives ou oppositives, fonctionnent sur le modèle du pléonasmisme et n'exercent guère qu'une fonction rythmique au sein du vers en ne projetant aucune véritable signification externe au cadre textuel du poème : « de dia nin de noch » (CS, vv. 562, 659, 681, 2002, 2045), « moros e moras » (CS, vv. 465, 534, 541, 619, 679, 852, 856) ou encore « cuendes e infançones » (CS, vv. 2072, 2964, 3479). L'unique vertu de ces derniers exemples semble résider dans la possibilité qu'ils offrent à l'auditoire, par la récurrence de la désignation, la possibilité de se repérer dans l'espace textuel, en reconnaissant des groupes humains ou en reconstituant la chronologie des événements, contribuant ainsi au renforcement de la cohésion du texte, dans un cadre strictement non discursif qui n'incite à aucune actualisation¹⁵⁷.

Ainsi, qu'elle soit textuelle ou discursive, la formule se présente comme un facteur de cohérence et de cohésion par l'intermédiaire duquel est susceptible de s'opérer le passage de l'énoncé au discours en acte. La dimension cohésive de la formule, correspondant davantage à la seconde catégorie de notre typologie, repose avant tout sur sa portée pragmatique au cours de la performance, pendant laquelle le *juglar* livre, partiellement ou dans son intégralité, le poème à son public. Reconnaisant la probable discontinuité de la récitation, dérivée assez naturellement des conditions mêmes de la

¹⁵⁷ Pour l'analyse des formules et de leur rôle de débrayeur du discours, cf. *infra.*, II.C.3. *La formule : obstacle et franchissement.*

performance, Jean Rychner admet la fonction phatique de la formule, non tant par son contenu que par sa récurrence, en signalant que « ces rappels de situation sont fréquents dans les chansons de geste [...]. Car leurs auditeurs peuvent prendre l'écoute quand bon leur semble¹⁵⁸. » De cette manière, il insiste sur la véritable mission confiée à la récitation du poème dont la structuration, prévue par le poète ou improvisée par le *juglar*, doit prendre en compte la nécessité de la réitération imposée par les circonstances mêmes de la transmission du texte. De là naît une seconde nécessité directement liée à la situation de performance et qui fait écho aux affirmations de G. Martin sur l'historicité : la stabilité du groupe social sans laquelle la tentative de la récurrence formulaire d'ouvrir la voie de la cohésion vers la cohérence du texte semble, selon P. Zumthor, vouée à l'échec :

« La voix poétique assume la fonction cohésive et stabilisante sans laquelle le groupe social ne pourrait survivre. Paradoxe : grâce à l'errance de ses interprètes – dans l'espace, dans le temps, dans la conscience de soi –, elle est présente en tout lieu, connue de chacun, intégrée aux discours communs, pour eux référence permanente et sûre. Elle leur confère figurément quelque extra-temporalité : à travers elle, ils demeurent, et sont justifiés [...]. Les voix quotidiennes dispersent les paroles dans le lit du temps, y émettent le réel ; la voix poétique les rassemble en un instant unique – celui de la performance –, aussitôt évanoui qu'elle le sait¹⁵⁹. »

En mettant en avant de la sorte le caractère éminemment social et historique de la geste pour le groupe social auquel elle s'adressait, Paul Zumthor permet d'entrevoir la voie par laquelle la formule, fer de lance de la voix poétique, permet de pallier l'instabilité ontologique du texte original, par le dépassement de lui-même et son inscription dans une sphère sémiotique a-spatiale et a-temporelle, de façon à ce que le texte acquière le statut d'un discours, rendu chaque fois signifiant par la situation d'énonciation – la performance – renouvelable à merci mais toujours sous-tendue par une dimension sociale à la fois unique et propre à chaque participant de la performance, rendue reconnaissable par la formule elle-même.

En outre, P. Zumthor rajoute volontiers à cette dimension sociale une dimension à rapprocher du « vérisme » que nous décrivions plus haut, en affirmant le crédit que l'oralité était en mesure de conférer à un texte au Moyen Âge¹⁶⁰. Participant ainsi tout à la

¹⁵⁸ RYCHNER, J., *La chanson de geste...*, *op. cit.*, p. 151.

¹⁵⁹ ZUMTHOR, P., *La lettre et la voix...*, *op. cit.*, 155.

¹⁶⁰ « Lorsque le poète ou son interprète chante ou récite (que le texte soit improvisé ou mémorisé), sa voix seule confère à celui-ci son autorité. Le prestige de la tradition, certes, contribue à le valoriser ; mais ce qui l'intègre à cette tradition, c'est l'action de la voix. Si le poète, ou l'interprète, en revanche, lit dans un livre ce qu'entendent ses auditeurs, l'autorité provient plutôt du livre comme tel, objet visuellement perçu au centre du spectacle performantiel. » *Cf., Ibid.*, p. 19.

fois de la cohésion et de la cohérence du poème, l'oralité, exprimée essentiellement par les formules qui conservent leur fonction en dépit du changement de support¹⁶¹, semble se dessiner comme un instrument mis à l'œuvre par le poète et le *juglar*, qui cristallise les oppositions soulevées jusqu'ici entre langue et discours, entre « vérisme » et historicité, pour faire en sorte que le texte agisse et pousse son public à agir également en s'investissant dans la situation de performance. L'intervention du public est facilitée par l'action du répertoire formulaire qui constitue un interdiscours susceptible de jouir d'une reconnaissance de la part des auditeurs¹⁶². Par conséquent, le balancement entre le « dire » et l'« écouter » constitue l'un des fondements du poème de tradition orale en ceci qu'il en garantit la cohésion et la projection dans l'espace sémiotique qui se constitue autour de sa récitation, et ce indépendamment du support sélectionné auquel l'unité du système constitué par le texte reste indifférente¹⁶³.

c. Sémiotique de la représentation et de l'interprétation :

Ainsi posée la fonction essentielle de la formule dans l'économie du texte, il est à présent opportun de poursuivre cette présentation de la formule en évoquant plus précisément sa capacité de déploiement lors de l'actualisation du discours, par l'intégration du lecteur lors de la récitation du poème. La formule fait alors preuve d'un caractère ambigu qui rend difficile et inopérante toute tentative de la cantonner à un rôle uniquement cohésif ou cohérent et qui, partant, met en évidence le statut de frontière que nous évoquions plus haut, dans une perspective sémiotique qui intègre à présent tous les acteurs de la transmission du poème, de son origine à ses traductions.

Le lecteur, pour reprendre le terme employé par Umberto Eco, qui peut s'appliquer tant au véritable lecteur des versions écrites actuelles du *Poema* qu'au public d'auditeurs des versions primitives, apparaît tout à la fois dans la version de Per Abbat et dans les traductions, bien que ses fonctions soient un tant soit peu décalées. La place concédée au public par l'auteur du poème original apparaît grâce à de nombreuses formules par

¹⁶¹ Bien que Paul Zumthor et Jean Rychner accordent également une place à la gestuelle en tant que moteur de l'oralité, nous laissons délibérément de côté cet aspect plus proche de la traduction intersémiotique.

¹⁶² « Le style formulaire enchâsse dans le discours, au fur et à mesure de son déroulement, et intègre en les y fonctionnalisant, des fragments rythmiques et linguistiques empruntés à d'autres énoncés préexistants, en principe appartenant au même genre, et renvoyant l'auditeur à un univers sémantique qui lui est familier. » Cf. ZUMTHOR, P., *Introduction à la poésie...*, *op. cit.*, p. 116.

¹⁶³ « La fixation par écrit de récits ou de poèmes jusqu'alors de pure tradition orale ne met pas nécessairement fin à celle-ci. » *Ibid.*, p. 37.

lesquelles le *juglar* s'adresse au public et l'invite à participer à l'actualisation du poème par la performance ; ces formules, à l'autorité somme toute discutabile¹⁶⁴, prennent le plus souvent la forme d'interjections lancées au public et dont l'objectif semble assez nettement affirmé : comme dans le cas des formules précédemment étudiées, il s'agit d'amener le public à pénétrer au cœur de la diégèse de manière à le rendre acteur du poème en suscitant chez lui la reconnaissance des faits qui constituent le récit. Certes, l'ensemble des vers par lesquels le *juglar* prend la parole pour s'adresser au public ne renvoie pas directement à la figure d'un lecteur modèle tel que le décrit U. Eco. Pourtant, quelques occurrences de ces formules en rupture narrative se laissent percevoir comme étant de véritables appels à la collaboration du public dans la constitution du récit, par la convocation d'éléments extérieurs à la diégèse dont la mise en œuvre encourage l'interprétation du récit. Outre les occurrences de l'impératif « sabet » dont nous développons par la suite le rôle narratif, et dont la fonction phatique exprime en toute clarté l'intention du poète d'inviter son public à une identification cognitive avec les faits narrés, les exemples 20 et 21 contiennent également, nous semble-t-il, des signes de la présence du public dans le processus même de production du texte :

Exemple 20 :

« Veriedes tantas lanças premer e alçar,
 tanta adagara foradar e passar,
 tanta loriga falssar e desmanchar,
 tantos pendones blancos salir vermejos en sangre,
 tantos buenos cavallos sin sos dueños andar. » (CS, laisse 36, vv. 726-30)

Exemple 21 :

« ¿quien vio por Castiella tanta mula preçiada
 e tanto palafre que bien anda,
 cavallos gruessos e corredores sin falla,
 tanto buen pendon meter en buenas astas,
 escudos blocados con oro e con plata,
 mantos e pieles e buenos çendales d'Andria ? » (CS, laisse 103, vv. 1966-71)

Ces deux exemples reprennent des scènes descriptives qu'il est possible de rapprocher de certains motifs de la littérature épique médiévale, en ceci qu'elles présentent, par l'exclamation ou l'interrogation, rhétoriques dans les deux cas, des énumérations de parures qui ne sont pas sans évoquer la codification dont fait l'objet la description des

¹⁶⁴ Certaines formules s'adressant directement au public occupent l'espace d'un vers entier, ne permettant alors pas de déterminer véritablement s'il s'agit de vers du poète lui-même ou s'il s'agit de vers qui, intégrés par un *juglar* lors d'une récitation afin de s'assurer de l'attention de son auditoire, auraient été consignés par le copiste. Quelle que soit leur autorité, ils demeurent dans le manuscrit et doivent, par conséquent, faire l'objet de quelques remarques et analyses.

armes et chevaux du chevalier. L'exemple 20 est tiré de la description du siège des troupes du Cid à Alcocer par les troupes maures, qui donne lieu par la suite à une sanglante bataille qui se soldera par la victoire du Campeador ; l'exemple 21 intervient alors que le Cid et les Infants de Carrión s'apprêtent, chacun dans leur camp, à se rendre à la réunion organisée par le roi afin d'établir les modalités de l'union des filles du Cid et des Infants. Qu'il s'agisse d'un récit de bataille ou d'une formalité telle que l'organisation d'une union matrimoniale, il s'agit d'événements familiers à l'auditoire intégrés au cadre du récit, de telle sorte que le *juglar*, en s'adressant à son public, sollicite la réactivation de sa part des éléments extra-textuels auxquels renvoient les descriptions faites, de manière à les doter d'un sens au sein du poème. Les procédés mis en œuvre passent essentiellement par l'anaphore de « tanto » qui ne se fixe d'autre objectif que celui d'insister, sémantiquement et rythmiquement, sur le caractère particulièrement violent de la bataille dans l'exemple 20 et sur l'aspect particulièrement solennel de la rencontre, dans l'exemple 21. L'intervention du *juglar*, dans ces interjections, a pour but d'inviter le public à réunir sa connaissance des us sociaux et guerriers qui lui sont familiers de manière à pouvoir, par comparaison, envisager à leur juste mesure, les caractères extraordinaires des événements décrits ; au-delà, elle rend palpable le caractère éminemment discursif de la formule et impose sa valeur à la fois cohérente et cohésive. En effet, l'emploi rhétorique de l'anaphore a pour but, dans les deux exemples, d'amplifier le contenu sémantique de l'énumération. Néanmoins, si dans les deux cas la formulation suscite chez l'auditeur et le lecteur la reconnaissance du caractère inouï des faits décrits par l'énoncé, l'interprétation discursive qui en découle oppose deux scènes dont les significations ne sont guère comparables dans la mesure où l'une s'applique à un récit guerrier alors que l'autre renvoie à des démarches plus « administratives », ou du moins non belliqueuses. Nous nous trouvons ainsi face à une illustration du basculement, dans le texte, de la signification du texte vers le sens du discours, qui apparaît sous l'impulsion de facteurs diégétiques, dans ce cas, qui génèrent le sens de la formule au sein même du texte.

Or ce type d'actualisation discursive repose principalement sur l'oralité qu'il contient et qui est rendue partiellement inopérante, *a priori*, dès lors que l'on recourt à la médiation de l'écriture et, *a fortiori*, à celle de la traduction intralinguale écrite. Le « vos » qui porte les formes verbales des interjections des exemples 20 et 21, et que l'on retrouve par ailleurs dans la morphologie impérative des « sated » déjà évoqués, s'adresse en

premier lieu au public d'origine et ne s'adresse qu'en seconde instance au public moderne, dans une nouvelle situation d'énonciation, portée par le traducteur. Pour autant, il serait faux de considérer que la place attribuée au lecteur dans le texte suit cette gradation : dans la traduction, le statut de lecteur ne coïncide pas, par une médiation quelconque, avec celui du texte original ; de même que la traduction constitue une nouvelle actualisation du texte, de même elle entraîne une actualisation du lecteur qui, en réalité, se trouve à la source même de la traduction. Ainsi les marques renvoyant au lecteur-témoin de la traduction prouvent-elle l'existence d'un lecteur contemporain de référence, à la fois destinataire et instigateur de la traduction. Présent dans toutes les introductions aux traductions, le lecteur s'érige en point de mire de la traduction. Toutefois, il demeure encore délicat de déterminer avec précision l'orientation que doit prendre la traduction. En d'autres termes, la frontière perméable incarnée par les formules doit-elle permettre au lecteur actuel de pénétrer dans le système clos du *Poema* original ou, au contraire, doit-elle permettre au poème de s'ouvrir à la dynamique de déplacement sémiotique dans laquelle il est engagé par le fait même d'être traduit ? A travers cette interrogation semble se profiler, en tous cas, la dialectique sur laquelle reposent les discussions sur les enjeux de la traduction.

Grâce à cette approche sémiotique de la traduction, dans une perspective encore très orientée vers la théorie, il semble que la mise en place d'un certain nombre d'outils sémiotiques nous permette de poser assez nettement les différentes influences dont le T-D fait l'objet dans sa constitution et dont il est nécessaire de tenir compte lors de l'élaboration d'une traduction intralinguale et lors de l'analyse desdites traductions. La sémiosphère, telle que la définit Youri Lotman, semble représenter un modèle capable d'englober tous les éléments de signification du T-D en ceci qu'elle intègre à la fois les éléments cotextuels et contextuels et les éléments appartenant à la sphère culturelle, en les unissant dans une dynamique discursive unique. Néanmoins, nous avons souhaité démontrer ici à quel point il était indispensable, dans l'élaboration de la traduction, de prendre en compte l'ambivalence à la fois textuelle et discursive du T-D, la première constituant le sous-bassement de la seconde. En décrivant la notion d'historicité dans sa complexité et sa dualité, nous avons pu établir que le texte est doublement soumis à un mouvement interne qui scelle sa clôture et un mouvement externe qui le soumet à des variations extra-textuelles telles que les références culturelles dont il est porteur. Nous avons alors pu dégager une gradation entre ces mouvements, montrant que la forme-sens

construit son identité, au sein de la sémiotique à laquelle elle appartient et à laquelle appartiennent également ses traductions, par son historicité qui lui permet de n'être que modérément en proie aux évolutions culturelles qui restent en grande partie sans effet sur la production du sens du discours. En d'autres termes, la rupture opérée par le poète entre des éléments « véristes » et la reconstitution cohérente et cohésive d'un modèle et d'un système matérialisés par la forme-sens établissent la progression qu'il est permis de déceler entre la langue et le discours, entre l'immobile, le clos, d'une part, et le dynamique, le réactualisable d'autre part. Les références possibilistes, sont détachées de leur référent pour acquiescer à leur tour le statut de référents dans l'espace composé par le texte, de sorte que le référent d'origine n'occupe plus qu'une place de second rang dans l'intellection de la forme-sens.

Ainsi, après avoir dégagé le réseau d'interactions entre cohérence et cohésion, nous avons tenté de souligner les principaux vecteurs de l'une et de l'autre au sein du *Poema de Mio Cid* de manière à percevoir sous quelle forme le poème génère son unicité et son identité et, partant, quels sont les écueils face auxquels les traducteurs peuvent être tenus de se confronter dans leur tentative de traduire le T-D. En nous attachant sur des marqueurs d'oralité présents dans l'écriture du manuscrit et de la version qu'en offre Colin Smith, nous avons pu établir de façon plus empirique le lien étroit qui unit la langue et le discours et nous avons également et particulièrement souligné le rôle joué, dans cette union, par la formule qui s'impose comme charnière entre deux strates de constitution du T-D et entre deux espaces sémiotiques. La question de la traduction se pose ainsi de plus en plus clairement en terme de discursivité et de progression indéfectible entre langue et discours, alors que le principal obstacle réside dans la non-simultanéité de l'évolution des facteurs de cohésion, reposant avant tout sur le lexique et la syntaxe, et les facteurs de cohérence en lien direct avec l'espace dans lequel les réactualisations prennent vie. De sorte qu'il convient à présent de tenter de dégager un angle d'appréhension de l'opération de traduction cette fois, afin de déterminer ses principales orientations, au vu de la complexité générative de la forme-sens que nous venons d'exposer.

C] Approche pratique d'une théorie de la traduction

Ce dernier chapitre de la première partie se centre essentiellement sur le phénomène de la traduction dans ses orientations pratiques, de manière à présenter les deux principales tendances qui occupent la suite de la thèse et qui dérivent des observations précédentes sur la fusion entre langue et discours dans une dynamique progressive qui s'articule en une forme-sens dont la complexité fait l'objet de la traduction. Il convient ainsi de présenter, dans un premier temps, les différentes orientations théoriques et pratiques de la traduction telles qu'elles ont pu être exposées ces dernières décennies par les principaux universitaires et scientifiques qui se sont intéressés non seulement aux techniques du « bien traduire » mais également au principe et aux objectifs mêmes de la traduction, de manière à cerner de quelle manière ces théories s'organisent autour d'axes récurrents.

Tantôt tournée vers le T-D, tantôt vers le T-A, tantôt attachée à la lettre, tantôt à l'esprit, tantôt esthétique, tantôt vulgarisatrice, la traduction semble réunir en elle des problématiques diverses, touchant autant à l'herméneutique qu'à la linguistique ou à la sémiotique, en trouvant des terrains d'action tout aussi bien poétiques que stylistiques. D'ailleurs, les observations qui figurent dans le chapitre précédent, à propos du rôle de l'écriture épique qui recèle des marqueurs mémoriels dont le statut semble indispensable à la transmission, à la représentation et à l'interprétation du texte poétique inscrivent de plain-pied la traduction dans une problématique rythmique qui réunit l'ensemble des dialectiques exposées à l'instant. Articulée autour de deux notions clés, l'interprétation et la représentation, il nous incombe à présent d'observer plus attentivement les processus par lesquels s'opère la traduction qui semble suivre des tendances desquelles se dégage ce que nous désignons comme un entre-deux-langues qui présente l'avantage, en s'enracinant dans la langue et dans le texte, d'utiliser ces derniers afin de traduire des discours historiques marqués par un rythme qu'il convient de définir et de discuter, sans jamais perdre de vue que nous traitons ici du cas particulier de la traduction intralinguale à visée essentiellement didactique et vulgarisatrice.

Une fois dégagées ces tendances encore très empiriques de la traduction, nous serons alors à même de poser définitivement les principes fondamentaux de l'analyse à

venir, à savoir que nous émettons d'ores et déjà l'hypothèse d'une traduction bifide, qui se calque sur la dialectique de l'ouverture et de la fermeture du texte et qui se manifeste au travers d'une ouverture et d'une fermeture non plus structurelle mais sémiotique du texte à la traduction, qui se teinte également d'une perspective supplémentaire qui vise à confronter une traduction progressive à une traduction régressive ; en d'autres termes, nous proposons d'établir, pour conclure cette partie liminaire, le concept contrastif de traduisibilité et de traductibilité qui cristallise l'ensemble des dialectiques qui ont nourri ces premières réflexions et analyses et qui sous-tend l'ensemble des travaux que nous tenterons d'appliquer au corpus que nous avons sélectionné.

1. Reformulation et interprétation :

Nous avançons en *I.A.3.b Editeurs, traducteurs, lecteurs* le rôle du lectorat de la traduction dans l'élaboration de celle-ci en soulignant, d'après les propositions d'Umberto Eco sur le lecteur modèle, la présence du public comme antécédent et moteur de la traduction. Après avoir également démontré de quelle manière la traduction portait avant tout sur un discours, porté par la langue, il convient à présent de tenter d'approfondir les mécanismes par lesquels le lecteur, regagnant la place qui lui échoit traditionnellement à l'autre extrémité de la chaîne traductique, perçoit le texte une fois traduit. Un tel projet nous pousse à orienter nos réflexions vers l'interprétation et la reformulation qui constituent les deux axes clés autour desquels la traduction prend forme. Afin d'en comprendre au mieux le fonctionnement, il importe de déterminer de quelle manière chacune de ces notions, assimilables à des attitudes spontanées du lecteur mais dérivées de la volonté de l'écrivain – du traducteur, dans notre cas – prennent forme lors du processus de traduction. Ainsi, il est temps de dépasser l'analyse du T-D qui nous occupait jusqu'alors et d'entrer véritablement dans la problématique de la traduction de manière à dégager les orientations établies par la traductologie afin d'offrir une synthèse des théories dérivée de l'analyse des pratiques de traduction. Ainsi serons-nous en mesure de proposer un schéma type de la traduction qui nous amènera par la suite à proposer deux angles d'approche de notre corpus.

a. Synthèse des théories et pratiques traditionnelles :

L'idéal de traduction défend la restitution totale de deux plans : la forme et le contenu, désignés jusqu'ici comme langue et discours. Face à une telle adéquation, rendue

paradoxale par le principe fondamental d'intelligibilité de la traduction, et inaccessible par les changements linguistiques et culturels qui motivent la traduction, les théories développées à partir de conclusions empiriques tentent de trouver des pis-aller susceptibles de pallier l'insuffisance ontologique de la traduction dans l'objectif idéal qui lui est assigné.

Les préceptes d'Etienne Dolet constituent le fondement de la réflexion traductologique actuelle en ceci qu'ils énoncent les axes spécifiques de travail que représentent l'alliance de la lettre, de la signification et du sens, la précision autorisée par la langue d'accueil ou encore l'absence de nécessité de médiation entre le T-A et le public auquel il se destine¹⁶⁵. Si l'esthétique de la traduction, louée par le cinquième précepte, n'occupe qu'une place de second rang dans la plupart des théories modernes, l'absence de médiation nécessaire, la précision ou l'alliance entre plan de l'expression et plan du contenu occupent en revanche le devant de la scène traductologique, bénéficiant, selon les théories, d'un degré plus ou moins élevé de prégnance et de conservation.

Georges Mounin¹⁶⁶ et Jean-René LADMIRAL¹⁶⁷ posent la problématique de la traduction en des termes similaires. En marge, Antoine Berman, au nom de la lisibilité, fonde sa réflexion sur une opposition semblable tout en dénonçant, avec plus de véhémence, la lisibilité à outrance, défendue par G. Mounin et J-R. LADMIRAL. Ainsi, la traduction ethnocentrique dénoncée par Antoine Berman¹⁶⁸ est à rapprocher de la traduction cibliste de J-R. LADMIRAL ou encore de la métaphore des verres transparents de G. Mounin. En effet, quels que soient le qualificatif ou la métaphore employés, tous

¹⁶⁵ Les cinq préceptes de traduction de Dolet sont les suivants : « 1. il faut que le traducteur entende parfaitement le sens et matière de l'auteur qu'il traduit : car par ceste intelligence il ne sera jamais obscur en la traduction [...] ; 2. que le traducteur ait parfaite connaissance de la langue de l'auteur, qu'il traduit ; et soit pareillement excellent en la langue, en laquelle il se met à traduire ; 3. il ne se fault pas asservir jusques à la, que lon rende mot pour mot [...] car s'il a les qualités dessusdictes (lesquelles il est besoing estre en ung bon traducteur) sans avoir esgard à l'ordre des mots, il s'arrestera aux sentances, et fera en sorte que l'intention de l'auteur sera exprimée, gardant curieusement la propriété de l'une et l'autre langue [...] ; 4. contente toy du commun, sans innover aulcunes dictions follement, et par curiosité répréhensible [...] ; 5. l'observation des nombres oratoires : c'est asscavoir une liaison et assemblément des dictions avec telle douceur, que non seulement l'âme s'en contente, mais aussi les oreilles en sont toutes ravies [...]. » in DOLET, Etienne, *La manière de bien traduire d'une langue en aultre. D'avantage. De la ponctuation de la langue Française. Plus, des accents d'ycelle*, Lyon, Presses Etienne Dolet, 1540, pp. 11-15 ; cité par BALLARD, M., *De Cicéron à Benjamin...*, op. cit., p. 110. Reproduction du manuscrit également disponible en format électronique à l'adresse : <http://gallica.bnf.fr/ark:/bpt6k106073c/f5.item>.

¹⁶⁶ MOUNIN, Georges, *Les Belles Infidèles*, Lille, Presses Universitaires de Lille, 1955.

¹⁶⁷ LADMIRAL, Jean-René, « Sourciers et ciblistes », in *La Revue d'esthétique*, n° 12, 1986.

¹⁶⁸ Pour la terminologie proposée par Antoine Berman, cf. BERMAN, Antoine, *La traduction et la lettre ou l'Auberge du lointain*, Paris, Seuil, coll. « L'ordre philosophique », 1999.

renvoient à une traduction dont le principe consiste à aller au-devant du lecteur, en lui proposant un texte dont la signification et le sens sont immédiatement accessibles, dénué de toute sensation d'étrangeté, en y effaçant au besoin toute trace dépayssante que pourrait présenter le texte original, et en réduisant le plus possible la distance entre le T-D et le récepteur, garantissant ainsi une transmission plus exhaustive du contenu du texte.

A l'opposé de cette tendance traductique, la traduction éthique, la traduction sourcière et la métaphore des verres colorés favorisent le maintien, dans le T-A et dans la langue d'arrivée, de la structure phraséologique du T-D dans le but de susciter chez le lecteur une sensation d'étrangeté qui sacrifie l'intelligibilité du T-D à l'intégrité de sa forme, au détriment, parfois, de la langue d'accueil, poussée dans les limites de son seuil de tolérance. Si Georges Mounin semble poser la question de la traduction en y intégrant une dimension esthétique du texte traduit devenu intelligible et profondément ancré dans l'espace sémiotique du lecteur, cette dimension n'apparaît pas de manière aussi obvie dans les propositions de A. Berman et de J-R. Ladmiral ; toutefois, l'axe autour duquel s'articulent les terminologies à l'instant évoquées demeure unique : il s'agit pour les traducteurs de s'interroger sur la nécessité de rendre visible ou non l'opération de traduction en conservant des vecteurs de distanciation ou, au contraire, en effaçant du T-A toute marque d'étrangeté.

En marquant distinctement la différence entre plan de la forme et plan du contenu, les théories décrites jusqu'à présent se centrent sur la relation qui unit le T-D au T-A en s'appuyant sur le rapprochement ou, au contraire, l'éloignement qu'elle instaure entre le public et le texte traduit. Henri Meschonnic et Eugène Nida¹⁶⁹ se distinguent partiellement de ce point de vue théorique en ne considérant guère la dialectique forme / contenu mais en orientant leurs réflexions bien davantage sur l'investissement du public d'accueil lors de la

¹⁶⁹ « L'équivalence formelle se concentre sur le message lui-même à la fois dans sa forme et son contenu [...]. Le type de traduction qui illustre le mieux cette équivalence structurelle pourrait être appelé une 'traduction lustrée', dans laquelle le traducteur tente de reproduire la forme et le contenu de l'original en se montrant aussi littéral que possible et en restituant le sens du mieux possible... Une traduction lustrée de ce type a pour objectif de permettre au lecteur de s'identifier le plus possible à une personne ayant appartenu au contexte de la langue source, et de comprendre dans la limite de ses possibilités, les coutumes, les manières de penser et les moyens d'expression [...] Au contraire, une traduction qui tente de produire une équivalence dynamique plutôt que formelle est basée sur 'le principe de l'effet équivalent'. Dans une traduction de ce type, il ne s'agit pas de coller à la langue du récepteur, mais, par la relation dynamique, de faire en sorte que la relation entre récepteur et message soit substantiellement la même que celle qui existait entre le récepteur original et le message d'origine. Une traduction par équivalence dynamique aspire à une totale naturalité de l'expression, et tente de relier le récepteur à des modes de comportements significatifs dans le contexte de sa propre culture. » NIDA, Eugene A., *Towards a Science of Translating*, Leiden, Brill, 1964, p. 159.

réception du texte et sur la capacité du texte à se donner à comprendre dans sa globalité signifiante. Lorsqu'il prétend qu' « une traduction ne doit pas *donner l'impression d'être une traduction*¹⁷⁰ », Henri Meschonnic définit la traduction par annexion comme une amputation de la relation T-D / T-A du processus même de la traduction : il fait la proposition d'une dissipation de la distanciation ou bien encore d'une créativité suffisante pour que le T-A fasse oublier qu'il « n'est que » la traduction du T-D : le T-A se donne à lire dans une équivalence dynamique, à savoir un mouvement destiné à entraîner le public vers un degré minimal d'investissement dans un texte qui s'exprime sans recourir à aucune médiation apparente pour le lecteur ; à l'inverse, la pratique du décentrement pérennise le discours original, la voix du texte original, dans la langue d'accueil, fallût-il parfois en malmener quelque peu les structures :

« le *décentrement* est un rapport entre deux textes dans deux langues-cultures jusque dans la structure linguistique de la langue, cette structure linguistique étant valeur dans le système du texte¹⁷¹. »

Retrouvant ici la notion de texte systématisé, caractérisé par son historicité, au sein duquel la langue concourt à l'existence du discours, il s'agit bien d'une équivalence formelle qui prétend pousser le lecteur à la déterritorialisation afin de le pousser à procéder lui-même à une démarche de rapprochement du texte et à pénétrer véritablement dans le texte en prenant conscience, par la distance à la fois linguistique et culturelle établie, nous dirons sémiotiquement, qu'il s'agit bel et bien d'une traduction, dont il assume, en tant que lecteur, l'étrangeté.

Ainsi nous est-il donné d'observer le déplacement qui s'opère entre deux perspectives générales de la traduction : l'une qui semble s'articuler sur les textes, envisagés comme objets de la traduction ; l'autre qui se construit sur la relation inévitable qui s'instaure entre le texte traduit et son destinataire. Ces deux orientations n'ont rien de contradictoire, bien au contraire, et semblent même s'inscrire dans une dynamique commune qui fonde toute la réflexion théorique et toute la pratique de la traduction au cours de laquelle il convient de prendre en compte à la fois les textes, objets au sein desquels prend corps la traduction, et le destinataire du texte qui en établit les conditions de réceptivité et d'intelligibilité selon une progression graduelle allant de l'étrangeté et de la

¹⁷⁰ MESCHONNIC, Henri, « Propositions pour une poétique de la traduction », in *Langages*, n° 28, déc. 1972, pp. 49-54, p. 50.

¹⁷¹ *Ibid.*, p. 50.

non-reconnaissance totales à l'appréhension globale et détaillée du texte ; notre objectif, tout au long de la thèse, consistera non pas à formuler une théorie de la traduction qui ne ferait qu'exprimer autrement, en filant une métaphore déjà existante ou en en instaurant une nouvelle, les théories établies, mais à tenter d'établir le degré au-delà duquel le T-A suppose une prise en compte de son destinataire dans la mise en œuvre de stratégies de traduction capables de modifier la perspective du texte original.

Avant d'en arriver là, le schéma suivant se propose de synthétiser les caractéristiques essentielles des théories auxquelles nous faisons précédemment référence de manière à en souligner les principales orientations et à réduire les terminologies à quelques oppositions fondamentales :

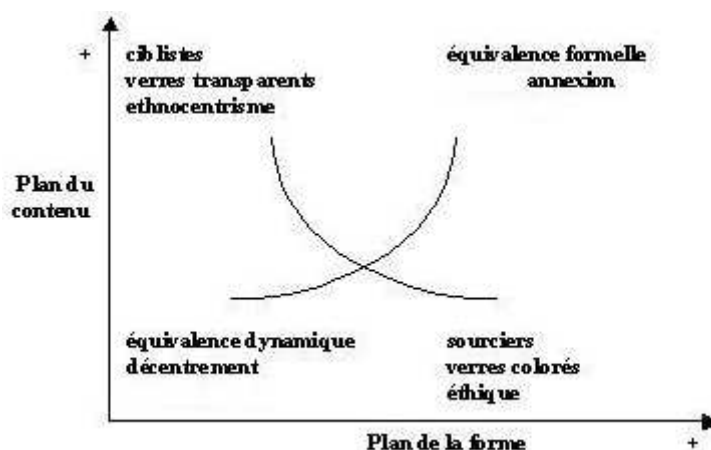


Figure 2 : Théories traditionnelles sur la fidélité en traduction

La dialectique du fond et de la forme demeure, certes, au centre des théories formulées, quelles qu'en soient les terminologies. Outre les oppositions traditionnelles qui confrontent une orientation textuelle de la traduction à une orientation davantage contextuelle, s'attachant au plan du contenu dans une lecture horizontale, ou bien au plan de la forme, dans une lecture verticale, la perspective diagonale représentée ici par les courbes qui occupent le centre du schéma est celle qui nous semble véritablement représenter la synthèse des théories proposées en ceci qu'elle dispose en vis-à-vis les deux dynamiques caractéristiques de la traduction : l'une qui s'articule autour du texte lui-même ; l'autre qui tend à considérer la perception de la traduction et l'impression produite sur le destinataire du T-A comme facteur déterminant de la traduction non plus d'un texte mais d'une forme-sens, en proie à des mouvements complémentaires ou contradictoires.

Une conclusion sans doute naïve et simpliste consisterait à placer la traduction à la croisée des axes représentés, dont la jonction représente le degré moyen des théories élaborées au sein desquelles se cristallise l'essentiel des facteurs censés présider à la traduction : une traduction soucieuse à la fois de transmettre le sens du T-D sans en dénaturer la forme à outrance, se pliant ainsi dans un même temps aux règles de traduction édictées par le public destinataire et par le texte lui-même en tant qu'entité discursive cohésive, dotée d'un sens cohérent.

b. Mécanisme de la reformulation et de l'interprétation :

Eu égard à la synthèse proposée, il importe à présent de définir les notions connexes à l'orientation sur laquelle nous concluons l'analyse du schéma n° 2, en tentant d'approcher les notions de reformulation et d'interprétation afin d'établir un parcours traductologique type qui intègre dorénavant, dans une dynamique non pas uniquement textuelle mais sémiotique, tous les acteurs de la traduction. La mise en évidence des implications sémiotiques de la traduction nous semble passer par une approche qui présente le lien unissant le T-D à ses traducteurs et à ses différents publics.

Nous avons déjà eu l'opportunité d'aborder la reformulation en tant que notion connexe à la traduction intralinguale telle que la définit Roman Jakobson. L'interprétation semble s'imposer, au vu des commentaires issus d'une première approche globale des traductions, comme une phase par laquelle transitent les traducteurs et dont il convient de poser les fondements avant de s'attacher à en comprendre les mécanismes mis en œuvre ultérieurement.

Dans la suite du chapitre consacré aux aspects linguistiques de la traduction, Roman Jakobson revient indirectement sur sa propre typologie qui fait à ce moment là l'objet de quelques nuances lorsqu'il tente de la rapprocher d'une pratique de la traduction, soulignant par là-même la place de premier ordre qu'occupe la pratique traduisante dans l'élaboration d'une théorie de la traduction. Ainsi, dans une tentative d'approfondissement de la pratique de la traduction en poésie, Roman Jakobson affirme-t-il :

« la poésie, par définition, est intraduisible. Seule est possible la transposition créatrice : transposition à l'intérieur d'une même langue – d'une forme poétique à une autre –, transposition d'une langue à une autre ou finalement transposition intersémiotique –

d'un système de signes à un autre, par exemple de l'art du langage à la musique, à la danse, au cinéma ou à la peinture¹⁷². »

La disparition du terme de traduction – qui n'est pas sans rappeler le zèle dont font preuve les traducteurs de notre corpus pour éluder le terme de « traduction » dans les commentaires appliqués à leurs travaux – au profit du couple *a priori* antithétique « transposition créatrice » est à considérer. Il convoque et place en vis-à-vis deux conceptions de la traduction non plus véritablement dans son déroulement mais dans sa visée : la transposition de la forme poétique, renvoyant à l'idée de simple déplacement ou glissement, répond à la fonction poétique de la structure du texte¹⁷³ qui se perpétue, dans son rôle de productrice d'une signification, dans la langue d'accueil de la transposition. Si R. Jakobson, à propos de la traduction intralinguale, n'évoque qu'une seule langue, théâtre de la transposition d'une forme poétique à une autre, il est pourtant bien question, dans les traductions du *Poema de Mío Cid* dont nous disposons, d'un changement de langue ou d'état de langue qui légitime, par ailleurs, les tentatives des traducteurs qui, s'il ne se fût agi que d'une transposition de forme poétique au sein d'une même langue, n'auraient eu guère de raisons de se lancer dans une telle entreprise. De sorte que les traducteurs se voient également contraints de composer avec un nouvel état de langue qui implique leur créativité, les instruments de l'expression poétique n'étant plus tout à fait identiques. En somme, la tâche du traducteur doit concilier deux objectifs qui sont : 1) rendre le texte compréhensible, en tant que système et forme-sens ; 2) rendre le texte interprétable par connexion de la forme-sens à son environnement extra-verbal. Le traducteur ne peut aucunement faire l'économie du premier objectif, intrinsèquement lié à sa mission ; en revanche, le second objectif, qui fait bien davantage appel à l'intervention du destinataire de la traduction, échappe d'autant plus au traducteur qui est contraint de proposer des voies d'interprétation dont il n'est plus responsable dès lors que le texte parvient à son destinataire.

Ce n'est plus alors uniquement la fonction poétique du texte mais sa fonction référentielle qui entre en jeu, faisant appel à l'espace sémiotique dans lequel le texte devient discours et prend forme de manière à être perceptible dans son intégralité. Dès lors, la traduction intralinguale ne consiste plus uniquement en une reformulation poétique mais

¹⁷² JAKOBSON, Roman, *Essais de linguistique...*, *op. cit.*, p. 86.

¹⁷³ Roman Jakobson parle de fonction poétique de la structure verbale d'un message lorsque « l'accent est mis sur le message pour son propre compte. » *Ibid.*, p. 217.

en une reformulation de l'ensemble du discours qui s'élabore à partir de l'interprétation ; interprétation du traducteur en tant que lecteur prioritaire, qui fait en sorte de rendre, par sa propre interprétation, celle du public plus aisée, au moyen d'outils dont ce dernier est susceptible de disposer. En d'autres termes, il ne s'agit plus là d'une reformulation à but uniquement communicatif comme pourrait le laisser supposer l'anglicisme de R. Jakobson, *rewording*, mais bel et bien d'une reformulation créatrice, fruit de l'interprétation d'un passeur.

Dans *Les limites de l'interprétation*, Umberto Eco pose le phénomène d'interprétation comme complexe et inhérent à toute activité de langage ou d'écriture :

« Quand un texte est mis en bouteille, c'est-à-dire lorsqu'il est produit non pour un destinataire isolé mais pour une communauté de lecteurs [...], l'auteur sait qu'il sera interprété non selon ses intentions mais selon une stratégie complexe d'interactions impliquant les lecteurs et leur compétence de la langue comme patrimoine social. Par patrimoine social, je n'entends pas seulement une langue donnée comme ensemble de règles grammaticales, mais en outre toute l'encyclopédie qui s'est constituée à travers l'expérience de cette langue, à savoir les conventions culturelles que cette langue a produites et l'histoire des interprétations précédentes de nombreux textes, y compris le texte que le lecteur est en train de lire en ce moment¹⁷⁴. »

Plus tard dans son ouvrage, grâce à l'exemple du mot *rose* qui, dans un contexte culturel donné, dit-il, peut être interprété « par *fleur rouge*, ou par l'image d'une rose, ou par une histoire entière qui raconte comment on cultive les roses¹⁷⁵ », U. Eco présente l'interprétation comme un phénomène sémiotique ouvert, dont le contexte seul ne suffit pas à réduire le spectre. Il n'est d'ailleurs pas certain qu'il faille absolument tenter de réduire ce spectre d'interprétabilité. La diversité que présentent les quatre traductions de notre corpus nous autorise à constater l'intervention interprétative du traducteur sur le texte original. Observons un exemple de la traduction proposée par Camilo José Cela :

Exemple 22 :

« Por todas esas tierras ivan los mandados
que el Campeador mio Çid alli avie poblado,
venido es a moros, exido es de christianos. » (CS, laisse 28, vv. 564-66)

« Por todas aquellas tierras corren veloces mandados
de que el Campeador Mío Cid, que salió de los cristianos
y que a los moros se vino, campamento ha levantado. » (CJC, vv. 564-66, III, p. 188.)

¹⁷⁴ ECO, Umberto, *Les limites de l'interprétation*, Paris, Grasset, 1992, p. 133.

¹⁷⁵ *Ibid.*, p. 239.

Alors que les autres traducteurs conservent pour ces vers la construction originale, Camilo José Cela semble faire abstraction de la valeur d'unité fondamentale de l'hémistiche et sacrifie la symétrie en opérant une inversion des hémistiches des vers 565 et 566 ; il s'en justifie dans une note de bas de page en prétendant que « por parecerme con mejor sentido, ordeno como indico al margen las cuatro partes constitutivas de los dos versos 565-6 ». Si la dimension culturelle et contextuelle ne prime guère dans l'exemple 22, il est pourtant difficile d'espérer plus flagrant témoignage de l'intervention interprétative du traducteur sur le texte. L'explication donnée ici par C.J. Cela permet de comprendre en quoi consiste véritablement la tâche du traducteur : lecteur privilégié – par ses compétences et son antécédence dans la réception du poème original, dans la chaîne traductique – il appartient également à la communauté des lecteurs auxquels se destine la traduction. D'après cette position intermédiaire, il jouit de la capacité d'interpréter non seulement le texte qu'il reçoit dans sa version primitive, mais également les compétences du public de destination auxquelles fait allusion Umberto Eco. Or il semble que le traducteur reconnaisse l'organisation poétique initiale mais la juge difficilement assimilable, étant portée par une syntaxe aujourd'hui insolite, par le public et la langue d'accueil. En d'autres termes, le parcours suivi par le traducteur se fonde sur une série de choix qui pourrait se simplifier comme suit : C.J. Cela reçoit le T-D sous sa forme originale ; il est en mesure, grâce à ses compétences propres et au travail philologique qui sous-tend sa traduction, d'activer un spectre interprétatif large dès la réception du texte ; de là, il postule la nécessité d'intervenir sur le texte de manière à le rendre conforme à ce qui, à titre personnel et subjectif, lui semble être plus compréhensible ; il reformule le texte. L'observation du lexique montre qu'il n'y a guère de modification entre le texte original et la traduction proposée. Cette remarque permet d'insister sur l'objet de l'interprétation qui ne réside pas nécessairement sur le contenu discursif mais sur les possibilités de son activation dans un espace sémiotique où la forme-sens de l'original est partiellement en rupture de repères. Ainsi, la reformulation, telle que nous l'envisageons dans la traduction intralinguale serait d'ordre sémiotique : loin de l'ancrage dans la langue que lui octroyait prioritairement R. Jakobson, qui l'instituait en préalable à une éventuelle interprétation en vue d'une traduction interlinguale à venir, il semble que dans le cadre de notre étude il faille davantage la considérer comme l'aboutissement de l'opération interprétative, qui se conclut par une reconstruction du texte issue d'une analyse du traducteur, interprète et lecteur privilégié du T-D. La traduction, à la fois référentielle et poétique, consiste en une

reformulation du T-D qui prend la forme d'une transposition de la forme poétique de celui-ci, soumise à la dimension sociale et sémiotique environnante du texte qui se donne à interpréter, d'abord par le traducteur qui opère une première sélection, puis par le lecteur lui-même.

c. Métacritique du rythme :

Les réflexions traductologiques empiriques récentes se fondent sur une série de métaphores contrastives dont l'objectif est de tenter de réduire les problématiques de la traduction à quelques oppositions simples. Un retour sur la prolongation théorique de la pensée de Roman Jakobson nous a en outre permis d'effleurer la dimension poétique de la traduction, envisageant son objet comme un faisceau d'influences à la fois poétiques et sémiotiques qui convergent vers la forme-sens décrite plus haut. Henri Meschonnic, qui raisonne en terme d'annexion et de décentrement, semble se rapprocher d'une traduction idéale qui serait capable de s'appliquer à l'objet de la traduction tel que le façonnent les différents paramètres que nous nous sommes efforcé de présenter jusqu'à maintenant. En effet, la proposition de H. Meschonnic synthétise la double préoccupation de la traduction dans toute sa complexité, orientée à la fois vers le texte et vers l'impression produite par ce dernier sur son destinataire, incluant ainsi l'interprétation dans son antériorité sur la reformulation :

« le *décentrement* est un rapport textuel entre deux textes dans deux langues-cultures jusque dans la structure linguistique de la langue, cette structure linguistique étant valeur dans le système du texte. L'*annexion* est l'effacement de ce rapport, l'illusion du naturel, le comme-si, comme si un texte en langue de départ était écrit en langue d'arrivée, abstraction faite des différences de culture, d'époque, de structure linguistique. Un texte est à distance : on la montre, ou on la cache¹⁷⁶. »

La définition donnée des concepts phares de la conception meschonnicienne de la traduction repose en effet à la fois sur le texte, omniprésent dans la proposition de H. Meschonnic qui lui accorde le statut mérité d'objet fondamental de la traduction, mais également sur la projection du texte dans une dimension qui intègre, indirectement, la prise en compte du sujet lecteur, du destinataire de la traduction dont le ressenti – assumé ou éludé – accède au rang de critère de la traduction en ceci qu'il détermine les stratégies à mettre en œuvre dans le but d'effacer toute distance imposée par le déplacement du T-D vers le T-A ou, au contraire, d'imposer cette distance au lecteur de la traduction.

¹⁷⁶ MESCHONNIC, H. « Propositions pour une poétique... », *art. cit.*, p. 50.

Une telle conception complexe de la traduction, calquée sur la complexité même de l'identité du texte original, mène Henri Meschonnic à définir la traduction idéale comme étant celle qui est capable de restituer un « discours-traduction », à la fois porteur de son sens et de la projection de celui-ci en dehors de l'espace du texte sur le public destinataire¹⁷⁷ ; en d'autres termes, la « bonne » traduction est celle qui « fait ce que fait le texte, non seulement dans sa fonction sociale de représentation (la littérature), mais dans son fonctionnement sémiotique et sémantique¹⁷⁸. » Henri Meschonnic formule ainsi l'utopie de la traduction dans laquelle se reconnaissent la plupart des théories proposées par ses collègues, à savoir qu'il propose l'idée d'une traduction capable de restituer le texte de départ dans sa dimension littérale et dans sa dimension sémiotique. Cette double portée de la traduction, que nous synthétisons ici par la notion de « discours-traduction », renvoie très directement à une conception poétique du texte, dérivée des observations précédentes selon lesquelles le texte fait ce qu'il dit et génère les mécanismes de sa propre signification, de son propre sens et de sa propre mouvance ; cette poétique, énoncée par H. Meschonnic lui-même, est déterminante dans l'appréhension des processus, des stratégies et des objectifs de la traduction ; elle repose sur le rythme, envisagé alors comme fondateur du discours, fondement d'une réflexion portant à la fois sur le texte et sur la traduction dans le rapport qu'elle entretient avec le T-D et avec son propre destinataire, et, partant, comme seul objet véritable de la traduction.

Pourtant, la notion de rythme demeure ambiguë et difficilement définissable. Alors que saint Jérôme évoquait déjà l'impact du rythme dans ses propos sur la traduction des Saintes Ecritures¹⁷⁹, Henri Meschonnic invite à se référer à Emile Benveniste pour trouver la source d'une théorie du rythme. Dans le premier tome des *Problèmes de linguistique générale*, Emile Benveniste propose un retour étymologique sur le mot « rythme » de manière, par la suite, à rattacher la notion à son « expression linguistique », comme l'indique le titre même du chapitre VI, « La notion de rythme dans son expression linguistique »¹⁸⁰. En affirmant que « dans la Grèce antique, *ρῦθμος* est employé dans le sens de 'forme', 'configuration des signes de l'écriture', 'forme distinctive',

¹⁷⁷ Le « discours-traduction » serait ici la transposition au T-A du concept même de « forme-sens » applicable, de manière générale, à toute production textuelle.

¹⁷⁸ MESCHONNIC, Henri, *Poétique du traduire*, Paris, Verdier, 1999, p. 110.

¹⁷⁹ Cf. note 22, p.27.

¹⁸⁰ BENVENISTE, Emile, *Problèmes de linguistique générale*, Paris, Gallimard, coll. « Tel », 1992, tome I, pp. 327-336.

‘proportionnement’¹⁸¹ », il ancre profondément la notion de rythme à la fois dans sa dimension structurante et dans la dynamique de fluctuation qu’elle implique, au point que *ρυθμος* « se spécialise pour la forme en mouvement¹⁸² » et, par extension, s’applique à « tout ce qui suppose une activité continue décomposée par le mètre en temps alternés¹⁸³ ». Si nous glosons ces principes définitoires, nous pouvons alors affirmer le fondement avant tout structurel du rythme qui fonde, dans la théorie initiale, l’organisation d’un texte envisagé non pas comme une entité figée mais comme un objet soumis à un mouvement interne et externe.

De là, Henri Meschonnic fait la proposition du rythme comme facteur poétique régissant l’organisation de tout texte, non plus tant en tant qu’ensemble de signes mais en tant que discours, reconnaissant malgré tout la langue comme lieu où le rythme puise ses racines :

« la définition de rythme ne peut plus être uniquement phonétique – encore moins métrique. Elle est du discours. Le rythme n’est pas uniquement l’accentuel. En quoi il y a à distinguer la nature du rythme, et la notion de rythme, souvent, il semble, confondues¹⁸⁴. »

Une fois affirmées la socialité et la discursivité du rythme, le chapitre V de *Critique du rythme* semble poser les deux orientations principales du rythme (nature du rythme *vs.* notion de rythme) reconnaissant à ce dernier une application à la fois textuelle et discursive. Le discours étant ici considéré par l’auteur comme « l’activité de langage d’un sujet dans une société et dans une histoire¹⁸⁵ », il renvoie à la portée extra-textuelle qui convoque, dans la production du sens, les instances de l’énonciation que représentent à la fois l’énonciateur et le destinataire. C’est par cette double applicabilité du rythme aux signes – par lesquels s’exprime, à un niveau initial, la nature du rythme – et au discours porteur de la notion de rythme que celui-ci constitue, dans la théorie de Henri Meschonnic, le point névralgique de la traduction, correspondant au point de rencontre des axes figurant sur le schéma n° 2, le fondement même de tout texte qu’il convient de ne pas dénaturer par la traduction.

¹⁸¹ BENVENISTE, E., *Problèmes de linguistique...*, *op. cit.*, p. 330.

¹⁸² *Ibid.*, p. 333.

¹⁸³ *Ibid.*, p. 333.

¹⁸⁴ MESCHONNIC, H., *Critique du rythme...*, *op. cit.*, p. 217.

¹⁸⁵ *Ibid.*, p. 61.

En marge de la nature du rythme, dont nous dégagions auparavant le rôle cohésif, la poétique qui découle de la pensée de Henri Meschonnic tend ainsi à favoriser l'orientation discursive du rythme, accordant à ce dernier une dimension tout à la fois individuelle et collective, encline à l'interprétation, et posée comme antérieure au sens, de sorte que le rythme se présenterait comme un moule social défini par son historicité dans lequel tout individu prenant part à l'énonciation serait susceptible de reconnaître non seulement une forme mais également une part de lui-même. Partant du postulat selon lequel « l'écriture, en particulier celle du poème, n'est une pratique spécifique du rythme que quand elle est une pratique spécifique d'un sujet, à travers les codifications sociales¹⁸⁶ », Henri Meschonnic insiste sur l'inscription historique du discours dont l'actualisation est rendue possible, lors de la transmission du texte, par le rythme qu'il enserme et qui le caractérise. Mais au-delà de cette dimension historique du rythme inscrit dans la temporalité, les paragraphes du chapitre V de *Critique du rythme*, réunis sous le titre « Le rythme avant le sens », s'efforcent de démontrer l'antériorité du rythme sur le mètre et le sens, le présentant comme une force préexistante à tout texte, capable d'en guider les actualisations et permettant à tout individu, placé en position de recevoir un texte, de pressentir le rythme qui préside à sa constitution, comme s'il s'agissait d'un préalable permettant à chaque destinataire de nourrir des attentes particulières lors de l'appréhension d'un texte.

Les principales conclusions pouvant être tirées de la démonstration de H. Meschonnic sont alors au nombre de deux : 1) le rythme, canevas culturel collectif préexistant à tout texte impose à la traduction une orientation poétique et non pas sémantique ; 2) le rythme, garant de l'inscription du sujet dans le discours et de l'inscription du discours dans l'histoire est profondément interprétatif et révèle la subjectivité réactualisable de l'énonciateur d'un discours au moment précis de l'énonciation. De sorte que le rythme semble appartenir à la fois à la sphère de l'intime et à celle du collectif.

Dans le cas plus spécifique du *Poema de Mio Cid*, le rythme semble pouvoir constituer, *a priori*, un instrument d'approche des traductions dans la mesure où la poésie épique médiévale, de tradition orale, offre au rythme une place de choix : il s'y retrouve

¹⁸⁶ MESCHONNIC, H., *Critique du rythme...*, *op. cit.*, p. 85.

dans sa dimension structurelle¹⁸⁷ et dans sa dimension poétique ; il y représente à la fois la sphère de l'intimité de celui qui actualise le poème et la sphère collective de l'auditoire d'origine qui se confond dès lors avec le lectorat. Plus que du rythme de l'écriture, auquel renvoie H. Meschonnic, il s'agira dans le cas du *Poema* du rythme de l'oralité qui se prête peut-être plus encore à une analyse rythmique. Mais dans quelles conditions ? Et dans quelle mesure l'analyse rythmique doit-elle également s'appliquer aux traductions qui figurent au sein de notre corpus ?

H. Meschonnic qualifie l'oralité de « collective et historique » en ceci qu'elle réunit ce que dit le discours et le mode sur lequel il le dit, de manière à ce que l'ensemble de l'auditoire puisse accéder, par le mode de transmission, au sens du discours. En réalité, la véritable problématique poétique face à laquelle nous nous trouvons confronté est celle du passage d'une poétique de l'oralité pure à une poétique de l'oralité retranscrite par écrit et s'adressant à une collectivité renouvelée. Aux frontières des critères métriques et rythmiques, en d'autres termes, d'un rythme structurel et d'un rythme poétique, la césure constitue l'un des aspects de l'écriture poétique qui cristallise la dialectique d'un rythme métrique et d'un rythme poétique. En affirmant que « la césure est métrique, non rythmique, en elle-même¹⁸⁸ », Henri Meschonnic pose à la fois l'ambivalence du rythme, les diverses formes d'expression qu'il est susceptible d'emprunter dans l'espace textuel, mais également la gradation qu'il est possible d'établir entre rythme structurel, du texte et de la langue, et rythme poétique, de l'ordre du discours et du ressenti. Si les manuscrits originaux du *Poema* ne présentent guère de manifestations typographiques de la césure des vers, les transcriptions que nous en offrent les différentes études philologiques – de Ramón Menéndez Pidal, de Colin Smith ou de Alberto Montaner – s'efforcent de rétablir, dans la présentation physique du poème sur la page, un blanc typographique destiné à rendre manifeste la rupture métrique et rythmique que produisaient, probablement, les *juglares* lors de la récitation du poème, rendant ainsi audible la structure du vers et rendant perceptible « no sólo unidades de recitación, sino también unidades sintácticas y de entonación, de tal modo que la pausa métrica suele coincidir con la oracional [...] »¹⁸⁹. La césure joue alors à la fois un rôle syntaxique, de transmission du sens, mais également prosodique en ceci qu'elle canalise le flux de récitation et organise le mètre et le rythme

¹⁸⁷ Cf. *I.B.3.a La stratégie mémorielle*.

¹⁸⁸ MESCHONNIC, H., *Critique du rythme...*, op. cit., p. 545.

¹⁸⁹ MONTANER, A., *Cantar...*, op. cit., p. 39.

accentuel dont les philologues estiment qu'il prenait le pas sur le mètre. Ainsi la césure marque-t-elle le point de convergence de divers modes d'expression rythmique : le rythme métrique – qu'il est délicat de rapprocher d'une norme dans le *Cantar* –, le rythme accentuel – envisagé comme compensation de l'anisosyllabisme métrique – et le rythme prosodique, qui englobe et subsume les précédents pour les inscrire dans une continuité destinée à réguler non seulement le flux de la récitation mais également celui de la réception du poème, en suscitant, en chacun des auditeurs, une attente rendue possible par une perception rythmique culturelle préexistant au texte.

Face à la diversité d'acceptions de la notion de rythme, Henri Meschonnic semble généralement privilégier, à l'heure de traduire un poème, une traduction qui prenne avant tout en compte le rythme prosodique, plus englobant et plus collectif, au nom d'une poésie expressive, à la fois collective et intime, représentative de l'identité d'un texte dans ce qu'il dit et dans ce qu'il fait. Pour autant, et la traduction des Psaumes éditée par H. Meschonnic dans *Gloires* en 2001 en est un échantillon¹⁹⁰, une traduction uniquement poétique se fait parfois au détriment même de l'intelligibilité du T-D, telle que peuvent la concevoir les éditions et les traducteurs qui s'engagent sur la voie de la vulgarisation. Si le sentiment instinctif d'attente et de reconnaissance du rythme comme préexistant au sens est effectivement présent au sein d'une collectivité, il semble que les traducteurs réunis dans notre corpus incluent une autre dimension, d'ordre social ou sociolinguistique, dans leur travail, en affirmant, en préalable à la traduction, leur intention première de rendre le texte intelligible et accessible à un public moderne sans sacrifier l'intégralité de la dimension poétique du T-D dans la traduction¹⁹¹. Ainsi, deux conceptions de la traduction s'opposent-elles à nouveau : l'une à visée esthétisante, qui érige la traduction au rang d'acte poétique ; l'autre, plus médiante, qui postule l'inadéquation partielle entre les attentes du public et des maisons d'édition en matière de vulgarisation et la position en première ligne de la traduction de la poésie sur laquelle se fonde le *Poema*.

Il s'agit dès lors pour les traducteurs de redéfinir des critères de traduction qui, selon une analyse globale des traductions sélectionnées, s'orientent vers une prise en

¹⁹⁰ MESCHONNIC, Henri, *Gloires. Traduction des psaumes*, Paris, Desclée de Brouwer, 2000.

¹⁹¹ Citons ici à titre d'exemple les propos de Francisco López Estrada qui légitime sa traduction en affirmant que « sólo el propósito de divulgar el *Poema del Cid* entre un público amplio justifica un trabajo de esta naturaleza que se ofrece al lector como un acercamiento de primera mano sobre la obra [...] ». Cf. LÓPEZ ESTRADA, F., *Poema...*, p. XXXIII.

compte du rythme en tant qu'élément constitutif du texte, qui sélectionne et hiérarchise les échantillons de l'écriture poétique sur lesquels devra porter le travail de traduction, dans une perspective avant tout pédagogique qui constitue un premier pas vers une éventuelle approche poétique ultérieure par le lecteur. Ainsi, le rythme, tantôt objet de la quête du traducteur, tantôt simplement outil, semble-t-il ne demeurer au premier plan de la traduction que dans sa dimension linguistique, par laquelle les traducteurs prétendent accéder à une traduction du discours.

2. Reformulation et entre-deux-langues :

La langue demeurant à la base du travail discursif de la traduction, nous souhaitons à présent nous centrer sur les directions concrètes que suit le travail des traducteurs, lecteur privilégié, nous le disions, positionné à la confluence de deux espaces textuels et de deux espaces sémiotiques. En abordant les aspects contextuels du texte, son ancrage dans un espace culturel puis, au-delà, dans un espace sémiotique, qui définissent une voie à suivre vers l'interprétation juste du discours, nous évoquons malgré tout la position de retrait d'une traduction sémiotique qui ne peut faire abstraction de la langue qui la véhicule, de telle sorte que la reformulation en constitue l'articulation première et essentielle. En présentant dans les lignes à venir quelques cas concrets, avancés à titre d'exemples, liés à la problématique de la reformulation, nous comptons mettre en évidence les principaux rouages de la traduction de manière à dégager les lignes directrices générales de celle-ci afin d'entrer, par la suite, dans une description plus précise des choix et stratégies employés par les traducteurs du *Poema de Mío Cid* selon des axes que les descriptions à venir nous permettrons de mieux définir dans le dernier chapitre de cette première partie.

a. Déverbalisation et neutralisation :

C'est dans un contexte de babélisation de la création qu'apparaît la traduction. Comparable à un système de pensée qui subsume les textes mis face à face, elle s'efforce d'oublier la corporéité du T-D et des T-A de manière à « appele[r] l'original en cet unique lieu où, à chaque fois, l'écho de sa propre langue peut rendre la résonance d'une œuvre de la langue étrangère¹⁹² ». L'opinion ainsi formulée par Antoine Berman tend à envisager la traduction dans une perspective philosophique comme une abstraction qui procède à une

¹⁹² BERMAN, A., *La traduction et la lettre...*, op. cit., p. 34.

séparation du texte et de la langue qui le porte, de sorte que le passage du texte par une étape de déverbalisation reviendrait à affirmer l'existence de la traduisibilité universelle. Plus simplement et plus concrètement, Edmond Cary proposait de définir, en 1958, la traduction comme

« une opération qui cherche à établir des équivalences entre les deux textes exprimés en des langues différentes, ces équivalences étant toujours et nécessairement fonction de la nature des deux textes, de leur destination, de rapports existant entre la culture des deux peuples, leur climat moral, intellectuel, affectif, fonction de toutes les contingences propres à l'époque et au lieu de départ et d'arrivée¹⁹³. »

Si les deux opinions précédentes peuvent apparaître un tant soit peu contradictoires, l'une prônant la déverbalisation et l'abstraction de la langue quand l'autre soutient l'ancrage de la langue dans le contexte culturel et les contingences sociolinguistiques de son apparition, il semble malgré tout qu'elles trouvent un terrain d'entente en ceci que la définition proposée par E. Cary, en évoquant la recherche d'équivalents caractérisés pareillement par l'un et l'autre texte, par l'une et l'autre aire culturelle, passe par un stade de neutralisation de la langue qui échappe momentanément à la gangue de la langue de départ, avant de tomber sous la contrainte de la langue d'arrivée ; ce passage obligé de la langue constituerait une stratégie d'évitement de l'annexion décrite par Henri Meschonnic en laissant à la langue elle-même, et à elle seule, le pouvoir d'exprimer le contenu du discours à transmettre, en se séparant momentanément du contexte qui l'accueille et qui, avec elle, contribue à la naissance du sens du texte.

Dans le cas de la traduction intralinguale, la matérialisation de cet espace situé entre les deux langues trouve diverses voies d'expression. L'une des caractéristiques du texte médiéval réside dans le traitement de la personne. Le paradigme verbal observable dans le *Poema de Mio Cid* s'appuie sur l'alternance, dans la désignation de la personne de l'interlocution, entre le système du « vos » singulier ou pluriel qui s'accompagne de la morphologie verbale correspondant à la seconde personne du pluriel, et le système du « tú », uniquement enclin à s'appliquer à une personne singulière, qui appelle la morphologie de deuxième personne du singulier. La répartition des emplois de l'une et l'autre formes semble obéir à quelques usages simples : le Cid et ses vassaux emploient le « vos » dans le traitement mutuel, exception faite de Muño Gustioz que le Cid a coutume

¹⁹³ CARY, Edmond, « Comment faut-il traduire ? », Cours radiodiffusé, cours photocopié, Lille, Presses Universitaires de Lille, 1958, p. 85.

d'interpeller à la deuxième personne du singulier ; de la même manière, les échanges entre le Cid et son seigneur, Alphonse VI, se font à l'aide du « vos » dont la charge de déférence semble clairement marquée dans cet usage ; en revanche, les échanges ayant lieu entre Jimena et Dieu, ou bien entre le Cid et Abengalvon reposent sur l'utilisation de la personne « tú »¹⁹⁴. Il est ainsi possible d'affirmer que l'alternance entre les personnes est régie par le fonctionnement social et les règles d'usage qui tendent à réserver le traitement par le « vos » à un usage déférent alors que le « tú » renvoie prioritairement au traitement plus vulgaire entre personnes proches ou de rang similaire. L'opposition entre les deux systèmes est encore présente dans le castillan moderne qui voit alterner le traitement courtois, par la forme « usted », et le traitement courant et populaire de la forme « tú ». De sorte que l'équivalence parfaite existe entre les deux systèmes ; pourtant, unanimement, les traducteurs font le choix de conserver le système médiéval de la personne sans qu'aucun élément textuel ou extra-textuel vienne justifier ce choix ou expliquer les implications sémiotiques du paradigme pour lequel ils optent. Sachant pouvoir compter sur la participation du lecteur au déchiffrement du paradigme, les traducteurs s'affranchissent de tout commentaire à propos d'un maintien qui ne semble guère constituer le signe d'une volonté délibérée d'apposer à leur travail une note archaïsante, telles que celles, beaucoup plus nettes, que nous analyserons en troisième partie. Nous tendons plus volontiers à voir dans l'utilisation de ce paradigme une manifestation de la rupture pouvant intervenir entre la langue et le contexte de son actualisation, lors de la phase de traduction du texte : l'ensemble du système porté par la structure originale pouvant trouver un équivalent exact dans la langue d'arrivée, le traducteur compte avant tout sur la capacité du lecteur à reconnaître la valeur du paradigme au sein du discours et sur sa participation à la lecture de façon à ce qu'il s'approprie le paradigme originel, le reconnaisse et le transpose dans le paradigme du castillan moderne, de manière à reconstituer les connexions discursives qui subiraient quelque distorsion provoquée par la traduction. La neutralisation prend alors ici le sens d'un dépassement de la langue pour n'en conserver que la valeur discursive

¹⁹⁴ On pourra observer ici quelques exemples du fonctionnement esquissé : « Dixo el Campeador : 'A mi guisa fablastes. / Ondrastes vos, Minaya, ca aver vos lo iedes de far.' » (CS, laisse 34, vv. 677-78) ; « Hinojos fitos sedie el Campeador : / '¡Merçed vos pido a vos mio natural señor ! / Assi estando dedes me vuestra amor, / que lo oyan quantos aqui son.' / Dixo el rey : '¡Esto fere d'alma e de coraçon ! / Aqui vos perdono e dovos mi amor [...]. » (CS, laisse 104, vv. 2030-34) ; « Mio Çid al rey Bucar cayol en alcaz : / '¡Aca torna, Bucar ! Venist d'alent mar, verte as con el Çid el de la barba grant [...]. » (CS, laisse 118, vv. 2408-09).

actualisée par le public d'accueil. Elle pourrait donc se définir comme un procédé de traduction consistant à extraire un élément de sa sphère d'origine et à l'intégrer dans la sphère d'accueil, en ne tenant pas compte d'un quelconque mouvement extérieur et sans autre médiation que celle du public dont le traducteur présuppose la capacité à comprendre la signification de l'élément ainsi transposé.

Une autre stratégie de la neutralisation consiste, non pas en une déverbalisation de l'original qui donne lieu à une « re-verbalisation » dans le T-A, mais à une déverbalisation dont la « re-verbalisation » s'effectue en marge du T-A, lui-même et dont on retrouve nombre de manifestations dans la traduction de Luis Guarner, parmi lesquelles l'exemple 23 :

Exemple 23 :

« Quando vio el caboso que se tardava Minaya
con todas sus yentes fizo una trasnochada ; [...]. » (CS, laisse 49, vv. 908-09)

dont la traduction proposée est la suivante :

« cuando vio que del viaje
mucho tardaba Minaya,
con todos sus caballeros
de noche emprendió la marcha ; [...]. » (LG, laisse 49, p. 104)

dont le premier hémistiche s'accompagne d'une note infrapaginale de la teneur suivante :

« ⁽¹⁶¹⁾ Esto es : 'hizo una trasnochada'. Recuérdese lo que se dijo sobre estas marchas militares nocturnas (Véase la nota 90, el verso 10 de la serie 22). »

L'exemple 23 est à même de nous éclairer sur le cheminement du traducteur lorsqu'il traverse la phase que nous désignons sous le terme de neutralisation lexicale. L'original présente une formulation que le traducteur reprend littéralement dans la note de bas de page destinée à expliciter sa propre traduction. La proposition faite en note compte huit syllabes, si bien qu'il eût été envisageable de la trouver dans le corps du texte en lieu et place de la reformulation proposée par le traducteur. Au lieu de cette traduction presque imposée par le T-D lui-même, ou tout au moins suggérée par la ressemblance de la formulation potentielle dans l'une et l'autre langue, le traducteur fait dans un premier temps abstraction de la similitude et opte pour une formulation explicative, détachée du schéma linguistique sémantique du T-D pour ne conserver que la signification de la

formule originale qu'il réintègre dans la traduction par le truchement d'une reformulation dictée par la langue d'arrivée ; ce n'est que dans un second temps que Luis Guarner procède à la réintégration du terme spécifique « *trasnochada* » qui, bien qu'ayant disparu du castillan actuel¹⁹⁵, est en mesure de jouir de tout son potentiel signifiant dès lors que le lecteur est à même de rétablir les connexions référentielles internes et externes au texte, permettant de caractériser le terme dont l'usage original s'appliquait à un contexte uniquement militaire. Ainsi le processus de déverbalisation, caractérisé par la relégation volontaire des mots de l'original, constitue-t-il l'une des marges de manœuvre dont le traducteur semble pouvoir profiter et qui lui est octroyée par la position spécifique qu'il occupe à la croisée des deux langues ; le traducteur opère des choix par lesquels la langue se retrouve standardisée, à savoir qu'il rend délicate la détermination véritable de frontières linguistiques entre la langue de départ et la langue d'arrivée qui sont amenées à fusionner avant d'être de nouveau différenciées lors de la restauration du réseau référentiel dans le texte traduit, renforçant ainsi l'idée maîtresse de notre démonstration d'une prédominance et d'une persistance du discours qui constitue la matrice de la traduction.

b. Figures de traduction et orthonymie :

La dynamique de l'entre-deux, qui se répercute avant tout sur la reformulation à laquelle procèdent les traducteurs, est également décelable à travers l'observation des modes d'expression de l'orthonymie. Ses principes sont énoncés en 1987 par Bernard Pottier¹⁹⁶, puis repris par Jean-Claude Chevalier dans l'article « Traduction et orthonymie » :

« Pour tous les référents usuels d'une culture, la langue dispose d'une appellation qui vient immédiatement à l'esprit de la communauté. Cette dénomination immédiate sera dite l'*orthonyme* [...]. L'*orthonyme* est donc la lexie (mot ou toute séquence mémorisée) la plus adéquate, sans aucune recherche connotative, pour désigner le référent¹⁹⁷. »

Alors que la neutralisation que nous abordions auparavant bénéficiait d'un ancrage avant tout contextuel, l'orthonymie telle qu'elle apparaît décrite ici jouit d'une dimension

¹⁹⁵ La disparition du terme « *trasnochada* » du castillan moderne ne représente guère un obstacle à la compréhension dans ce cas précis ; ce phénomène ne peut en conséquence aucunement être retenu comme argument en faveur de la modification ou de la reformulation dans la mesure où Luis Guarner l'utilise précisément dans la laisse 22 et que cette occurrence fait l'objet d'une note explicative, à laquelle le traducteur fait lui-même allusion dans la note 161 citée à l'exemple 23.

¹⁹⁶ POTTIER, Bernard, *Théorie et analyse en linguistique*, Paris, Hachette, 1987, p. 45.

¹⁹⁷ CHEVALIER, Jean-Claude, « Traduction et orthonymie », in CHEVALIER, Jean-Claude & DELPORT, Marie-France, *L'horlogerie...*, *op. cit.*, pp. 87-111, p. 90.

sémiotique indiscutable et sous-entend la capacité du traducteur à réunir langue et discours en confrontant les deux espaces sémiotiques mis en relation par la traduction de manière à sélectionner, dans la langue d'arrivée, la reformulation du T-D la plus encline à porter le sens de la manière la plus immédiate possible pour la communauté à laquelle la traduction s'adresse. Plus loin, dans le même article, J-C. Chevalier précise encore la définition du phénomène orthonymique en distinguant l'orthonymie proprement dite de l'orthosyntaxie et de l'orthologie :

« Par la première on désignerait l'adéquation immédiate de chaque mot aux êtres qu'ils nomment, à leurs propriétés ou aux procès dans lesquels ils entrent. Par la seconde, l'adéquation immédiate de la fonction casuelle des êtres ainsi nommées à la fonction syntaxique assignée aux mots retenus. Par la troisième, l'*orthologie*, on entendrait l'adéquation immédiate à 'la réalité' évoquée de la représentation que l'on s'en est forgée, du découpage qu'on y a opéré et des rôles qu'on a voulu y reconnaître¹⁹⁸. »

De la définition de J-C. Chevalier ressort avant tout l'absence de médiation par laquelle s'illustre l'orthonymie ; pour être plus exact, l'absence de médiation visible ou sensible, dans la mesure où il s'agit pour le traducteur de gommer sa présence en proposant une traduction qui fasse oublier qu'il s'agit précisément d'une traduction, en offrant au lecteur un système de représentation en adéquation avec les normes ou les habitudes culturelles propres à la sphère d'accueil du T-A. En d'autres termes, l'orthonymie reprend l'ensemble des vecteurs d'immédiateté et d'intelligibilité absolue du texte par la communauté destinataire, endossée et assumée par le traducteur qui, à travers elle, vise un degré le plus élevé possible d'exhaustivité de la compréhension du T-D par l'intermédiaire du T-A. Cette volonté, exprimée par l'orthonymie, se situe ainsi à la racine des principaux « observables de la traduction » que Jean-Claude Chevalier et Marie-France Delpont désignent comme les « figures de la traduction » qui représentent des procédés récurrents employés par les traducteurs de manière à encourager le rapprochement entre immédiateté de la langue et immédiateté du discours qu'elle porte dans un nouvel espace sémiotique d'actualisation.

Parmi les figures dont M-F. Delpont et J-C. Chevalier tentent de dresser un répertoire, l'explicitation semble s'instituer en figure phare de la traduction intralinguale en ceci qu'elle est, notionnellement, inhérente au projet même des traducteurs qui visent une vulgarisation du texte original pour un public susceptible d'en ignorer non seulement la

¹⁹⁸ CHEVALIER, J-C., « Traduction et orthonymie », *art. cit.*, pp. 92-93.

langue mais également le réseau référentiel. M-F. Delport associe la figure de l'explicitation, à rapprocher de la cohérence, à celle de l'amplification, davantage portée sur la cohésion, et qui, sous un degré de contrainte variable, visent toutes deux à rendre manifeste, pour le public du T-A, la structure référentielle interne au T-D :

« Libres par nature quant à leur existence, ces figures cependant peuvent, pour ce qui est de leur contenu, obéir à une contrainte ou, au contraire, y échapper. On fera distinction ici d'une figure contrainte, quant à son contenu, qu'on appellera *explicitation*, et d'une figure libre, quant à son contenu, qu'on nommera *amplification*. De la première on dira qu'elle consiste pour le traducteur à mettre au jour des informations contenues dans la situation qu'évoque la phrase à traduire. Ces éléments, le texte-source les laissait implicites, mais à tout lecteur, questionné à leur sujet, la réponse eût semblé évidente. Le traducteur les a déclarés explicitement. Très souvent ainsi le traducteur explicite la relation logique qui relie les faits évoqués dans deux propositions¹⁹⁹. »

Plus qu'à une contrainte quant à son contenu, c'est aussi et avant tout à une contrainte quant à la forme poétique à laquelle sont soumis les traducteurs du *Poema de Mío Cid* en castillan moderne : la rigueur de la forme pour laquelle ils optent – la régularisation du mètre par l'octosyllabe et le maintien du rythme bi-accentuel de chaque hémistiche – ajoute à la nécessité de dévoiler les relations implicites du texte de départ celle d'y procéder en se tenant à un mètre strict qui ne tolère guère les débordements ; de sorte qu'il s'agira davantage, dans les ouvrages de notre corpus, d'explicitation que d'amplification, à propos de laquelle Marie-France Delport signale que la seule contrainte véritable est la précision²⁰⁰.

Proposons, en préambule aux analyses qui suivront dans les deux parties suivantes de la thèse, l'observation d'un premier exemple, en guise d'illustration du phénomène d'explicitation. L'exemple 24 permet d'envisager la portée sémiotique du rôle du traducteur et la mise en œuvre des processus de traduction :

Exemple 24 :

« Levaron les los mantos e las pieles armiñas
mas dexan las maridas en briales y en camisas
e a las aves del monte e a las bestias de la fiera guisa.
Por muertas la[s] dexaron sabed, que non por bivas. » (CS, laisses 128-129, vv. 2749-52)

¹⁹⁹ DELPORT, Marie-France, « Le traducteur omniscient – Deux figures de traduction : l'explicitation et l'amplification », in CHEVALIER, J-C. & DELPORT, M-F., *L'horlogerie...*, *op. cit.*, pp. 45-58, p. 46.

²⁰⁰ A propos des exemples 7 à 10 de son corpus d'analyse, Marie-France Delport signale la spécificité de l'amplification en précisant que « dans ces derniers exemples le traducteur use d'une figure libre quant à son contenu. Il ne se contente pas de puiser dans les éléments potentiellement inclus dans la situation qu'évoque le texte-source. Il ajoute, il développe, au gré de ce que son imagination lui présente ; il n'est soumis dans cette *amplification* qu'à une seule restriction : la précision [...]. » Cf. DELPORT, M-F., « Le traducteur omniscient... », *art. cit.*, p. 48.

La figure d'*oppositum* du vers 2752 s'engendre traditionnellement par la juxtaposition de deux formules antonymes, la seconde correspondant à une reformulation, par la négative, de la première. Dans le cas présent, l'opposition – et l'effet discursif d'insistance produit par la figure, visant à attirer l'attention de l'auditeur sur le piteux état des filles du Cid – s'appuie simplement sur l'articulation phatique représentée par l'impératif qui constitue le pivot de la reformulation sémantiquement claire, bien que redondante. Francisco López Estrada et Luis Guarner en proposent respectivement les traductions 24' et 24'' :

Exemple 24' :

« Se les llevaron los mantos, las pieles de armiñas ricas,
y afligidas las dejaron, vestidas con las camisas,
a las aves de los montes y a las fieras más bravías.
Por muertas, sabed, las dejan, que a ninguna creen viva. » (FLE, vv. 2749-52)

Exemple 24'' :

« Lleváronseles los mantos,
también las pieles armiñas,
dejándolas desmayadas
en briales y en camisas,
a las aves de los montes
y a las bestias más malignas.
Por muertas las dejaron,
sabed, pero por vivas. » (LG, laisse 129, p. 279)

L'exemple 24'' n'offre d'explicitation que pour le vers 2752 en clarifiant l'articulation de l'*oppositum* par l'insertion de la conjonction « pero », de manière à rendre plus sensible encore le phénomène de reformulation et la détresse de doña Elvira et doña Sol ; l'explicitation est plus poussée dans l'exemple 24' qui explicite plusieurs éléments de cet extrait, contribuant non seulement à l'intelligibilité de la laisse, mais également de l'épisode dans sa globalité : au vers 2749, l'ajout de l'adjectif « ricas » vient préciser, pour qui l'ignorerait, la connotation contenue dans l'évocation de capes en fourrure d'hermine qui, outre la pureté de la blancheur, soulignent la richesse des vêtements des victimes et, par là-même, le rayonnement social dont elles jouissent, rendant d'autant plus outrageant l'affront qu'elles subissent ; le vers suivant introduit le participe passé « vestidas » dont l'absence ne constituait aucunement un obstacle à la lecture et à la compréhension de l'hémistiche. Cependant, la valeur sémantique du participe choisi génère une véritable distorsion : l'original, par la rupture entre la description de vêtements chauds et luxueux et les simples chemises qui sont laissées aux filles du Campeador, entend faire comprendre à

l'auditoire que les épouses sont quasiment nues²⁰¹. Le choix du participe « vestidas » dans la traduction, alors que le « brial » relève plus du sous-vêtement que du vêtement, est alors le résultat d'une interprétation partiellement faussée qui propose une explicitation qui prend, en réalité, le contre-pied de l'intention originale du poète. Celui-ci prétendait décrire des tenues qui mettent en avant la nudité et l'offense à la personne alors que Francisco López Estrada écarte l'idée de la nudité en ne considérant pas la portée symbolique du sous-vêtement. Notons, enfin, que la transformation à laquelle procède Francisco López Estrada au vers 2752, tout en s'appuyant sur l'opposition sémantique entre les deux adjectifs « muertas » et « vivas », propose une ouverture sur la poursuite de la diégèse qui permet de constater que, contre toute attente de la part des infants, leurs épouses échappent à la mort.

Dans ces exemples, les traducteurs interviennent sur le texte alors qu'une traduction littérale aurait pu s'envisager ; le choix délibéré de procéder à des modifications influençant en partie la perception du texte par le lecteur actuel marque l'apparition d'une figure de traduction, guidée par le sentiment orthonymique du traducteur qui, sous l'influence du contexte linguistique et extra-linguistique, tente, par son interprétation du T-D, de replacer son public dans une situation de lecture et de réception semblable à celle dans laquelle lui-même se trouvait lors de sa première appréhension du texte original. Le traducteur dispose ainsi de la capacité de manipuler les deux langues ; de la même manière, il maîtrise les éléments contextuels et culturels véhiculés par chacune des langues. Par cette position intermédiaire, il lui revient de prendre les décisions nécessaires et d'adopter les stratégies qu'il juge opportunes afin de garantir la compréhension du texte dans la langue d'arrivée.

Les pulsions orthonymiques qui dérivent de son interprétation l'entraînent vers des modifications textuelles dans l'unique but de clarifier des éléments explicites du texte dont il estime qu'ils ne pourront être parfaitement compris par le destinataire de la traduction. Il peut également prêcher la neutralisation de la langue, à savoir offrir une traduction qui fait abstraction des contraintes de formulation de la langue d'origine ou de la langue d'arrivée, confiant au lecteur les outils périphériques suffisants pour que, de lui-même, il se

²⁰¹ Ramón Menéndez Pidal dit du « brial » porté par les femmes qu'il était « la primera prenda que debía poner la mujer al salir de la cama. » Cf. MENÉNDEZ PIDAL, R., *Cantar de Mio Cid. Texto...*, op. cit., vol. II, p. 515, l. 24.

réapproprié la langue et soit en mesure d'en rétablir les connexions référentielles d'où jaillira le sens. Ainsi, orthonymie et figures de traductions nous apparaissent-elles comme des manifestations de l'attitude interprétative et reformulatrice du traducteur. Elles permettent de mesurer la fragilité de la frontière entre compréhension et interprétation : l'exemple 24 nous a, en effet, permis de souligner de quelle manière en ne s'offrant d'autre propos que celui d'encourager l'intellection du système mis en place par le texte, le traducteur, poussé par sa propre interprétation du texte et ce qu'il suppose des capacités de réception du public, outrepassa parfois sa fonction en imposant au texte des distorsions que ce dernier ne génère pas lui-même. C'est précisément à la racine d'une telle constatation que surgit la problématique de l'ambiguïté de la traduction.

3. Synthèse des orientations traductologiques :

Ce dernier point vise à reprendre les conclusions des éléments évoqués au fil de cette première partie en vue d'exposer les pistes de travail choisies dans les deux autres parties de la thèse ; pour ce faire, nous souhaitons à présent poser les principes de la traduction dans sa dimension sémiotique, c'est-à-dire dans son rapport à toutes les instances qui participent à la transmission du T-D via la traduction. En fondant la présentation à venir sur le principe de l'analogie sur laquelle nous estimons que se développe la traduction, nous proposerons, pour en terminer avec cette partie liminaire, une définition des deux orientations ultimes de la traduction qui, dans une optique à la fois textuelle et discursive, nous semblent à même de réunir et de synthétiser efficacement les dialectiques tout aussi théoriques que pratiques que nous avons voulu mettre en place dans cet état de la question traductologique.

a. Le principe d'analogie en traduction :

En plaçant le lecteur au centre de la traduction, la question fondamentale qui semble avoir occupé les théoriciens traductologiques depuis le siècle dernier consiste à s'interroger sur la nécessité, pour la traduction, de représenter pour son public ce que représentait le T-D pour le public original, ou bien, au contraire, si la traduction devait constituer un outil permettant à ses destinataires d'accéder au texte original sans tenter d'effacer ou de compenser la distanciation sémiotique inhérente au décalage chronologique. Les différents procédés présentés dans le chapitre immédiatement précédent témoignent, de manière nuancée, de la quête des traducteurs d'un « bien

traduire », ou d'un « traduire au mieux » qui demeure pourtant toujours partiellement insatisfaite.

Le principe d'analogie semble pouvoir permettre d'établir un schéma méthodologique de raisonnement qui ouvrirait la voie vers une conception de la traduction à même d'analyser, ensuite, les différentes orientations et stratégies mises en place par les traducteurs. L'origine de notre raisonnement remonte à l'analyse antérieure des intentions des traducteurs et des maisons d'édition qui commercialisent des traductions en castillan moderne d'œuvres médiévales et qui nous semblent mues par un principe de traduction dont les réalisations peuvent, par la suite, selon le public visé et selon l'orientation commerciale choisie, prendre des formes différentes. Le principe auquel nous faisons allusion puise sa source dans la définition, initialement impulsée par Platon, que l'on retrouve chez Aristote, du principe d'analogie qui repose sur l'équation selon laquelle A est à B ce que C est à D²⁰². Les quatre termes mis en relation, dans le contexte de la traduction, seraient d'une part le T-D et le public du texte original ; d'autre part, le T-A et son destinataire. De sorte qu'une glose de l'équation pourrait être formulée de la façon suivante : le T-A doit susciter chez son public ce que le T-D provoquait chez le sien. Ce principe universel nous semble parfaitement en mesure d'être rapproché de la théorie du rythme proposée par Henri Meschonnic en ceci qu'il réunit le texte et le destinataire de celui-ci par un lien issu de la capacité du texte à susciter un ressenti à la fois social et individuel par son lecteur ou son auditeur. Partant de ce principe fondamental, toute la réflexion traductologique consiste à se demander dans quelle mesure il importe que le texte traduit, qui apparaît comme un nouveau texte par le fait même qu'il s'intègre dans une relation qui n'est plus identitaire mais analogique, représente pour son public ce que le texte original représentait pour le sien, ou bien encore dans quelle mesure le texte traduit peut générer pour son public un ressenti comparable à celui des auditeurs du T-D, ou enfin, et au contraire, s'il convient davantage que la traduction permette au public auquel elle se destine de comprendre ce que représentait le texte de départ pour son public initial,

²⁰² L'analogie telle que la conçoit et l'exprime Platon, plus qu'à un rapport de ressemblance, peut être définie comme une « ressemblance de rapport ». Cf. GRENET, Paul, *Les origines de l'analogie philosophique dans les dialogues de Platon*, Paris, Boivin et Cie, 1948, p. 10. Quant à la reformulation et la schématisation proposée par Aristote, elles expriment le rapport d'analogie que nous reprenons ici de la manière suivante : « J'entends par rapport d'analogie, lorsque le second terme est au premier comme le quatrième est au troisième, alors on emploiera le quatrième à la place du second et à la place du quatrième le second. » Cf. ARISTOTE, *Poétique*, 1457b, 16 sqq, traduction de Barbara Gernez, Paris, Les Belles Lettres, 1997, p. 83.

marquant ainsi la rupture entre nécessité de compréhension et nécessité d'interprétation. Ce que nous pouvons schématiser de la façon suivante :



Figure 3 : Analogie et traduction

Les deux phases du schéma n° 3 présentent les deux traitements possibles du principe d'analogie appliqué à la traduction : dans le premier cas, représenté sur la partie gauche du schéma, la traduction est envisagée comme un calque de la relation d'analogie, par lequel la relation unissant le T-D à son public est identique à celle qui unit le T-A à son destinataire ; dans ce cas, le T-A apparaît comme un nouveau discours pris en charge par une nouvelle énonciation. La seconde perspective en revanche, à droite du schéma, pervertit un tant soit peu le principe d'analogie en considérant que le public destinataire du T-A doit, par le texte traduit, accéder aux représentations du T-D auxquelles avait accès, sans médiation, l'auditoire original, retournant ainsi vers un discours inédit, non plus véritablement réactualisé mais réactivé par la traduction. Nous désignerons la première orientation par l'expression « traduction progressive » en ceci qu'elle se fonde sur une dynamique proleptique ; par opposition, la seconde tendance renvoie à notre « traduction régressive », tenant davantage d'un mouvement analeptique. Dans les deux cas de figure, la transposition s'articule autour de trois axes récurrents : le texte, le public et la traduction qui opère le passage de l'un à l'autre. Le rapport du texte traduit à son inscription historique constitue alors le seul facteur sujet à variation puisque dans le premier cas, le T-A s'inscrit dans un espace sémiotique revendiqué comme contemporain à celui de son public (renvoyant ainsi au concept d'annexion décrit par Henri Meschonnic), alors que dans le second cas, le T-A renvoie son public vers l'espace d'apparition du T-D (c'est la pratique du décentrement).

Il semble ainsi que les nombreuses métaphores théorisantes de la traduction puissent finalement se réduire à un principe universel simple, l'analogie, dont le traitement peut être soumis à d'éventuelles distorsions selon l'orientation pour laquelle opte chacun

des traducteurs. Une visée poétique et manifestement esthétisante, tendant à la traduction parfaite, favorisera une légère perversion du principe d'analogie, en préférant renvoyer le lecteur moderne vers le T-D alors qu'une traduction davantage mue par une volonté pédagogique et didactique se cantonnera aux règles strictement édictées par le principe analogique fondamental. Une fois opéré ce premier choix d'orientation, le traducteur est amené à opérer de nouveaux choix, concernant cette fois les outils et les stratégies à mettre en œuvre pour atteindre l'objectif fixé.

b. Traduisibilité vs. traductibilité :

Les deux termes qui donnent son titre à cet ultime paragraphe, loin de venir s'ajouter aux nombreuses terminologies qui parcourent les recherches actuelles en traductologie, nous semblent présenter l'avantage d'exprimer, en les résumant, les principaux courants de la traduction, auxquels nous renverrons dans la suite de notre analyse.

Les notions de traduisibilité et de traductibilité découlent de deux mouvements connexes déjà annoncés et qui traversent, en filigrane, les discussions que nous avons menées jusqu'à présent : la traduction progressive et la traduction régressive. Toutes deux font appel à l'interprétation du traducteur dans les conditions que nous avons dégagées, à savoir qu'elles constituent le résultat d'une sélection opérée par un être dont la caractéristique est de se situer à la confluence de deux communautés linguistiques et de deux espaces sémiotiques, l'un acquis et l'autre inné, de sorte qu'ils sont en mesure de mettre cette capacité de dédoublement au service de l'analyse et de l'interprétation du T-D à la lueur d'attentes éditoriales ou personnelles clairement définies et à la lueur du public auquel s'adresse la traduction, visant l'intellection, dans le cas de la traduction régressive et l'interprétation dans le cas de la traduction progressive.

L'opposition entre les deux notions repose davantage sur la distinction instaurée par la théorie du rythme en traduction de Henri Meschonnic soumise à notre critique dans le cadre particulier de la traduction intralinguale. Le terme de « traduction » embrasse, nous l'avons rappelé, des applications nombreuses telles que la traduction artistique esthétisante ou la traduction vulgarisatrice, dont le degré d'ouverture vers le public est sans doute le plus grand. Une fois l'analyse centrée sur une traduction qui ne considère la dimension poétique du texte que comme un élément sur lequel prime l'intelligibilité sémantique pour

laquelle elle peut représenter un obstacle, il convient d'envisager deux directions de traduction, inférées par la notion même de fidélité qui, au fond, demeure le point crucial de la plupart des débats traductologiques. Si, avec Henri Meschonnic, nous affirmons que ce n'est pas la langue qui est à traduire mais le discours, il n'est guère discutabile que la visée de la traduction dite de vulgarisation réside dans le rapprochement qu'elle promeut entre le public auquel elle s'adresse et le T-D sur lequel elle se fonde. Traduction régressive et traduction progressive renverront ainsi aux deux manières d'appréhender le rapprochement, dans une même ligne directrice didactique : sur le modèle présenté par le schéma n° 3, la traduction progressive tendra à attirer le T-D vers l'espace sémiotique du lecteur moderne, procédant à une interprétation par annexion dans laquelle le T-A s'assume en tant que texte indépendant, alors que la traduction régressive accordera au T-A le statut d'un outil au moyen duquel le lecteur modèle opère un décentrement afin de se rapprocher de l'espace sémiotique du T-D. L'objectif de la thèse consiste dès lors à tenter d'évaluer les circonstances dans lesquelles sont mises en œuvre l'une et l'autre de ces orientations traductologiques dans le système des textes eux-mêmes.

En outre, nous postulons l'impact sur les processus de la traduction intralinguale de la traductibilité et de la traduisibilité que nous envisageons comme connexes aux précédentes, et probablement antérieures notionnellement à la question de la progression ou de la régression portées par la traduction. Ne pas considérer la capacité d'un texte à s'offrir à la traduction, qu'elle soit progressive ou régressive, revient à ôter tout fondement à une tentative quelconque de théorisation de la traduction, ou à théoriser dans l'abstraction la plus totale. La traduisibilité renverrait, selon nous, à l'impossibilité de traduire alors que la traductibilité renverrait à la possibilité infinie de traduire. En d'autres termes, dans une pratique de la traduction, la traduisibilité d'un texte correspond à son degré maximal d'ouverture à la traduction, en tant que système dynamique, faisant ainsi écho à la transposition créatrice dont parle Roman Jakobson, en ceci que l'ampleur du spectre interprétatif offert par le texte amoindrit les chances d'aboutir à une traduction parfaite et univoque et génère une démultiplication de traductions approchantes ; à l'inverse, la possibilité infinie de traduire, ou traductibilité, fait écho à la transposition simple et exprime la prédominance de la clôture du texte qui, en se refusant à la traduction, exige de la part des traducteurs un travail portant avant tout sur les vecteurs d'unité du texte et sur la puissance de réactualisation du discours qui le sous-tend. Ainsi tenterons-nous d'évaluer le

degré de traduisibilité et de traductibilité du *Poema de Mío Cid* à la lueur des propositions des traducteurs, nous appuyant, pour ce faire, sur les pistes et les outils que nous avons tenu à mettre en place.

Avec ce dernier chapitre, nous achevons la mise en évidence de l'interaction entre langue et discours dont nous pensons qu'elle constitue la pierre de touche de la traduction : en insistant sur la manière dont la dimension sémiotique inhérente à tout texte est également inhérente aux processus de la traduction, nous avons démontré de quelle manière le texte traduit porte en lui des stigmates des influences sémiotiques auxquelles il est soumis et qui, en se manifestant à sa surface, permettent un retour sur la question même de la traduction du discours dans une dynamique plus vaste qui propose une réflexion sur les orientations à donner à la traduction.

Nous fixant un projet d'ordre pratique, nous avons pu proposer une synthèse relativement conceptuelle de la traduction sur laquelle se fonde la suite de notre raisonnement qui met en œuvre les outils que nous venons de décrire et qui nous permettront d'analyser de quelle façon, au sein d'un même objet-texte, s'expriment des tendances de traduction récurrentes, dérivées de l'objectif assigné aux traductions, pour un public déterminé, pour lequel il convient d'effectuer une traduction portant sur un discours auquel il soit capable d'accéder par la langue qui constitue le premier palier lui permettant d'accéder au *Poema de Mío Cid* en tant que forme-sens.

Conclusion :

Nous avons consacré cette première partie à la mise en place des concepts et outils qui nous semblent pertinents et essentiels pour une approche sémiotique de la traduction. Les axes sur lesquels nous avons orienté nos réflexions concernent avant tout le texte considéré comme original, à savoir le texte de référence à l'aune duquel nous étudions les modifications apportées par les traducteurs. Les conclusions de cette observation, influencée par les résultats des recherches philologiques que nous citons, sans véritablement les mettre en question dans notre thèse qui ne se fixe pas un objectif de cet ordre là, nous permettent ensuite de nous rapprocher du texte du *Cantar de Mio Cid* autour duquel nous construisons cette thèse, en tentant d'en dégager les facteurs constitutifs dans une perspective linguistique et sémiotique de laquelle nous déduisons l'interaction, mais également la hiérarchie, présentes, au sein du texte, entre langue et discours, de manière à cerner l'objet de notre étude, que nous désignons, à l'instar de Henri Meschonnic, par le terme de forme-sens, apte à rendre compte de toute la complexité sémiotique qui entoure le texte de départ, en tant qu'objet d'analyse. De là, notre réflexion est en mesure de poser les jalons méthodologiques d'une approche pratique des traductions sélectionnées grâce à laquelle nous souhaitons mettre en lumière les processus sémiotiques de la traduction intralinguale.

Notre premier chapitre est prétexte à une réflexion sur le statut d'original en traduction, rendue d'autant plus nécessaire dans le cas du *Cantar de Mio Cid* que l'absence de véritable original prive le traducteur d'un référent fixe et le contraint à émailler le travail de traduction d'une réflexion philologique, de sorte que la traduction s'inscrit dans la continuité de la transmission du *Cantar* original, en tant qu'alternative aux éditions critiques dont l'accès demeure malgré tout réservé à une tranche de population relativement réduite. C'est donc en marge de ces éditions que nous pourrions qualifier d'érudites, qu'apparaissent massivement, au cours du XX^{ème} siècle, des adaptations, des versions, des transpositions, en somme, des traductions, du *Cantar* original qui répondent à la description du principe de traduction intralinguale dont l'objectif éditorial est clair : il s'agit, par ces textes, d'offrir une lecture didactique des classiques à un large public. Néanmoins, d'un point de vue scientifique, l'apparition de ces traductions, qui constituent un véritable corpus alternatif, soulève la question fondamentale du texte premier, de ses actualisations et de sa mobilité.

La mise en place d'outils d'analyse sémiotiques nous permet de mieux préciser alors l'objet véritable de la traduction en délimitant les contours et en mettant à jour les mécanismes de fonctionnement du texte, qui laissent ainsi entrevoir les conditions des actualisations par la traduction dont il peut faire l'objet. L'insertion du texte dans un espace sémiotique unique, déterminé par les facteurs culturels mais également par la communauté linguistique qui est englobée dans la sémiosphère et participe activement de la mise en place de l'espace sémiotique du texte, impliquent une dimension discursive de l'analyse qui, toutefois, ne doit jamais perdre de vue que le principal vecteur du discours demeure la langue dans laquelle le texte s'exprime. Et c'est à dessein que nous employons ici la forme pronominale du verbe, au risque d'une prosopopée maladroite ; car nous démontrons ensuite que les éléments vecteurs de cohérence et de cohésion du texte font de lui une entité bouclée, à la fois close et dynamique, qui se nourrit d'un double mouvement interne et externe et qui est en mesure de générer son propre sens dans un système référentiel inféré par l'espace sémiotique mais qui, très vite, devient autonome, garantissant ainsi l'unité du discours.

Ainsi établis les points clés de la constitution du *Poema de Mío Cid*, le troisième chapitre s'attache à développer, en s'inspirant des réflexions traductologiques auxquelles nous accordons tout notre crédit, une synthèse théorique apte à s'appliquer à une étude empirique du poème afin d'observer comment s'opère, dans la traduction, le passage de la langue au discours, dont l'association semble échapper, *a priori*, à toute réitération. Pourtant la traduction, en tant que nouvelle actualisation, est une réitération mais jamais vraiment à l'identique comme le prouvent les divergences d'une traduction à l'autre. L'objectif de la traduction nous apparaît alors ambigu, dans la mesure où, face à la dimension esthétisante qui peut être attribuée à l'exercice, par Henri Meschonnic entre autres, le cas de la traduction vulgarisatrice que nous privilégions ici semble véritablement faire l'objet d'une réflexion d'ordre linguistique et sémiotique bien plus qu'herméneutique et artistique.

Notre objectif, tout au long de cette partie inaugurale, a été de mettre en place un certain nombre de dialectiques qui parcourent tous les aspects abordés et qui nous semblent indispensables à la complétude d'une approche traductologique des textes figurant dans notre corpus. Les principales oppositions qui attirent notre attention peuvent s'énumérer

comme suit : langue vs. discours, texte vs. discours, sens vs. signification, contexte vs. situation d'énonciation, sphère culturelle vs. espace sémiotique, cohérence vs. cohésion, mouvement interne vs. mouvement externe, historicité vs. vérisme, individuel vs. collectif, comprendre vs. interpréter, forme vs. sens, clôtüre vs. dynamisme. Chacune d'entre elle, à un niveau de stratification plus ou moins profond du *Cantar*, pose le problème essentiel de la traduction, à savoir celui d'une bivalence du texte à traduire, à la fois intime et collectif, à la fois unique et reproductible, nœud d'interactions complexes si fortement liées que le traducteur ne peut se résoudre à négliger aucune des forces qui concourent à la complexion du texte. Toutefois, dans l'objectif qui est ici le nôtre, nous avons tenté de proposer une synthèse de cet ensemble de contradictions en proposant une seule dialectique, à la fois épistémologique et méthodologique, qui nous semble rassembler toutes les autres. Ainsi, en abordant les traductions intralinguales sous l'angle d'une confrontation entre traductibilité et traduisibilité, nous espérons dans les pages à venir apporter quelque éclairage nouveau sur les processus sémiotiques de la traduction intralinguale et sur l'influence de la traduction sur les textes qu'elle met en présence.

II. Re-construction et débrayage(s)

Introduction :

La première partie de la thèse, en abordant successivement les aspects philologiques de la traduction puis les différentes théories régissant l'opération de traduction – à la fois dans sa portée interlinguale et dans sa portée intralinguale – a finalement tâché d'établir les différents réseaux de cohérence et de cohésion qui soutiennent le texte du *Poema de Mío Cid* dans une version qui, bien que n'étant pas la version primitive du *Cantar*, est celle que la critique s'accorde à l'heure actuelle à considérer comme l'original, et que nous devons avant tout à l'imposant travail philologique de Ramón Menéndez Pidal. Les principales théories, tantôt contradictoires tantôt complémentaires, de la traduction s'organisent principalement autour de l'idée de fidélité, oscillant entre une servitude à la lettre de l'original et une soumission à l'esprit de l'original. Dans le premier cas, le T-D constitue l'étalon de l'opération traduisante, alors que dans le deuxième cas c'est bien au public du T-A que l'on confie la responsabilité de diriger les processus employés et mis en œuvre par le traducteur. Quoiqu'il en soit, cette théorie traditionnelle, rendue selon nous obsolète et réductrice par un probable excès de traditionalisme théorique et par l'absence d'une mise à l'épreuve empirique des textes, s'appuie sur une perspective immanquablement déséquilibrée par le fait même de ne jamais considérer tous les acteurs de la traduction dans une dynamique d'ensemble : T-D, T-A, public et traducteur représentent tous des pôles nécessaires à la traduction et à l'examen des processus traductologiques qui naissent de leur interaction au sein d'un espace culturel déterminé. A partir de ce constat, l'invalidité partielle des théories exposées nous pousse à tenter de définir de nouveaux éléments de traduction, moins manichéens (qui tendraient à une traduction proche de l'idéalisme traductologique d'Henri Meschonnic), à savoir une traduction dans laquelle le texte de départ s'exprimerait de lui-même dans la langue d'arrivée, sans jamais dissimuler son étrangeté. Nous pensons avoir dégagé deux éléments d'observation pertinents dans ces objectifs : la cohérence et la cohésion, envisagées comme révélateurs de la texture et de l'unité du texte. La brève analyse des objectifs assignés par les traducteurs eux-mêmes aux textes constituant notre corpus de traductions nous amène nécessairement à nuancer l'idéalisme traductologique dont nous parlions à l'instant : les attentes du public et des commanditaires éditoriaux des traductions imposent un cadre de travail aux traducteurs. Pour autant, l'objectif pédagogique qui

semble primer dans les traductions étudiées ne s'opère pas au détriment des facteurs de cohérence et de cohésion évoqués plus haut. Au contraire, ces derniers semblent constituer le fondement de toutes les traductions de notre corpus ; toutefois, le degré d'exigence du traducteur dans la reconstruction du texte semble varier selon l'objectif visé.

Partant du constat de la première partie du conflit que se livrent la subjectivité, à la fois théorique et empirique, du traduire – faisant intervenir la représentation et l'interprétation personnelles du traducteur – et l'objectivité ontologique du texte à traduire qui s'impose au traducteur, c'est en donnant l'avantage à cet empirisme, sur lequel se fondent les principales analyses traductologiques actuelles, que nous nous proposons de travailler au cours de cette deuxième partie. L'hétérogénéité du T-D, tel Janus, est à la fois facteur d'ouverture et de fermeture de la traduction : la stratification constitutive du texte original, aussi bien dans les couches de surface que dans les profondeurs génétiques du *Cantar*, laisse toute latitude à la traduction de poursuivre le feuilletage du texte ; néanmoins, une perspective opposée semblerait contredire cette tendance en imposant au texte de se cantonner aux facteurs de son hétérogénéité première, qu'il conviendrait de transposer, et c'est là l'un des plus grands paradoxes du texte, en conservant l'homogénéité close, bouclée, qui résulte de la cohérence et de la cohésion des facteurs d'hétérogénéité, ignorant ainsi les contraintes sémiotiques imposées au T-D lors de sa réception par un public contemporain.

Ainsi, après avoir tenté d'esquisser l'identité textuelle de l'original d'une part et celle de chacune des traductions en les confrontant au texte considéré comme l'original d'autre part, il nous semble opportun de consacrer cette seconde partie de la thèse à la traduction envisagée comme texte en soi, comme une « autre rive » du texte à laquelle le traducteur, et *a fortiori* son lecteur, ne peuvent accéder qu'en empruntant des ponts, des passages ou des chemins de traverse dont l'instigateur et l'artisan est le traducteur lui-même. En s'intéressant directement aux traductions, cette seconde partie vise à étudier les processus de reconstruction du texte en s'orientant sur les stratégies de passage mises en œuvre par le traducteur afin de transposer dans le T-A les éléments essentiels de la texture du T-D. Elle s'attache également à souligner un certain parti pris des traducteurs de rendre visible leur traduction. Sans faire de procès d'intention aux auteurs des versions modernisées sélectionnées, il semble qu'ils aient souhaité – ou qu'ils aient dû se résoudre

à le faire – laisser transparent, expressément ou non, quelques-uns des obstacles auxquels ils se confrontaient ainsi que les processus les ayant guidés dans la structuration de leur représentation et de leur interprétation du texte original. Le résultat en est la mise en œuvre, dans les T-A, d'une sorte d' « étrangeté familière » faisant de leurs textes des traductions avouées.

Les procédés mis en œuvre par les traducteurs sont multiples et impliquent la prise en compte de l'ensemble de leurs ouvrages, en dépassant les limites mêmes du texte en faisant appel non seulement aux outils que nous offre la linguistique générale, mais également en nous appuyant sur les concepts d'hypertextualité développés par Gérard Genette dans *Palimpsestes* en 1981²⁰³. Ainsi, l' « avant-texte », l' « après-texte », ainsi que l' « autour-texte » constituent-ils un véritable système dont la prise en compte dans l'analyse procédurale, et non qualitative, des traductions est une manne d'informations métatraductives dont l'intérêt est tout à fait capital dans la perception même de l'opération de traduction. En outre, nous l'évoquons, les textes eux-mêmes recèlent des éléments structurels dont la présence au sein des traductions renvoie indirectement à un métadiscours traductologique dans lequel le traducteur laisse entrevoir le processus qu'il a lui-même suivi afin d'ébaucher sa propre interprétation du texte : la mise en système des réseaux onomastiques, l'activation des passages au discours direct ou bien encore l'organisation rythmique des vers du *Poema* constituent autant de paramètres d'observation du cheminement du traducteur. Si ces derniers éléments sont plus remarquables pour l'analyste, impliqué dans une démarche comparative de confrontation entre T-D et T-A, que pour le public originellement visé par les traductions, un lecteur un tant soit peu averti sera néanmoins en mesure de percevoir à son tour les signaux émis par le traducteur, lui enjoignant de parcourir le T-A comme une traduction à part entière, dont le rôle, en assumant le statut de texte traduit, consiste avant tout à proposer l'ouverture d'un certain nombre de voies d'accès au texte original, en rappelant sans cesse au lecteur contemporain qu'il dispose, entre ses mains, d'un passeur dont la tâche ne prend fin qu'après lui avoir donné les points de repères indispensables à l'appréhension du texte dans sa forme la plus primitive.

²⁰³ Les fondements de la réflexion de G. Genette sur la perméabilité des textes et sur la mise en place de réseaux textuels a fait l'objet d'une reprise et d'un approfondissement dans *Seuils* en 1987. Pour les besoins de notre étude, nous nous centrons avant tout sur les définitions conceptuelles offertes dans *Palimpsestes* en évoquant simplement les approfondissements apportés par *Seuils*.

A. Péritextes et paratextes : débrayage externe

Le premier axe de cette seconde partie, consacrée aux techniques et aux processus de débrayage de la traduction, se concentre sur ce que nous nommerons le débrayage externe, à savoir les formes d'influences et de processus traductologiques dont le T-A n'assume en rien la responsabilité : en l'occurrence, ici, l'influence des éléments de paratexte et de péri-texte qui accompagnent, sous des formes multiples que nous nous attacherons à présenter brièvement, les différents T-A qui constituent l'ensemble de notre corpus.

Cette observation et cette appréhension des éléments du hors-texte suivent une dynamique d'étude qui progresse d'une typologie des paratextes selon la conception qu'en présente Gérard Genette vers une investigation des appareils critiques plus ou moins denses, selon la mission confiée par le traducteur au T-A, pour enfin trouver son terme dans l'élaboration, par les mêmes traducteurs, d'un protocole de lecture et la mise en place d'une grille de reformulation, sorte de « esto es » dans les paratextes. Au-delà de l'approche purement herméneutique suscitée par les paratextes et les péri-textes, il nous semble convenir de prendre en compte le rôle du public que les différents traducteurs invitent à intégrer activement le processus de traduction, mettant ainsi en avant l'incomplétude du texte seul sans l'implication d'un sujet récepteur, à même de comprendre les processus de traduction, envisagés comme une voie d'accès au sens et au système de représentation du texte.

La forte présence des traducteurs, ou d'exégètes de l'original, dans les paratextes et les péri-textes, contribue à l'apparition d'une nouvelle stratification du texte par laquelle le traducteur tente d'offrir les clés permettant d'accéder à son cheminement dans l'original et d'adhérer à sa démarche et à ses choix de traduction, dans le respect de sa ligne représentative et interprétative, de manière à conserver ou à reconstituer, pour le public contemporain, la cohérence – exogène – du texte original.

1. Typologie paratextuelle comparative :

Les concepts d'hypertextualité déclinés par Gérard Genette dans *Palimpsestes* nous offrent, dans le cadre précis de cette étude, un précieux point de départ à l'analyse des

éléments que les éditeurs de nos versions modernisées font figurer autour des traductions elles-mêmes. Si ces éléments de hors-texte figurent dans les éditions contemporaines, ils doivent y jouer un rôle qu'il convient de déterminer. Cette interrogation – fort tautologique, admettons-le – n'a pourtant pas de résolution simple dans la mesure où la grande diversité générique des éléments de hors-texte présents dans les quatre éditions sur lesquelles nous travaillons laisse entrevoir, si ce n'est des fonctions multiples, tout au moins des choix multiples de mise en place de ces paratextes, des origines auctoriales diverses, et, de là, des effets probablement variables. Seule une étude basée sur une enquête de masse nous permettrait de tirer au clair quelques-unes des hypothèses que nous formulerons ici quant aux effets escomptés et réels de ces paratextes dans la phase de réception de la traduction. Néanmoins, il nous paraît essentiel d'émettre quelques conjectures sur les fonctionnements de ces paratextes dans l'ensemble du texte de façon à poursuivre notre parcours vers l'élucidation des processus de traduction.

a. Définition :

G. Genette isole et analyse la paratextualité, la considérant, dans la typologie qu'il élabore dans un premier temps dans *Introduction à l'architexte* en 1979 et qu'il reprend dans *Palimpsestes* en 1981²⁰⁴, comme le second type de transcendance textuelle. De manière générale, il définit la paratextualité comme :

« la relation, généralement moins explicite et plus distante, que, dans l'ensemble formé par une œuvre littéraire, le texte proprement dit entretient avec ce que l'on ne peut guère nommer que son paratexte : titre, sous-titre, intertitres ; préfaces, post-faces, avertissements, avant-propos, etc. ; notes marginales, infrapaginales, terminales ; épigraphes ; illustrations ; prière d'insérer, bande, jaquette, et bien d'autres types de signaux accessoires, autographes ou allographes, commentaire officiel ou officieux, dont le lecteur le plus puriste et le moins porté à l'érudition externe ne peut pas toujours disposer aussi facilement qu'il le voudrait et le prétend. »²⁰⁵

Derrière cette longue énumération, apparaît par la ponctuation même qu'y fait figurer G. Genette une sous-catégorisation des paratextes qui trouve son prolongement dans le concept de péri-textualité, qu'il développe ultérieurement, et qui s'applique en tous points aux traductions de notre corpus. Une première typologie, issue de la définition

²⁰⁴ La notion de paratextualité développée dans *Introduction à l'architexte*, Paris, Seuil, coll. « Poétique », 1979 évolue au fil des réflexions de G. Genette qui précise finalement ce terme dans *Palimpsestes* en lui attribuant la fonction de désigner un type particulier de rapport entre les textes, entre les discours, entre les modes d'énonciation. Elle sera par la suite reprise et étoffée dans *Seuils*, Paris, Seuil, coll. « Poétique », 1987, ouvrage dans lequel apparaît la nomenclature péri-textuelle comme sous-catégorisation des paratextes.

²⁰⁵ GENETTE, G., *Palimpsestes*, op. cit., p. 10.

primitive des paratextes, scinde ces « autour-texte »²⁰⁶ en différentes catégories selon leur nature, repérées, dans la citation que nous venons de citer, par les groupes mis entre points-virgules. Ainsi trouve-t-on parmi les éléments du paratexte les titres appliqués à toute ou partie de l'œuvre, les textes d'encadrement du texte, allographes ou autographes, que nous qualifierons de métatextuels, à savoir les compositions au sein desquelles il est dit quelque chose sur le texte, l'appareil de notes, quelle qu'en soit sa position, les gloses internes, les codes sémiotiques non linguistiques, les signes propres à l'édition même de l'ouvrage et, enfin, tous les commentaires divers susceptibles d'apparaître dans l'environnement direct du corps du texte.

A la suite de cette première tentative paraphrastique d'élucider la question du paratexte, une seconde catégorisation est proposée par G. Genette dans *Seuils*, qui prend cette fois le soin de dépasser la typologie sommaire de 1981 afin d'en proposer une seconde, plus conceptuelle, issue de l'approfondissement de la notion même d'architextualité et d'hypotextualité. Avec ce nouveau classement, apparaît une nouvelle terminologie catégorielle offrant la possibilité de désigner, sous des concepts spécifiques, un rôle et une nature particulière pour chacun des éléments paratextuels mis à nu dans *Palimpsestes*. Dans cette nouvelle optique, le terme de « paratexte » se spécialise dans l'évocation de tout « autour-texte » extérieur au livre lui-même, désignant ainsi par le terme de « péritexte » tout procédé liminaire intérieur à l'ouvrage. Néanmoins, la terminologie demeure relativement fragile dans la mesure où le terme de « paratexte » conserve malgré tout sa capacité hyperonymique de désigner l'ensemble des éléments satellites du texte : il semble retrouver son acception générale première, au bénéfice d'une précision terminologique et notionnelle rendue possible par l'apparition de nouvelles catégories paratextuelles en 1987. C'est par ailleurs de cet hyperonyme que naît la première subdivision paratextuelle qui distingue les paratextes auctoriaux et les paratextes éditoriaux, eux-mêmes scindés en péritextes et épitextes²⁰⁷. A dire vrai, cette dernière distinction n'est guère productive dans notre travail dans la mesure où, selon la définition apportée par G. Genette lui-même au concept d'épitexte (qu'il s'agisse de l'épitexte auctorial ou de l'épitexte éditorial), il ne s'agit en réalité de rien d'autre que des éléments

²⁰⁶ Cette terminologie est la nôtre.

²⁰⁷ Nous reprenons partiellement dans cette présentation le travail de Mlle Virginie LEYMARIE figurant dans le Dictionnaire International des Termes Littéraires. L'article « PARATEXTE » est consultable à l'adresse suivante : <http://www.ditl.info/arttest/art3364.php>. Dernière consultation le 01/07/2005.

métadiscursifs portant sur l'ouvrage : il y classe en effet les différents entretiens, colloques, interviews donnés par l'auteur à propos de son ouvrage ou bien encore les processus de marketing et de publicité attachés à l'opération de diffusion de l'ouvrage par l'éditeur. Toutefois, notre étude ne s'intéresse que très secondairement au succès rencontré par les traductions sélectionnées. Plus que sur des productions, certes parfois autographes, mais souvent décalées dans le temps, notre analyse porte prioritairement sur les ouvrages eux-mêmes et sur leur contenu, envisagés dans un cadre avant tout linguistique et sémiotique. En conséquence, nous n'accorderons que peu d'importance à cette dernière catégorie de péri-textes qui ne nous semble que peu productive dans l'objectif qui est le nôtre.

Dans une telle perspective, nous pouvons réduire ainsi à six termes, réunis en trois oppositions binaires, la catégorisation proposée par G. Genette, à savoir : l'opposition entre texte et paratexte, entre paratexte auctorial et paratexte éditorial, et entre paratexte et péri-texte. Toutefois, cette dernière n'est plus pertinente dès lors que nous considérons, dans le cadre restreint de notre étude, l'isolement théorique de l'épi-texte : si celui-ci n'est plus considéré, sa complémentarité avec le péri-texte dans la constitution du paratexte devient, *ipso facto*, un non-sens. De sorte que le concept de paratextualité ne peut s'appliquer à notre corpus que selon les deux premières oppositions désignées. Avant d'aborder, dans la dernière partie de cette typologie paratextuelle, la question de la relation entre texte et paratexte, penchons-nous pour l'heure sur la distinction entre paratextes auctoriaux et paratextes éditoriaux.

La typologie la moins riche, et la moins productive dans notre cas, se révèle être celle des paratextes éditoriaux. G. Genette l'envisage comme la « zone de texte qui se place sous la responsabilité directe et principale de l'éditeur »²⁰⁸, soit comme un paratexte ayant une valeur avant tout spatiale et matérielle. Concrètement, la notion de péri-textes éditoriaux renvoie principalement à la couverture, à la jaquette ou bien encore à la prière d'insérer. Cette brève énumération justifie d'elle-même le jugement d'improductivité dont nous la taxions à l'instant dans la mesure où, de même que nous le signalions à propos de l'épi-texte, le traducteur n'est aucunement acteur dans la création de ces péri-textes qui, par conséquent, ne sont guère révélateurs des processus de traduction mais bien davantage d'une certaine politique éditoriale qui ne fait pas pleinement l'objet de notre travail.

²⁰⁸ GENETTE, G., *Seuils*, *op. cit.*, p. 20 sq.

Il en va, en revanche, tout autrement des péritextes auctoriaux. Fruits, dans la majorité des cas, du travail d'écriture de l'auteur – des traducteurs, dans notre cas – les péritextes auctoriaux présentent la caractéristique d'être partie intégrante du travail de composition autographe et de participer, en ce sens, de la cohérence du texte par des fonctions diverses. G. Genette considère comme péritextes auctoriaux :

- le nom de l'auteur (qu'il s'agisse de l'identité civile, d'un pseudonyme ou d'une mention d'anonymat) ;
- le titre de l'ouvrage (et les éventuels sous-titres) qui identifient l'ouvrage, désignent son contenu et le mettent en valeur ;
- la dédicace ;
- l'épigraphe qui peut à l'occasion commenter ou justifier le titre, commenter le texte, servir de caution à l'auteur ;
- la préface et la post-face dont l'objectif est d'introduire, de contextualiser, éventuellement d'expliquer ou de justifier le contenu de l'ouvrage²⁰⁹ ;
- les notes, tantôt autographes, tantôt de l'éditeur et dont l'objectif est d'éclairer le lecteur ou de lui donner d'autres références.

Les traductions composant le corpus de cette thèse présentent une grande diversité de péritextes auctoriaux qui se répartissent selon des proportions très variables d'un ouvrage à l'autre. Ainsi posé le fondement théorique et conceptuel de la péri textualité et de la paratextualité d'après G. Genette, il convient à présent de pénétrer au cœur des « autour-texte » des traductions autour desquelles gravite la présente étude, avec pour objectif celui de déterminer le degré de variabilité des éléments périphériques et liminaires, ou bien, en d'autres termes, de tenter de déceler l'existence d'une strate péri textuelle commune qui sous-tendrait, de manière constante ou aléatoire, les différentes traductions d'un même texte, nous autorisant ainsi à émettre des hypothèses quant à l'existence effective de processus propres à la traduction.

²⁰⁹ Nous verrons que le prologue pose un problème dans notre corpus dans la mesure où, dans le cas de la traduction de Alberto Manent, nous avons affaire à une préface allographe rédigée par Dámaso Alonso, qui s'écarte du cadre strict de la typologie genettienne et dont nous tenterons d'observer les implications dans les paragraphes à venir.

b. Invariance et spécificités des péri-textes :

L'un des points communs réunissant les traductions figurant dans le corpus de cette étude est la présence péri-textuelle que l'on y rencontre. Bien que de factures, d'objectifs ou de supports différents, on peut observer dans chacune d'entre elles une récurrence des péri-textes de nature assez comparable, dont l'analyse nous offre la possibilité d'envisager la fonction que chacun des traducteurs semble attribuer à sa traduction.

Nous le disions, les péri-textes diffèrent très insensiblement, quant à leur présence ou à leur configuration dans l'économie des ouvrages : titres et mention de l'auteur sont typographiquement mis en exergue sur les couvertures ou sur les premières pages, avec une faible variation d'un ouvrage à l'autre. Ainsi trouve-t-on une première combinatoire des titres des traductions pour lesquels Francisco López Estrada et Alberto Manent optent pour la terminologie de « Poema » alors que Camilo José Cela et Luis Guarnier maintiennent le terme générique médiéval de « Cantar ». Il n'y a là, somme toute, aucun indice des divergences des processus de traduction choisis par l'un ou l'autre des traducteurs. En revanche, pour poursuivre sur cette combinatoire des appellations du texte, la désignation sélectionnée par Francisco López Estrada, *Poema del Cid*, qui voit disparaître l'adjectif possessif au profit d'un article défini simple est un écho direct à l'un des choix de traduction de cet auteur. En effet, il troque cet adjectif possessif de première personne du singulier, « mío » ou « mió » selon les manuscrits, contre la forme de l'adjectif de première personne du pluriel « nuestro ». En d'autres termes, il substitue ce qui au XII^{ème} siècle pouvait être un « título de honor [...] con carácter afectivo »²¹⁰ dont l'emploi restreint la portée à la relation entre l'énonciateur, intra ou extradiégétique, et le héros désigné par un possessif englobant dont il se justifie en prétendant réunir le plan du texte et le plan de la performance en créant une sorte de communauté d'admiration envers Ruy Díaz :

« [...] he querido representar la adhesión del intérprete hacia el héroe cantado ; y esta devoción era común al poeta y al auditorio. Y, al mismo tiempo, desde dentro del *Poema* los otros protagonistas de la obra iban participando de esta afectiva relación con el héroe. De esta manera el Cid es de todos los que siguen el relato de sus nuevas : *nuestro Cid* representa que en el adjetivo se hallan presentes los lazos que unen a los de dentro del *Poema* con los que, desde fuera, oyen su interpretación (o lo leen). »²¹¹

²¹⁰ LÓPEZ ESTRADA, F., *Poema...*, *op. cit.*, p. XXXV.

²¹¹ *Ibid.*, p. XXXV. Les italiques sont de l'éditeur.

La traduction est ainsi légitimé dans le chapitre « Criterio de esta versión del *Poema del Cid* » par le traducteur lui-même qui y confesse une partie de sa démarche interprétative au lecteur. Néanmoins, il semble que l'assomption d'un tel choix trouve ses limites sur la page de couverture qui ne fait figurer aucun adjectif possessif : « *mío* » ayant été banni par le traducteur, il ne serait guère cohérent de le mettre en avant dans le titre donné à la traduction ; en revanche, l'absence de « *nuestro* » sur la couverture, au profit de la forme de déterminant la moins marquée, semble obéir à une stratégie consistant à ne pas dérouter le lecteur potentiel en lui dévoilant, avant qu'il n'ait pris connaissance de la préface, une modification venant ébranler le soubassement culturel dont, *a priori*, il dispose ; de sorte que le choix du titre se porte sur une forme neutre, dénuée de toute l'expressivité portée par l'une ou l'autre forme de l'adjectif possessif.

De même que les mentions du titre diffèrent entre elles, de même la présence de sous-titres présente un caractère aléatoire d'une édition à l'autre. On ne trouve en effet de sous-titres présents sur les couvertures que pour les traductions d'Alberto Manent et de Luis Guarner ; dans ces deux cas, la volonté de l'éditeur de donner une légitimité scientifique à la publication transparaît dans la mise en avant, dès la couverture, du nom et de la qualité même des traducteurs ainsi que des auteurs des préfaces lorsque ceux-ci divergent. Ainsi peut-on lire sur la couverture des éditions « Biblioteca Edaf » : « *transcripción anotada y prólogo del profesor Luis Guarner* » et sur celle de « Editorial Juventud » : « *Texto antiguo y nueva adaptación en verso por A. Manent, Estudio crítico de Dámaso Alonso, Noticia histórico-bibliográfica de J. Alcina Franch* ». A l'opposé, la version proposée par Francisco López Estrada, dans la collection « *Odres Nuevos* », ne fait figurer aucun sous-titre, pas plus que la traduction de Camilo José Cela. Pour celle-là, il faut atteindre la troisième de couverture pour voir surgir une mention à la nature de l'ouvrage, présenté comme une « *versión métrica* » accompagnée d'un « *prólogo* ».

Nous pensons pouvoir voir là un élément à rapprocher de la présence / absence du nom de l'auteur et de sa qualité sur lesdites couvertures. En effet, un réseau de correspondances semble s'établir entre la présence d'un sous-titre (relevant, nous venons de le signaler, le nom et la qualité du traducteur) et le nom même de l'auteur de la traduction. Dans le cas des traductions de A. Manent et de L. Guarner, les éditeurs font figurer la mention « *Anónimo* » en bonne place sur la couverture, réservant l'espace du

sous-titre à la mention du traducteur. En revanche, aucun élément véhiculant ces informations ne figure dans les versions de F. López Estrada et de C. José Cela, qui, respectivement, n'évoque aucune marque d'autorité, dans le premier cas, et n'en évoque qu'une seule, celle du traducteur, dans le second cas, sous la forme : « CAMILO JOSE CELA : *El Cantar de Mío Cid* ». Cette dialectique de médiation / non-médiation de la traduction nous semble corroborer un certain nombre des hypothèses que nous émettrons au fil de notre étude quant à la visée de chacune de ces traductions. Quoi qu'il en soit, nous signalons simplement la présence d'indices, dès le paratexte, permettant au lecteur doté d'un tant soit peu de discernement d'entr'apercevoir les premières divergences d'ambition de chacun des traducteurs : alors que L. Guarner et A. Manent assument volontiers le décalage des versions qu'ils offrent – et qui n'ont d'autre prétention que d'être une « transcripción » pour l'un et une « adaptación » pour l'autre –, F. López Estrada adopte plus volontiers une présentation qui semble passer sous silence, momentanément, le travail de traduction pour n'offrir que le texte lui-même. C.J. Cela, pour sa part, est directement associé au *Cantar* primitif dont il présente une version dont il assume pleinement l'autorité, jusqu'à l'apparition, par la suite, d'un sous-titre informatif précisant qu'il s'agit du *Cantar de Mío Cid* « puesto en verso castellano moderno ». De cette façon, les titres et noms des auteurs (premiers paratextes auxquels le lecteur se trouve confronté) constituent une première stratégie de mise en condition du lecteur, en lui laissant voir des divergences d'angles d'approche du travail de traduction contenu dans les pages à suivre.

Le rôle du paratexte est également sensible dans la création, par trois de nos traducteurs, d'épigraphes dont le contenu reprend, sous une forme généralement télégraphique le contenu des vers ainsi regroupés en épisodes. Alors que A. Manent et L. Guarner maintiennent intacte la répartition par laisses, toutes précédées d'épigraphes détaillées, F. López Estrada opte pour une réorganisation de la division du poème : à partir des laisses existantes, il constitue des regroupements qui deviennent de nouvelles subdivisions de chacun des trois *cantares* originaux ; et ce sont ces regroupements, qui sont introduits par une épigraphe reprenant l'ensemble des événements clés du chapitre à venir. Quelle fonction attribuer à ces intertitres et à ce redécoupage ? Le traducteur s'en explique dans la préface, légitimant par là-même ce même choix chez les autres traducteurs, en affirmant que

« la división en partes (dejando de lado la establecida según el manuscrito en los tres Cantares, a que me he venido refiriendo) y los epígrafes que encabezan las otras divisiones interiores son totalmente de mi invención, y sólo quieren establecer una guía en el desarrollo argumental y episódico de la obra²¹². »

La volonté de simplification et d'accessibilité ne fait alors aucun doute : il s'agit pour le traducteur d'apporter à son lecteur un texte dans lequel ce dernier soit capable de trouver quelques points de repère et dont le principal objectif est celui d'accéder au contenu du texte, fallût-il faire abstraction des critères structurels originels, perçus, à présent, davantage comme des facteurs de complexification qu'il est bon de rendre plus abordables.

Cette première intuition trouve un écho dans l'examen, selon une progression chronologique des premières pages de chaque texte, des différentes dédicaces qui surgissent. Exception faite de la traduction d'Alberto Manent, toutes les traductions présentent une dédicace. Luis Guarner dédie son travail à ses « compañeros de cátedra » auxquels il offre un vers du *Cantar*²¹³. C.J. Cela et F. López Estrada se rejoignent dans une dédicace à Ramón Menéndez Pidal dont ils s'accordent à reconnaître le rôle prépondérant dans les études cidiennes ; à la reconnaissance, s'ajoute, dans le cas de C. J. Cela, des remerciements pleins d'intimité et d'admiration. Une fois encore, nous ne devons nous contenter que d'hypothèses interprétatives de ces paratextes. Néanmoins, il nous semble pertinent de rapprocher la nature de ces dédicaces de l'analyse précédente des titres, sous-titres et noms des auteurs en ce sens qu'il faut, nous semble-t-il, appréhender de manière différente, d'une part les traductions présentant une dédicace, et celle qui n'en présente pas ; d'autre part, les traductions présentant une dédicace que nous qualifierons volontiers de professionnelle, ou d'universitaire, de celles qui proposent une dédicace véritablement auctoriale. L'absence de dédicace dans la traduction d'A. Manent détache cette dernière de l'environnement élitiste qui abrite habituellement, pour le sentiment collectif contemporain, les œuvres épiques, pour l'ancrer dans un contexte extrêmement moderne dans lequel l'objectif de l'ouvrage n'est guère de rendre un hommage mais bel et bien de permettre l'accès au texte à un public différent de celui de l'original. Concernant

²¹² LÓPEZ ESTRADA, F., *Poema...*, *op. cit.*, p. XXXVI.

²¹³ « Dedicatoria de esta edición : A mis compañeros de cátedra, Guillermo Díaz-Plaja, Luisa Revuelta, Victorino López, Consuelo Burell, José García López, Victoriano Colodrón, Elena Villamana, Lázaro Montero de la Puente, Rosario Losada, Juan Ruiz Peña, Carola Reig, María Antonia Sanz Cuadrado, José Montero Padilla, Luisa de Fraga y José Martínez Cachero, que fueron también mis compañeros de viaje por las tierras que el Cid cabalgó, para quienes quisiera convertir en deseo el pretérito verso del juglar : *a todos alcança ondra por el que en buen ora nació*. Luis GUARNER, en Vivar, a 20 de abril de 1964. »

maintenant les trois autres traductions, il convient de distinguer la dédicace adressée par L. Guarner à ses pairs, sans pour cela dénigrer le travail visiblement fourni par ces érudits passionnés par le Cid, des dédicaces de F. López Estrada et C. J. Cela, directement adressées à R. Menéndez Pidal. La première émane d'un universitaire et s'adresse à d'autres universitaires, ancrant pleinement le texte de la traduction dans une postérité et une contemporanéité. Au contraire, il nous semble que les dédicaces à Ramón Menéndez Pidal n'extraient aucunement le texte de la traduction de son environnement littéraire et philologique, donnant, par là-même, une orientation encore plus érudite au texte de la traduction, envisagé non plus comme une « transcripción », mais davantage comme une création littéraire, inspirée par celui qui, sans aucun doute, sera toujours considéré comme le pionnier et le maître en matière d'études cidiennes internationales.

A l'issue de cette première approche, nous observons une divergence essentielle entre, d'une part, les travaux de C.J. Cela et F. López Estrada, qui repoussent l'assomption d'un travail de traduction en affichant une visée érudite plus ou moins nette, et de l'autre les travaux de L. Guarner et d'A. Manent qui confessent ouvertement leur utilisation du texte original si ce n'est dans une dynamique de collaboration commerciale avec les maisons d'éditions, au moins pour servir un but de vulgarisation populaire adaptée au public contemporain.

Notre constat spontané doit pourtant être nuancé par l'observation des préfaces et prologues qui figurent dans chacune des éditions et ce en des proportions variables²¹⁴. On constate, entre autres, l'inversion de la tendance que nous évoquions jusqu'à présent, pour le moins concernant la traduction d'A. Manent, qui, en dépit de la visée vulgarisatrice que nous lui attribuons, présente malgré tout une préface universitaire conséquente. En revanche, la proportion occupée par la préface de F. López Estrada nous permet de rétablir la cohésion avec nos propositions précédentes. S'il est vrai que les proportions occupées dans chacune des traductions par les préfaces peuvent varier, il est tout aussi remarquable

²¹⁴ Un relevé plus précis présente les données suivantes : Luis Guarner = 32 pages, non intégrées à la pagination générale de l'ouvrage (9%) ; Alberto Manent = 61 pages intégrées dans la pagination de l'édition (16%) ; Francisco López Estrada = 38 pages non intégrées à la pagination générale (27%) ; Camilo José Cela = 4 pages intégrées dans la pagination et non séparées de la suite du paratexte. N'ayant pu, cependant, avoir connaissance de l'intégralité de la publication de Camilo José Cela, nous ignorons si une préface figure au commencement de chaque livraison ou si, au contraire, les 4 pages dont nous disposons, font office de préface à l'ensemble de la traduction proposée. En l'absence de ces données, nous éviterons de nous prononcer, dans ce cas précis, sur le rôle de la préface dans l'exposition des objectifs recherchés et sur l'impact de la traduction sur sa propre réception.

d'apprécier la récurrence des points abordés par lesdites préfaces. Nous excluons volontiers de cette analyse comparative des préfaces celle de C.J. Cela, dont le contenu se distingue des autres préfaces dont nous disposons. En effet, sur les quelques lignes qu'il y consacre, C.J. Cela évoque les points de son intérêt personnel dans la transcription en castillan moderne d'un texte qu'il semble admirer au plus haut point. Par la suite, il donne quelques clés de lecture concrètes, concernant notamment l'usage de la typographie qu'il adopte dans la présentation de son texte. En d'autres termes, il n'y a là aucun élément propre à nous apporter une quelconque vision de l'interprétation du texte original par le traducteur ni un quelconque guide de réception et d'interprétation de la traduction, comme si le lecteur auquel se destinait ce texte pouvait faire abstraction de la contextualisation et des ébauches d'analyses du T-D que proposent les trois autres traductions dont nous disposons.

Dans les éditions de Luis Guarner, Alberto Manent et Francisco López Estrada, en revanche, le texte même de la traduction est précédé d'une préface à caractère scientifique fortement marqué. Les pistes choisies par les traducteurs s'articulent autour de 3 axes de travail :

- L'axe philologique, permettant aux traducteurs de tenter d'éclaircir les questions de datation et d'autorité de l'original grâce aux facteurs linguistiques, ainsi que d'insister sur les principales phases de la transmission du texte jusqu'à l'époque contemporaine ; les traducteurs évoquent ainsi les conditions de l'oralité primitive, donnant au lecteur quelques indices de l'oralité originelle du texte.
- L'axe herméneutique qui resitue le *Cantar* dans l'histoire de l'épique puis de la littérature espagnole en abordant l'épineuse question de l'historicité du texte. Les angles d'approche herméneutique sont également l'occasion pour les différents traducteurs de revenir sur la composition formelle du poème en éclaircissant les principaux problèmes posés par l'anisosyllabisme et la primauté du rythme, ainsi que sur le formulisme épique ou bien encore les difficultés lexicales posées par le texte original.
- L'axe stylistique qui s'attache à reprendre la question du formulisme en l'intégrant à une problématique stylistique plus ample qui s'intéresse également aux variations rhétoriques du *Cantar* ainsi qu'au décryptage de certains mécanismes

socioculturels (tels que les effets comiques, par exemple) ou bien à l'insertion de la caractérisation des personnages et des héros dans leurs discours.

L'objectif affiché de ces préfaces est d'offrir au lecteur contemporain, par définition étranger à la réalité littéraire et socioculturelle du Moyen Age, les outils nécessaires à la compréhension non seulement de la lettre du texte, mais également à la représentation de la projection que pouvait avoir le *Cantar* sur le public qu'il rencontrait lors des performances dont il faisait l'objet. Les préfaces s'imposent ainsi en tant que principal outil du traducteur pour orienter, dans un premier temps, non pas l'interprétation du texte par le public, mais bien davantage sa réception du texte de manière à lui garantir un degré de compréhension maximal. Il va sans dire que le jugement que nous portons ici sur les préfaces, dont nous reconnaissons, sans retenue, le caractère indispensable, entame partiellement les premières hypothèses que nous formulions quant à l'orientation donnée par chacun des auteurs aux différentes traductions. Cette incohérence est avant tout patente dans le cas de la traduction d'A. Manent dont nous mettons en avant la visée vulgarisatrice prononcée, en nous appuyant sur l'analyse des premiers paratextes. En réalité, il n'existe pas de véritable inadéquation entre cette visée vulgarisatrice et l'usage d'une préface scientifique poussée. Au contraire. La présence de la préface, dans cette traduction précisément, ainsi que dans toutes les autres, semble simplement cristalliser la position centrale accordée au public par la traduction intralinguale ; un public dont chaque traducteur présuppose le substrat culturel et s'efforce de combler les éventuelles lacunes. Les préfaces symbolisent ainsi la préoccupation des traducteurs pour la compréhensibilité ou la perceptibilité de leur texte par le public contemporain. Une fois admise cette primauté du public, invariable d'une traduction à l'autre, c'est bien le type de public visé qui va déterminer la réalisation de la traduction par des processus différents et divergents.

Nous trouvons d'ailleurs une confirmation de cela dans le dernier type de paratexte que nous étudierons dans ce chapitre : les notes. A l'image des autres paratextes, les notes se caractérisent par le caractère aléatoire de leur présence, de leur présentation et de leur contenu. Les cas les plus extrêmes nous étant offerts par notre corpus sont la version du poème par Francisco López Estrada, dans laquelle les seules notes qui apparaissent sont des notes intégrées au paratexte et aucunement au texte, et la version de Luis Guarner qui fournit au lecteur un appareil constitué de 511 notes de bas de page. Entre ces deux pôles, Alberto Manent propose un total de 14 notes de bas de page à son lecteur et C.J. Cela en

offre 86 qui se répartissent en 12 notes hors-texte, venant étoffer des aspects abordés dans la préface et 74 notes développant le texte même de la traduction²¹⁵. Outre la quantité de notes présentes, il convient de s'attacher à la typologie des informations qu'elles contiennent.

Nous sommes en mesure de proposer une typologie des notes de bas de page comptant neuf catégories, correspondant aux principaux axes autour desquels s'organise le contenu des notes. Ainsi dégageons-nous

- Les notes explicatives que nous illustrerons par trois exemples :

Exemple 25 : « (427) Esta precaución de llevar las espadas debajo del manto da a entender la animosidad bélica con que iban a las cortes los vasallos del Cid. »

Exemple 26 : « (183) Aquí hace el juglar un juego de palabras con el significado de la palabra franco, tomada en su doble acepción de catalán y de libre, exento, sin pagar. »²¹⁶

Exemple 27 : « (1) Juego de palabras. En aquel tiempo, «'franco', además de 'libre', significaba 'catalán', [...]. »²¹⁷

Ces trois exemples, empruntés à deux des œuvres de notre corpus, nous semblent illustrer la catégorie de notes la plus répandue dans l'ensemble de nos traductions, qui se caractérise par l'amplitude de sa portée, dans la mesure où le champ d'application de ces notes embrasse plusieurs niveaux de la narration et de la structure de l'œuvre, sur lesquelles elle apporte une information générale. L'exemple 25 apparaît au troisième *Cantar*, lorsque le Cid et ses vassaux se rendent aux *cortes* de Tolède afin d'y obtenir, selon les usages juridiques de la cour d'Alfonso VI, la réparation du déshonneur causé par le comportement des Infants de Carrion. Les exemples 26 et 27 se rapportent à la scène de clôture du premier *Cantar*, au cours de laquelle le comte de Barcelone négocie les conditions de sa propre libération avec le Campeador.

Les notes données en exemple, bien qu'elles s'appliquent à des niveaux différents de la diégèse – glose d'une coutume médiévale dans l'exemple 25 ; élucidation d'un jeu de mots propre à l'usage linguistique médiéval dans les exemples 26 et 27 – servent un but commun que nous définirions bien volontiers comme l'élaboration d'un guide de lecture de manière à mener le lecteur vers une juste perception du texte dépourvue d'ambiguïté. Il ne

²¹⁵ Une fois encore, il convient de préciser que ces données ne portent que sur la traduction du premier *Cantar* et qu'elles n'ont par conséquent qu'une valeur statistique relative.

²¹⁶ GUARNER, L., *Cantar...*, *op. cit.*, pp. 123 & 303.

²¹⁷ MANENT, A., *Poema...*, *op. cit.*, p. 165.

s'agit aucunement ici pour le traducteur de faire part de son interprétation du texte original mais bien davantage de rendre explicite l'interprétation la plus commune et unanimement reconnue par les études cidiennes et médiévales de la signification de certains vers. L'interprétation du traducteur n'intervient, dans le cas de ces notes explicatives, que dans l'appréciation et l'évaluation de la capacité de son public à percevoir le sens reconnu par tous les auditeurs du texte de départ. Cette absence de présence subjective du traducteur ou, pour le dire autrement, l'objectivité de telles notes, rejaillit dans l'observation même de la présence de notes similaires dans deux traductions différentes, qui tendent à prouver de quelle façon le texte lui-même se livre à l'étude ou à la réception selon des critères non inhérents aux traducteurs eux-mêmes.

Allant ainsi de la simple glose d'un vers à l'élucidation des procédés d'ironie, la note explicative est l'occasion pour le traducteur de présenter un personnage, de rendre manifeste un sous-entendu, de guider le lecteur dans la répartition des prises de parole des protagonistes, d'évoquer les principaux aspects stylistiques de l'écriture du *Poema* ou bien encore de clarifier des symboles dont la non-compréhension rendrait malaisée une perception extensive du texte²¹⁸.

- La note paraphrastique, deuxième catégorie de notre typologie, s'apparente aux notes explicatives en ceci qu'elle sert la cause d'une compréhension exhaustive du *Poema*.

Exemple 28 :

« (99) Aquí Minaya no acepta el ofrecimiento del Cid, no por orgullo, sino por creer que no tiene valor suficiente su acción, haciendo el voto solemne de no aceptar nada hasta que a su propio juicio no estime digna de tal recompensa su actuación guerrera. Mientras tanto, deja en mano de su señor todo cuanto pueda ganar o corresponderle en el botín de las batallas. »²¹⁹

Cette note intervient à l'issue de la bataille de Castellón, remportée grâce à l'ingéniosité de la stratégie proposée par Minaya Albar Fáñez, après que le *juglar* a notifié le refus de Minaya de toucher quelque récompense que ce fût pour cette collaboration victorieuse avec le Cid. Il peut s'avérer malaisé pour un lecteur contemporain de comprendre, spontanément, la réaction du chevalier Minaya, représentative d'un code de

²¹⁸ Mentionnons quelques exemples de ces notes, issues de la traduction de Luis Guarner : confirmation de l'identité d'un locuteur (451), glose (299), présentation d'un personnage (380), commentaires stylistiques (379), élucidation de l'ironie (507), décryptage symbolique (475).

²¹⁹ GUARNER, L., *Cantar...*, *op. cit.*, p. 63.

chevalerie bien étranger à un espagnol contemporain et exprimée aux vers 504-505 : « Pues que por mi ganaredes ques quier que sea d'algo / todo lo otro afelo en vuestra mano. » . Ainsi, l'objectif de cette longue note est-il de développer, sans y rien ajouter, les deux vers auxquels elle se rapporte, de façon à ne pas laisser de flottement dans la compréhension de chaque vers, dont l'importance dans la représentation des caractères des protagonistes n'est plus à démontrer. En ce sens, la note paraphrastique reformule les vers dont la signification pourrait être obscure de manière à ce qu'aucun obstacle mis naturellement en place par l'éloignement chronologique et culturel ne puisse s'interposer entre le texte et son lecteur actuel.

- La note reformulatrice est extrêmement proche, *de facto*, de la note paraphrastique dans la mesure où elle repose également sur un même principe de reformulation. La distinction que nous établissons ici tient simplement à la mise en forme distincte de ces deux types de notes :

Exemple 29 :

« (480) 'Nos hemos comprometido y así lo cumpliremos ; primero nos dejaremos matar que abandonaremos nuestro deber' ».

Il nous semble que la reformulation telle qu'elle apparaît dans la note 480, et dont on trouve d'autres exemples dans les notes 485 ou 491, est une sorte de préalable à la note paraphrastique. Elle constitue en effet la première étape de la reformulation telle qu'elle doit s'être présentée dans la genèse de la traduction : le traducteur, partant des vers « Preso avemos el debdo e a passar es por nos ; / ¡podedes oir de muertos, ca de vençidos no ! » (vv. 3528-29), a probablement abouti à la formulation de l'exemple 29 ; celle-ci, trop éloignée de la forme générale donnée à la traduction, lui aura sans doute servi de fondement dans l'élaboration de la traduction finale de ces deux vers. Autrement dit, le cheminement intellectuel du traducteur dans la note reformulatrice est identique à celui qu'il adopte dans une note paraphrastique ; à savoir qu'il tend à accroître le degré de compréhensibilité du texte, en travaillant sur des mécanismes similaires de recomposition de la signification et du sens du texte. Néanmoins, la scission catégorielle surgit entre ces deux types dans la mesure où la note paraphrastique s'applique à des vers dont non seulement la forme mais également la portée symbolique ou la signification peuvent entraver la compréhension du lecteur, là où la note reformulatrice se contente de s'appliquer à une formulation problématique qui véhicule un sens tout à fait perceptible.

- La note lexicale apparaît en complément aux catégories précédentes et trouve sa justification dans le principe même de traduction qui met en présence deux espaces et deux époques linguistiques marqués chacun par un état de langue à différents stades de son évolution.

De manière générale, les notes lexicales ont pour mission de compléter le texte lorsque l'usage d'un terme, conditionné par la rigueur rythmique et / ou métrique du texte de la traduction, ne peut être contextualisé ou explicité par le cotexte. Ainsi, lorsqu'un terme ne peut faire l'objet d'une traduction, ce manque est comblé par une note. Il en est ainsi dans la traduction de Luis Guarnier pour les termes spécifiques aux coutumes militaires ou bien encore, comme dans l'exemple 30, aux usages sociaux du Moyen Age :

Exemple 30 :

« (302) 'Ayuda' era el obsequio en dinero que hacía el señor a sus vasallos, según la costumbre feudal, para contribuir a sus bodas. En las Cortes de Toledo, esta cantidad, que en concepto de 'ayuda' se entregó a los infantes, habrá de ser exigida por el Campeador a sus yernos. »²²⁰

Le terme faisant ici l'objet de la note est effectivement un terme dont la forme continue d'exister en castillan moderne ; néanmoins, la disparition progressive de la féodalité en Espagne a enfoui l'acception spécifique de ce substantif dans les souvenirs du Moyen Age. La non-perception du sens précis de 'ayuda' dans ce contexte n'entravera guère la perception globale de la laisse, ni même celle du *cantar* ; toutefois, la présence de la note lexicale permet, une fois encore, d'éviter d'éventuelles déconvenues à un lecteur novice en matière de coutumes féodales et désireux d'accéder au texte en s'assurant d'éviter de possibles contre-sens, rendus d'autant plus menaçants lorsqu'il s'agit d'un terme encore aujourd'hui familier à un hispanophone.

- La note historique est la catégorie de cette typologie qui nous permet de dépasser, dans un élément du paratexte, les limites mêmes du texte.

Par le qualificatif d'historique, nous renvoyons aux notes dans lesquelles le traducteur offre à son lecteur une information en lien direct avec des faits ou événements ayant marqué le bas Moyen Age espagnol. Deux cas sont alors possibles : le poème évoque expressément un événement ou bien encore il est simplement le prétexte à une mise au point historique.

²²⁰ GUARNIER, L., *Cantar...*, *op. cit.*, p. 217.

Exemple 31 :

« (327) Según el Fuero de León y de Carrión, los caballeros estaban dispensados de ir a la guerra durante un año a partir del día de su boda. Más tiempo hacía que se celebraron las de los de Carrión con las hijas del Cid [...]. Mas no obstante, éste les ofrece generosamente que pueden quedarse en el alcázar y no salir a la batalla, lo que mortifica el orgullo de los infantes, que deciden tomar parte en la lucha para aparentar el valor de que estaban faltos²²¹. »

Exemple 32 :

« (62) Doña Jimena Díaz, la esposa del Cid, personaje tan principal en el poema, tiene una base histórica suficientemente comprobada en documentos de la época, si bien bastantes detalles biográficos suyos han sido deformados por la leyenda y los romances. Fue hija del conde de Oviedo y sobrina de Alfonso VI, quien la casó con el Campeador, dándole así pruebas de su regia estima. Las rivalidades entre el Cid y el conde Lozano, a quien la leyenda supone padre de Jimena, son enteramente de origen literario y romanesco²²². »

L'exemple 31 témoigne du lien fort pouvant exister entre un événement ou une coutume du Moyen Age et le déroulement même de la diégèse du poème. Ainsi, une nouvelle fois, la note donne-t-elle au lecteur les clés permettant de comprendre l'attitude du Cid, qui ne soupçonne rien, ou feint de ne rien soupçonner de la lâcheté de ses gendres, et les dispense de combattre contre les forces maures. La présence de cette note impose des limites à l'interprétation du lecteur qui, à défaut de précision, aurait pu tenter d'émettre quelques hypothèses quant à l'éviction des Infants du combat. Les données juridiques exposées et explicitées par le traducteur orientent le lecteur vers une seule voie d'interprétation qui n'est autre que celle que suivaient, spontanément, les auditeurs du *juglar* lorsqu'il chantait le poème.

L'exemple 32 illustre le second cas que nous évoquions, à savoir celui d'un développement suscité par le texte mais non indispensable à la compréhension de la narration. Les quelques données biographiques sur Jimena, au-delà de l'apport qu'elles représentent dans la constitution d'un réseau de protagonistes, est un prétexte à une mise au point sur la part historique et fictionnelle du *Poema*. Le traducteur endosse alors l'habit de l'exégète, de l'historien, afin de guider son lecteur vers une correcte perception non plus de l'œuvre elle-même mais du sens de l'œuvre, du crédit à lui attribuer et de la valeur littéraire qu'elle représente. Il n'y a donc pas à proprement parler de tentative d'influencer l'interprétation du lecteur mais plutôt de le conditionner en lui permettant de reconstituer un cadre général dans lequel l'œuvre prend forme et prend sens.

²²¹ GUARNER, L., *Cantar...*, *op. cit.*, p. 242.

²²² *Ibid.*, p. 37.

- Les notes culturelles participent de ce même mouvement visant à reconstituer pour le lecteur contemporain les conditions dans lesquelles est apparu le *Poema* de façon à favoriser son adhésion à des phénomènes lui étant étrangers.

Grâce aux notes culturelles, qui se centrent bien davantage sur les faits de la vie quotidienne des différentes classes sociales médiévales, le traducteur apporte une contribution au substrat culturel supposé chez son lecteur et lui facilite, par là-même, l'accès à des subtilités du texte telles que les augures et traditions médiévales dans l'exemple suivant :

Exemple 33 :

« (25) 'Movió los hombros y sacudió la cabeza'. Parece que este ademán era costumbre hacerlo para alejar el maleficio del mal agüero, según las costumbres supersticiosas medievales ». ²²³

Outre la réponse qu'elle apporte à l'éventuelle curiosité du lecteur mis face à un acte qui pourrait le décontenancer, la note culturelle présente également la particularité, selon nous, d'agir directement sur l'investissement du lecteur dans son approche de la traduction, dans un mouvement de reconnaissance de la traduction et d'approximation à la réalité décrite. Le grand nombre de notes (511 dans l'édition de Luis Guarner) rend manifeste à la fois la grande complexité que représente un texte médiéval pour un lecteur contemporain mais également la richesse culturelle et herméneutique qu'il recèle.

Une pareille dialectique de l'éloignement et du rapprochement est également sensible dans une sous-catégorie des notes culturelles qui réunit les notes à portée toponymique : l'édition de Luis Guarner prend soin de proposer, pour chacune des étapes des errances du *Cid*, la correspondance toponymique actuelle. Il y a sans doute là une tentative non seulement de rendre le texte plus actuel mais également d'abattre presque physiquement les barrières entre la scène décrite et le lecteur contemporain susceptible d'y reconnaître le nom d'un lieu si ce n'est familier, tout au moins connu.

Ainsi, les notes de bas de page décrites jusqu'à présent représentent-elles, selon notre hypothèse, un moyen remarquable pour le traducteur de tenter de réduire la distance entre le texte et le lecteur contemporain, sans jamais cesser d'assumer ouvertement le statut de traduction du texte proposé. Dans le cas de la traduction de Luis Guarner qui demeure la traduction la plus saturée en notes de bas de page, nous constatons l'effort du traducteur de

²²³ GUARNER, L., *Cantar...*, *op. cit.*, p. 12.

ne laisser aucune zone d'ombre sur le texte, que ce soit dans sa structure ou dans ce qu'il évoque. Nous achèverons la présentation de notre typologie de notes infrapaginales par deux dernières catégories qui se distinguent partiellement des précédentes en ceci qu'elles ne sont plus directement liées à l'élucidation des éléments de l'original et de la traduction mais à la réflexion sur le texte ; elles offrent, de plus, la particularité de ne plus être l'apanage d'une seule traduction mais d'apparaître dans au moins trois de nos textes de référence. Nous faisons référence aux notes philologiques et aux notes métatraductives.

- Les notes philologiques sont principalement localisées dans les prologues ainsi que dans les premières pages des traductions.

Cette localisation spécifique des notes philologiques s'explique très aisément par le fait qu'elles ne sont pas indispensables à la lecture linéaire du poème ; elles ont bien davantage comme objectif celui de proposer un complément d'information de type critico-herméneutique sur la constitution originelle du texte ainsi que sur son évolution depuis son apparition et sur l'état des différentes recherches qui ont contribué, directement ou indirectement, à l'élaboration des traductions. Fortement marquées par ce caractère génétique, elles apportent une information générale sur les conditions dont le lecteur est libre d'user selon ses nécessités – professionnelles ou oisives – lors de sa lecture du *Poema* en version modernisée.

- Les notes métatraductives se cantonnent de la même façon à une position de retrait dans l'économie générale des traductions dans le sens où leur consultation n'est pas garante d'une compréhension du texte plus extensive.

Bien que nous ne disposions pas de l'intégralité de la traduction de Camilo José Cela, la présence de 86 notes infrapaginales, dont la plupart intègrent la catégorie métatraductive, demeure un fait remarquable. Sans atteindre le degré de saturation et de rupture de continuité que peuvent provoquer les quelque 511 notes de l'édition de L. Guarner, la proportion de notes chez C.J. Cela semble révéler une orientation particulière de sa traduction. L'objectif de ces notes est de constituer un corps paratextuel de commentaires autographes de la traduction, en apportant des éléments de la réflexion basés sur les recherches philologiques. Ainsi, le Cela-traducteur nous fait-il partager son cheminement en évoquant les difficultés auxquelles il a dû se confronter et en exposant, voire parfois en légitimant, ses décisions. La présence dominante de notes de ces deux

dernières catégories dans la traduction de C.J. Cela ainsi que dans celle de F. López Estrada nous renvoie à l'une des hypothèses par lesquelles nous ouvrons cette longue description et selon lesquelles le paratexte offrait une première indication des orientations données à la traduction et de l'homogénéité existant d'une traduction à l'autre. La quantité notable de notes philologiques et métatraductiques dans les deux traductions mentionnées vient corroborer l'hypothèse lancée en première partie d'une orientation plus érudite de ces deux versions qui s'adressent prioritairement à un public averti, en recherche d'approfondissement sur le texte original ; à l'inverse, les notes historiques et herméneutiques, en plus grand nombre chez A. Manent ou L. Guarner, semblent s'adresser davantage à un public curieux d'accéder au texte, dans ce qu'il véhicule plus que dans la façon dont il le véhicule. Nous aurions de ce fait dans les différentes formes que peut prendre le paratexte une nouvelle manifestation des principales perspectives de la traductologie traditionnelle visant tantôt une compréhension intensive, dirigée vers un approfondissement du texte et une réflexion sur sa genèse, et de l'autre une compréhension extensive focalisée sur la transmission du message du texte plus que sur les modes de transmission eux-mêmes.

Au terme de cette typologie, il est d'ores et déjà possible de tirer quelques conclusions sur la mise en système de l'appareil de notes. En leur qualité de paratextes, les notes – toutes infrapaginales – apparaissent à la fois comme environnement du texte principal mais aussi comme second texte, dans l'édition de L. Guarner notamment, où elles constituent un ensemble dense, omniprésent et indispensable, dans l'esprit du traducteur à l'« orthoréception » qu'il se figure²²⁴. La teneur des notes de bas de page, que nous faisons le choix de répartir en neuf lignes directrices²²⁵ permet d'embrasser l'ensemble des domaines du texte susceptibles de devenir problématiques pour les lecteurs auxquels le traducteur adresse en priorité sa traduction, sous-entendant ainsi une préfiguration du type de lecteur envisagé. Dans un tel cadre, quelques notes – la plupart – s'avèrent probablement indispensables à la compréhension du texte linéaire alors que

²²⁴ A plusieurs reprises, nous userons de néologismes analogiques, construits sur l'orthonymie de manière à désigner des notions liées à la spontanéité et au caractère naturel et non calculé de la traduction. Dans le cas présent, nous renvoyons, par la notion d'orthoréception, à la réception la plus juste et la plus naturelle du texte par le public visé.

²²⁵ Luis Guarner, dans sa préface, évoquait une distinction tripartite des notes de bas de page qui se répartissent en notes critiques, notes historiques et notes herméneutiques : « en notas a pie de página, se aclaran las [dificultades] que, de carácter crítico, histórico o hermenéutico, pudiera encontrar cualquier lector no especializado ». GUARNER, L., *Cantar...*, *op. cit.*, p. XXXI.

d'autres constituent comme un *addenda* mis à la disponibilité du lecteur qui souhaiterait franchir l'étape de compréhension extensive pour atteindre un stade théorique et herméneutique, portant à la fois sur le texte de départ et sur le texte d'arrivée. De sorte que les notes contribuent, à l'image des préfaces déjà évoquées, à la constitution d'un cadre à la fois à cheval entre les systèmes de représentation du T-D et du T-A mais également à cheval entre l'intériorité du texte et son extériorité. L'objectif une fois encore est calqué sur celui que nous attribuons aux préfaces et autres paratextes étudiés, à savoir qu'il s'agit de rendre accessible le texte original par le truchement d'une traduction qui éprouve visiblement quelques difficultés à s'autosuffire dans cette mission.

c. Premier bilan paratextuel :

Gérard Genette, dans sa définition de la paratextualité, pose la question de la facilité d'accéder au paratexte pour « le lecteur le plus puriste et le moins porté à l'érudition »²²⁶. Il ne nous semble pas que dans le cas présent la question se pose véritablement en termes de facilité à accéder au paratexte. Lorsqu'il met en place sa typologie, G. Genette l'envisage dans un contexte différent du nôtre : il élabore une catégorisation de la transtextualité, de l'interpénétration des textes qui obéissent à une dynamique de progression, une dynamique linéaire : l'apparition d'un paratexte donne naissance à un nouveau texte issu du texte de base enrichi. Dans le cas des traductions intralinguales que nous étudions ici, il nous semblerait plus judicieux d'évoquer un mouvement circulaire, de retour, par le paratexte, sur le texte d'origine lui-même : les paratextes sont ici métadiscursifs ; ils amènent le lecteur au texte et non pas vers un autre texte. Il s'agit tout au plus du même texte, autrement. Dans une pareille mesure, il nous paraît plus pertinent de revenir sur la comparaison que G. Genette propose quelques pages plus loin en employant le terme de « coutures ». A propos de la continuation par Jean de Meung du premier *Roman de la Rose* dont il respecte « le propos officiel et la structure générale » tout en insérant dans le texte initial 18000 octosyllabes éloignés du modèle de l'original, Gérard Genette évoque une « couture [...] marquée avec le maximum de révérence et de probité »²²⁷. L'image de la couture présuppose l'existence d'au moins deux pièces indépendantes, issues ou non d'une même pièce primitive. Elle comprend également, outre l'aspect visible de la couture elle-même, une juxtaposition desdites pièces

²²⁶ GENETTE, G. , *Palimpsestes, op. cit.*, p. 10.

²²⁷ *Ibid.*, p. 264.

plus qu'une succession ou qu'une superposition. L'analyse des paratextes à laquelle nous nous sommes livré obéit à la fois à tous ces critères dans l'idée de jointure visible qu'elle représente entre deux textes – autographes ou allographes – dans un mouvement de continuité spiralaire : pour comprendre le texte dans sa dimension formelle et culturelle, il convient de s'appuyer sur le corps des paratextes, qui n'existent que par la préexistence du texte dont ils parlent, sans qu'il y ait empiètement de l'un sur l'autre. Les préfaces, les notes ou bien encore les épigraphes ne se substituent pas au texte ; elles l'encadrent, le jalonnent, le glosent, l'enrichissent – en intention ou en extension – sous la forme d'insertions et de rajouts au T-D qui, loin de briser le déroulement narratif, en renforcent la linéarité.

La typologie présentée en *II.A.1.b. Invariance et spécificités des péritextes*, si elle permet d'envisager dans le détail les orientations paratextuelles ainsi que les intentions des traducteurs, doit être appréhendée dans une dynamique du décloisonnement et non pas tant sous sa forme catégorielle. En d'autres termes, les nécessités de la présentation laissent partiellement de côté la vision globale du corps paratextuel qui s'organise en ensemble clos et cohérent et qui s'articule autour de plusieurs dialectiques entremêlées. L'autorité des paratextes – allographes ou autographes –, leur mode d'insertion éditorial – continuité ou discontinuité entre le texte et le paratexte –, leur degré estimé de vulgarisation – paratextes érudits contre paratextes non érudits –, leur nature même – herméneutique, critique, historique –, leur objet d'application – le T-D, le T-A, le processus traductique – constituent autant d'éléments dignes d'être pris en compte dans la tentative de les définir et de définir leur rôle non seulement dans leur rapport aux textes mais également dans le processus même de la traduction.

Il ne fait guère de doute que tous ces critères d'évaluation semblent converger vers l'élaboration d'une somme de commentaires de l'œuvre originale, complétée par des commentaires de chacune des traductions, dans l'objectif d'optimiser la capacité du public contemporain à recevoir le T-D, dans la complexité de sa constitution. Les traducteurs, à des degrés différents, recourent ainsi à une estimation de pareille capacité et dirigent le contenu des paratextes selon les lacunes supposées chez un certain public. Les paratextes allographes (la préface de Dámaso Alonso à l'édition d'Alberto Manent), généralement mis en exergue dans l'organisation éditoriale de l'ouvrage, ainsi que les notes à caractère

philologique ou métatraductique restreignent le spectre du public visé en rapprochant la traduction d'une œuvre exégétique destinée à un public plus érudit qui s'intéresse tout autant à la valeur distrayante du texte qu'à sa dimension épistémologique ; au contraire, la saturation en notes de bas de page majoritairement lexicales ou culturelles, en complément d'une préface à tendance pédagogique semble diriger la traduction vers un public curieux d'accéder non pas nécessairement à un texte mais à un récit fondateur de la culture hispanique.

Quoi qu'il en soit, l'étude comparative des corps paratextuels des différentes éditions de notre corpus nous amène à souligner un aspect remarquable du statut du T-D en traduction : en dépit des différentes mises en forme et des différentes ambitions décelables dans les paratextes, il importe de constater que le corpus paratextuel, que nous qualifierions de corpus alternatif, s'organise en système à double titre : au sein d'une même traduction, lorsqu'on peut observer une production paratextuelle répartie sur l'ensemble du texte (c'est le cas de l'appareil de notes chez L. Guarner ou du réseau épigraphique chez F. López Estrada), les différentes formes de paratextes se font écho et établissent un réseau de correspondance renvoyant tantôt d'une note infrapaginale à un point de la préface, tantôt d'une épigraphe à la justification métatraductique du réagencement du texte, constituant ainsi un corps cohérent apposé au texte en soi. A un second niveau, il est assez remarquable d'observer la récurrence du contenu des paratextes d'une édition à l'autre. Les exemples 26 et 27 n'en sont que l'une des nombreuses illustrations. Qu'ils soient allographes ou autographes, les paratextes sont assez semblables d'une version à l'autre : même thème, même forme. Il existerait donc un paratexte de traduction commun à toutes les traductions, bien que d'autorité hétérogène, applicable à un seul et même texte. Le texte de départ s'impose ainsi en donnée objective qui se donne à voir, à lire, à observer, à interpréter, à représenter, à reformuler... à transmettre. Le degré de variabilité du paratexte s'efface alors pour ne laisser place qu'à un seul facteur : le degré d'implication du paratexte dans le texte.

2. L'implication paratextuelle :

La voie tracée par G. Genette dans l'analyse des paratextes ouvre de nouvelles perspectives vers une approche différente du processus de traduction. Les apports des réflexions sur la paratextualité, et sur la transtextualité de manière plus générale,

permettent à l'étude traductologique de dépasser la scission traditionnelle entre fond et forme, qui impose des bornes d'observation incarnées par le texte source et le texte cible, pour élaborer, si ce n'est une théorie, tout au moins un angle d'approche du processus et des résultats de la traduction par l'intermédiaire des paratextes : il n'est plus alors question de deux textes mis en balance mais d'un texte, constitué du corps paratextuel, inséré dans un autre texte, le texte d'arrivée. Le paratexte isole le texte de départ et ne fait plus de lui le « texte témoin » des analyses traditionnelles. En revanche, les orientations, les guides d'interprétation et les réflexions méthodologiques contenus dans les paratextes offrent une vision explicite des mécanismes utilisés par les traducteurs, mais également d'un métadiscours permettant de suivre les processus suivis au cours de l'opération de traduction. Une telle supposition comprend la prise en compte de trois points de repère dans l'élaboration d'une théorie de la traduction : le T-D sur lequel on jette partiellement un voile, tantôt momentanément, tantôt définitivement, selon l'objectif de la traduction ; le T-A ; le paratexte, constitué, nous l'avons vu, en entité textuelle cohérente. Nous allons à présent examiner le degré d'implication du paratexte sur le texte lui-même, non plus dans une fonction de texte « alternatif » mais dans son interaction avec le T-A. Pour ce faire, il convient d'aller plus avant dans les relations d'hypertextualité développées par Gérard Genette, avant d'analyser les innovations paratextuelles, révélatrices du pouvoir de médiation du paratexte entre le T-D et le T-A.

a. La relation hypertextuelle :

L'hypertextualité est définie par G. Genette comme le quatrième type de transtextualité de la typologie qu'il met en place. Elle est donc à placer au même rang que la paratextualité, en tant que nouvelle focalisation pour envisager les relations entre les textes. Alors que la définition genettienne du paratexte est précise et embrasse des concepts précis (titres, sous-titres, ...), la notion d'hypertextualité s'appréhende de façon plus abstraite. Fondamentalement, est désignée par la notion d'hypertextualité « toute relation unissant un texte B (que j'appellerai *hypertexte*) à un texte antérieur A (que j'appellerai, bien sûr, *hypotexte*) sur lequel il se greffe d'une manière qui n'est pas celle du commentaire »²²⁸. Ce rudiment de définition, que Gérard Genette lui-même qualifie de provisoire à ce moment de son exposé, offre deux lectures différentes mais non

²²⁸ GENETTE, G., *Palimpsestes*, op. cit., p. 13.

contradictoires. B peut consister en une description de A ; B peut également ne pas tenir compte, apparemment, de A, ce dernier constituant pourtant la condition *sine qua non* de l'existence de B. D'où l'utilisation par G. Genette du concept de « texte au second degré » pour synthétiser le principe de l'hypertextualité. Ces deux lectures possibles s'expriment également en termes d'opération par l'opposition entre la transformation (B est une transposition de A par transformation) et l'imitation (B imite A par inspiration).

Dans le cas de la traduction, il est évident que le texte de départ représente l'hypotexte du texte d'arrivée qui s'engendre par transposition, en assumant totalement la filiation hypertextuelle unissant les textes repères. Il est moins évident de déterminer la nature de l'opération hypertextuelle qui se produit lors du passage de l'hypotexte à l'hypertexte. G. Genette propose, en s'appuyant sur l'exemple de la filiation hypertextuelle de l'*Odyssee*, une définition de la transformation et de l'imitation. La transformation consiste en une « transposition *simple* ou *directe* : celle qui consiste à transposer l'*Odyssee* dans le Dublin du XX^{ème} siècle » alors que lorsque Virgile dans l'*Enéide* « raconte une autre histoire [...] mais en s'inspirant pour le faire du type (générique, c'est-à-dire à la fois formel et thématique) établi par Homère dans l'*Odyssee* » il procède à une imitation d'Homère. Selon la terminologie de G. Genette, il y aurait donc transposition dès lors que l'hypertexte se calque sur l'hypotexte dans une verticalité n'impliquant aucun déplacement diachronique d'un texte à l'autre ; et imitation dès lors qu'intervient la médiation diachronique par laquelle le mouvement de l'hypotexte vers l'hypertexte s'effectue dans l'horizontalité, entraînant un degré d'intervention supérieur de la part de l'auteur du texte d'arrivée qui, par une démarche consciente, crée un nouveau texte inspiré de l'hypotexte de départ.

La traduction diachronique – équivalent, dans la terminologie de G. Genette de la traduction intralinguale de Jakobson – du *Poema de Mío Cid* se situe, en tant que théâtre de relations transtextuelles, à la croisée de ces deux tendances. Luis Guarner déclare dans son prologue s'être attelé à cette tâche « para dar al gran público las obras fundamentales de la literatura y el pensamiento universales »²²⁹ ; la volonté de réduire la distance entre le texte original et le public contemporain est ici manifeste mais demeure soumise au problème unanimement reconnu par les traducteurs de l'évolution de la langue qui non seulement

²²⁹ GUARNER, L., *Cantar...*, *op. cit.*, p. XXX.

complique la perception du T-D sous sa forme originale mais suppose également, au cours de l'opération de modernisation linguistique, une désarticulation de l'entité poétique²³⁰. La problématique du changement de langue semble donc se répercuter autant sur la compréhensibilité du texte que sur sa portée au sein de l'histoire de la littérature espagnole, en tant que modèle générique de l'épique. Le traducteur se confronte alors à un dilemme mettant en jeu une double stratégie : celle d'adopter une langue actuelle au risque de supprimer ou d'intensifier la distance entre le lecteur et le système de représentation du monde de la langue originale (ce qui reviendrait à imiter le texte original dans la traduction) ; ou bien encore celle d'adopter une langue proche de celle du T-D au risque d'user d'archaïsmes, signes d'une transposition artificielle²³¹.

Dans une telle situation, le paratexte joue un rôle de compromis entre la transposition et l'imitation. Les T-A de notre corpus s'affirment en tant que transposition du T-D dans une langue moderne ; il n'y a donc aucun remaniement essentiel de la part des traducteurs qui ne font pas acte de création²³² ; pourtant, leur choix se porte bel et bien vers l'usage d'une langue actuelle par la modernisation principalement du lexique et de la syntaxe, sur laquelle nous aurons l'occasion de revenir par la suite. La traduction intralinguale du *Poema de Mio Cid* apparaît donc comme une transposition qui bénéficierait de la médiation caractéristique de l'imitation. La médiation est opérée par l'ensemble paratextuel dont l'objectif, nous l'avons vu, consiste à s'impliquer doublement dans le texte de la traduction en explicitant les processus et en éclairant la signification lorsque la langue seule ne permet pas de dissiper les zones d'incompréhension.

En ce sens, l'opération de traduction est une opération métatextuelle qui s'engendre par hypertextualité du T-D vers le T-A en s'appuyant sur les paratextes qui constituent une

²³⁰ « si el *Poema* conservado en el manuscrito del siglo XIV poseyó una significación literaria dentro del sistema de la épica, el traspaso de su texto a la lengua actual supone un desquiciamiento de la entidad poética. » LÓPEZ ESTRADA, F., *Poema...*, *op. cit.*, p. XXXIII.

²³¹ « A ces difficultés en quelque sorte horizontales (synchroniques) que pose le passage d'une langue à une autre, s'ajoute pour les œuvres anciennes une difficulté verticale, ou diachronique, qui tient à l'évolution des langues. Lorsqu'on ne dispose pas d'une bonne traduction d'époque et qu'il s'agit par exemple de produire au XX^{ème} siècle une traduction française de Dante ou de Shakespeare, une nouvelle aporie se présente : traduire en français moderne, c'est supprimer la distance de l'historicité linguistique et renoncer à mettre le lecteur français dans une situation comparable à celle du lecteur [...] de l'original ; traduire en français d'époque, c'est se condamner à l'archaïsme artificiel [...]. » GENETTE, G., *Palimpsestes*, *op. cit.*, p. 297.

²³² Francisco López Estrada revendique le fait que « [su] obra [...] no se alzó en vuelo de creación ». LÓPEZ ESTRADA, F., *Poema...*, *op. cit.*, p. XXXIII.

somme de commentaires orientés à la fois vers le T-A et vers le T-D, destinés à lever le voile jeté sur les processus de transposition et de signification de l'un et de l'autre. Le paratexte constitue alors un facteur de débrayage de la traduction lors de sa transmission au public. Un facteur de débrayage qui trouve son illustration la plus indiscutable, nous semble-t-il, dans les innovations paratextuelles qui rendent manifeste l'action du paratexte sur la possibilité de transmettre toute la complexité constitutive du T-D dans le T-A.

b. Création dans les paratextes :

Si la présentation que nous avons menée jusqu'à présent se fonde sur les paratextes récurrents dans l'ensemble des quatre traductions sur lesquelles nous travaillons, il convient d'observer maintenant les paratextes plus exceptionnels afin d'achever la démonstration de l'implication paratextuelle dans le texte lui-même et la fonction qu'il est possible d'attribuer à ce corpus « alternatif ». Nous faisons le choix d'évoquer ici deux types de paratextes que nous avons passés sous silence dans les pages précédentes : il s'agit des illustrations, présentes dans les traductions de Alberto Manent et de Luis Guarner, et de la reconstitution par Francisco López Estrada de l'invocation du *juglar* et des pages initiales manquantes du *Cantar del destierro*.

Nous passerons rapidement sur les illustrations dans la mesure où l'analyse du langage visuel fait appel à des compétences que nous ne prétendons pas avoir. Ainsi ne ferons-nous des remarques qu'au sujet de la présence de ces paratextes dans le texte, sans entrer dans le détail même de leur sens qui relèverait davantage, selon la typologie des traductions de Roman Jakobson, d'une traduction intersémiotique faisant appel à d'autres codes que les codes linguistiques traditionnels.

S'il est permis de déplorer l'absence de mention aux illustrations sur les couvertures des deux éditions concernées, cette lacune est comblée dès la seconde de couverture des deux ouvrages : J. Narro est l'auteur des illustrations de la traduction d'A. Manent ; ces illustrations en noir et blanc sont au nombre de 24 et occupent systématiquement le tiers supérieur de deux pages en vis-à-vis, prenant la forme d'une fresque en diptyque. En lien direct avec le contenu de la laisse à l'intérieur de laquelle elles s'insèrent, il semble qu'aucune règle précise ne préside à l'intégration ou non d'une illustration. En d'autres termes, elles apparaissent de manière aléatoire, sans qu'elles correspondent à un épisode particulièrement prégnant du poème. Nous en voulons pour

preuve l'illustration figurant sur les pages 80 et 81, qui correspondent à la laisse n° 9, au cours de laquelle la négociation entre Martín Antolínez et les commerçants juifs s'achève par la prise de possession par Raquel et Vidas des coffres remplis de sable. En dépit de l'importance « matérielle » de cet épisode, il ne nous semble pas mériter plus qu'aucun autre une illustration particulière. En outre, les scènes représentées à ce moment précis ne constituent, dans leur figurativité, aucune élucidation ni aucune aide à la compréhension : la page de gauche propose la représentation d'un village, ou d'une ville (probablement Burgos) dont le clocher s'élève vers les nuages, alors que la page de droite met en scène trois personnages : l'un d'eux, paré comme un chevalier, chevauche son destrier alors que les deux autres, à pied, mènent chacun un âne chargé de coffres. Nous avons donc affaire ici à une stricte représentation du texte du *Poema*.

Le texte de Luis Guarnier réserve un traitement similaire aux représentations graphiques : jalonné par 17 illustrations de López Pinel, également absent de la couverture et mentionné sur la deuxième de couverture, il en propose une répartition et un nombre aléatoires, avec pour seule contrainte celle d'apposer, dans cette édition-ci sur la page de droite entière, une illustration correspondant au texte de la laisse dans laquelle elle s'insère. Ainsi, par exemple, l'illustration de la page 229 : alors que l'épigraphe en vis-à-vis annonce

« Preparativos de las bodas. – Presentación de los infantes. – Minaya entrega las esposas a los infantes. – Bendiciones y misas, fiestas durante quince días. – Las bodas acaban. – Regalos a los convidados. – El juglar se despide de sus oyentes. »

López Pinel offre au lecteur la représentation de cinq personnages réunis dans la pièce d'un château dont on devine la riche décoration. Deux personnages féminins figurent à l'arrière-plan (doña Sol et doña Elvira, sans l'ombre d'un doute) tenant la main d'un chevalier qui dirige son regard vers les deux autres personnages masculins, placés de trois-quarts au premier plan, à droite de l'illustration. L'image incluse dans le corps du texte se contente, comme nous l'observons²³³, de retranscrire strictement le point principal de la laisse à laquelle elle est rattachée, sans en offrir d'interprétation, ni sans y ajouter aucun élément qui ne figure déjà dans le texte. Pourtant, les illustrations sont bel et bien présentes.

²³³ Un échantillon des illustrations de López Pinel et de Juan Narro figure en Annexe G.

L'effort de représentation, inhérent au travail de l'illustrateur lorsqu'il esquisse des modèles dont il ne dispose pas physiquement, transparait nécessairement dans les dessins proposés. Il est ainsi délicat d'appliquer à ce type de paratexte la règle que nous érigeons à propos de l'objectivité du texte qui se donne à lire à travers un T-A dont les paratextes, eux-mêmes dénués, la plupart du temps, d'une forte implication de leur auteur, constituent uniquement un outil de compréhension laissé à l'usage du lecteur. Les paratextes figuratifs franchissent un pas supplémentaire en proposant des prémices de représentation. Néanmoins, la représentation à laquelle nous faisons allusion a, pensons-nous, une double portée. Dans un premier temps, elle est effectivement le reflet de la perception et de la représentation que forge l'imaginaire de l'illustrateur qui se figurera les filles du Cid comme de blondes jeunes filles, ou Raquel et Vidas en marchands barbus à la mine patibulaire. Jusque là, une telle représentation n'engage que l'auteur du dessin. Dans un second temps, une prise en compte plus globale de chacune des illustrations permet également d'encourager, de compléter, ou de supplanter le mode de représentation du lecteur contemporain. Ainsi la mine patibulaire des marchands juifs, flanqués de baudets capricieux et maladroits, est-elle un outil narratif permettant de rendre plus clair le comique présent dans l'ensemble de la scène de la négociation ; une situation comique à laquelle un auditeur du Moyen Age pouvait accéder, ayant connaissance des rumeurs courant sur le comportement des membres d'une communauté juive avide et rude en affaire, alors qu'un lecteur contemporain passera à côté d'un pareil mécanisme comique²³⁴. De la même façon, l'illustration du début des noces par López Pinel, au-delà des détails d'ordre physique et subjectif qu'elle offre sur les personnages concernés, permettra à un lecteur contemporain d'amplifier sa capacité à se représenter le caractère solennel et de « visualiser » le déroulement d'une cérémonie de mariage mettant en scène des chevaliers, qui se distinguent par le luxe et l'apparat de leurs vêtements et accessoires.

Le paratexte graphique cristallise de cette manière l'implication paratextuelle au sein du texte et à double titre : cette implication prend la forme d'une insertion physique au sein même du texte, et d'une pénétration au cœur du système de représentation médiéval incarné par le texte original et mis, de cette manière, à la disposition du public contemporain libre d'user de ce paratexte selon les nécessités qui sont les siennes. Il est,

²³⁴ Nous n'entrons pas ici dans le détail des mécanismes comiques qui font l'objet d'un développement spécifique ultérieur. Nous soulignons simplement, pour le moment, l'existence d'un épisode comique et le rôle joué par le paratexte dans sa transmission.

par ailleurs, utile de souligner que la présence d'un code non langagier vient renforcer le caractère pédagogique et non érudit de ces deux éditions qui, en intégrant des illustrations au texte, joignent le ludique au figuratif.

Le second cas d'innovation paratextuelle que nous aborderons est celui des quelques pages qui figurent, dans la traduction de Francisco López Estrada, entre la fin du paratexte prologal et les premiers vers du *Poema* traduits d'après le manuscrit et les travaux de R. Menéndez Pidal. Ce sous-corpus compte un total de huit pages qui se répartissent entre l'argument, la « Invocación al juglar » et un chapitre intitulé « El rey destierra al Cid » qui compte 130 vers construit sur le modèle du vers long de *romance*²³⁵. La portée herméneutique de l'argument réside dans le fait qu'il se présente sous la forme d'un paragraphe dans lequel le traducteur résume brièvement, dans une tentative de reformulation différente et plus succincte que celle qu'il adopte dans les épigraphes, l'action principale de chacun des trois *cantares*. En outre, Francisco López Estrada profite de ce paragraphe pour introduire, subrepticement, d'autres éléments susceptibles de faire défaut au lecteur contemporain. Les premières lignes de cet argument consistent en une rapide mise au point sur les principaux aspects problématiques liés au genre même de la traduction intralinguale et au texte original : le traducteur y tire immédiatement au clair le fait qu'il s'agit d'un texte « escrito en lengua nuestra de cada día » tout en précisant qu'il s'inspire d'un « códice medieval ». Ainsi résolue la question du genre, il en présente le protagoniste sous son nom d'état civil avant d'énoncer son surnom de « Cid Campeador », mention introduite par la formule « llamado por todos, moros y cristianos ». Cette dernière précision nous semble riche d'enseignements dans la mesure où elle permet à la fois d'évoquer un aspect historique important des relations entre les peuples au Moyen Âge, et à la fois de résoudre, par anticipation, une particularité lexicale qui tient à l'emploi formulaire récurrent, dans le corps du poème, de la formule « moros y cristianos » dans sa dimension totalisatrice. Le traducteur profite enfin de cet argument pour évoquer le détail historique du règne du roi Alfonso VI, tant pour León que pour la Castille, posant ainsi les ultimes pierres de la contextualisation spatio-temporelle. Ces éléments constituent à nos

²³⁵ Nous reprenons ici la terminologie présente chez Rudolf Baehr qui définit le vers de 16 syllabes, construit à partir de deux hémistiches octosyllabes comme « verso largo de romance » : « El hecho de que sólo los versos pares tengan asonancia, tiene su motivo en que se partió el verso largo de romance (de 16 sílabas con fluctuación) en dos hemistiquios, y entonces la asonancia pasó, como es natural, tan sólo al final del segundo, mientras que los primeros quedan sin ninguna clase de rima. » Cf. BAEHR, Rudolf, *Manual de versificación española*, Madrid, Gredos, 1989, p. 206.

yeux une sorte de transition dans l'économie générale de la traduction. Intervenant après le prologue, dont il est typographiquement séparé avec clarté par une page de titre, cet argument, dépourvu de pagination, ne reprend pourtant que des éléments ayant déjà fait l'objet d'une présentation, voire d'une étude approfondie ; il s'ouvre, de l'autre côté vers le texte de la traduction dont il est, une nouvelle fois, séparé par une page de titre annonçant le premier chapitre du découpage instauré par F. López Estrada. Il s'agit donc d'un paragraphe qui intervient entre un paratexte qui projette du texte à suivre l'image d'une traduction, et la traduction elle-même qui ne montre encore aucun signe permettant de voir que cela en est une. Le rôle de l'argument est de faciliter le passage d'une entité vers l'autre, marquant la rupture entre l'introduction au texte de la traduction et la traduction en tant que texte.

Pourtant, la page suivante n'offre pas encore le texte ; en tous cas, pas sous la forme à laquelle un lecteur ayant connaissance des premiers vers du *Poema* pourrait s'y attendre. En effet, le premier chapitre de F. López Estrada s'ouvre sur une « Invocación al juglar », à propos de laquelle une note de l'éditeur précise qu'elle est pure invention du traducteur et que la philologie n'a aucune trace d'un texte s'en rapprochant dans les codex disponibles. Au prétexte de reconstituer une harangue du *juglar* à la foule, Francisco López Estrada rédige en réalité un pastiche de 33 vers qui met en place un contexte propice à rapprocher le lecteur contemporain de l'espace du texte original.

« Por vosotros, los señores, los que en castillos moráis,
por vosotros, los burgueses, los que vivís en ciudad,
por vosotros, pueblo llano, hartos ya de trabajar,
por las mujeres y niños, que rondan por el ferial,
por estos y por los otros, por los de aquí y de allá,
vecinos y forasteros que vinisteis al lugar,
sin distinción, para todos comienza aquí mi Cantar.
Todos podéis escucharme, pues mi canto es general.
Juntaos todos en torno, hacer corro y escuchad.
Vais a oír aquí las nuevas de nuestro Cid de Vivar,
De aquel buen Rodrigo Díaz, del que tanto hay que contar. »²³⁶

Ainsi commence la harangue du traducteur contemporain à ses lecteurs et ainsi commençait probablement la harangue du *juglar* à ses auditeurs. Par cette formulation, dont les cinq premiers vers s'articulent autour de l'anaphore de « por », le traducteur tente de recréer la situation de performance originale, tout en insistant sur l'universalité de l'épique et de la chanson de geste qui s'adressait à l'ensemble de la population, dans un but

²³⁶ LÓPEZ ESTRADA, F. , *Poema...*, *op. cit.*, p. 3.

distrayant mais également didactique. Il y évoque l'organisation spatiale de la performance qui se met en place, sous la forme d'un rassemblement circulaire autour du *juglar* qui, dès son invocation, expose le sujet du poème à venir, en l'occurrence, les exploits du Cid Campeador, dont l'amuseur certifie la véracité quelques vers plus loin en affirmant : « No os contaré fantasías, fáciles de imaginar. / Que mi verso sólo cante lo que pudo ser verdad »²³⁷. Il poursuit cette remise en contexte générique du texte en insistant une nouvelle fois, de manière plus développée, sur l'ambition distrayante et didactique du poème épique :

« ¡Atención, que esto comienza ! ¡Lo que os apene, olvidad !
¡Dejad fuera los cuidados y acudid donde el juglar,
pues el juglar que bien canta, remedio os será de mal,
medicina de las penas y diversión sin igual ! »²³⁸

La succession de phrases exclamatives, propre d'un style oral, vient corroborer ici la nature d'invocation de cette recomposition transitoire tout en insistant sur l'une des principales missions confiées à la littérature orale médiévale, à savoir celle de permettre à l'auditoire de passer un moment de distraction, sans laisser complètement de côté la valeur morale véhiculée par l'épique, que le traducteur donne à comprendre au lecteur contemporain dans les derniers vers de l'invocation :

« No temáis si en los comienzos todo le sucede mal.
Ya sabéis cuánto trabajo que cuesta ganarse el pan.
El valor siempre triunfa, y en buen fin se llegará.
Para salir adelante el Cid tuvo que luchar.
Un hombre al que todo quitan, en muy rico acabará. »²³⁹

En usant d'une prolepse narrative, qui se présente sous la forme d'un résumé concis de l'essentiel des aventures du Cid à venir, le traducteur, dans la peau d'un *juglar* moderne, apporte, avant même que le récit ne commence, la résolution morale et didactique des errances du Cid, mettant en avant les valeurs d'honneur et de mérite, caractéristiques de l'épique médiévale et du comportement chevaleresque.

D'un point de vue formel, l'invocation s'inscrit dans une parfaite cohérence avec le reste de la traduction pour laquelle Francisco López Estrada fait le choix d'une recomposition en vers longs de *romance*. Dès ce préliminaire, le lecteur moderne est

²³⁷ LÓPEZ ESTRADA, F., *Poema...*, *op. cit.*, p. 4.

²³⁸ *Ibid.*, p. 3.

²³⁹ *Ibid.*, p. 3.

plongé dans une forme reconnaissable et familière, basée sur un vers de seize syllabes composé de deux hémistiches octosyllabiques²⁴⁰. De cette manière, le traducteur, par le truchement de cette composition, établit en quelque trente vers, une sorte de « mode d'emploi » non plus de la traduction comme il pouvait le faire dans la préface, mais du texte lui-même, en offrant la possibilité à son lecteur de se rapprocher des conditions originelles de récitation du texte et en tentant de l'inclure dans un système de représentation axiologique médiéval auquel il est désormais étranger. On observe ainsi un mouvement allant dans le sens inverse des illustrations évoquées plus haut, nous permettant une nouvelle fois d'établir une distinction entre les traductions de notre corpus, en ce sens que cette invocation renvoie le lecteur contemporain vers le texte original alors que les illustrations semblent être davantage un moyen pour le traducteur d'amener le texte original vers le lecteur contemporain. Quoi qu'il en soit, l'invocation de Francisco López Estrada, à elle seule, cristallise l'ensemble des remarques que nous avons pu faire à propos du rôle du paratexte : cette composition en vers porte en elle toutes les missions principales du paratexte dans sa visée vulgarisatrice, mais également dans le soin qu'il apporte à recréer un environnement propice à la compréhension non seulement du contenu du texte lui-même mais aussi des valeurs qu'il véhiculait pour un auditeur du Moyen Âge. Le paratexte subsume ainsi la traditionnelle – et sans doute obsolète – opposition entre la lettre et l'esprit pour tenter de les conjuguer en une seule et même dynamique de va-et-vient entre T-D et T-A.

L'usage de l'intertextualité est assez remarquable dans la traduction de F. López Estrada dans la mesure où il est le seul traducteur à avoir fait le choix de s'approprier véritablement le texte de la *Crónica de Veinte Reyes* pour tenter de reconstituer les folios manquants de l'original²⁴¹. Alors que l'édition de Colin Smith, que nous posons ici comme

²⁴⁰ « [el octosílabo] por ser el grupo fónico mínimo, se adecua perfectamente a nuestra lengua y constituye una constante métrica en la historia de nuestra lírica [...]. Es el verso por excelencia de nuestra poesía popular, de nuestros romances e incluso de nuestro teatro clásico. » Sur la popularité de l'octosyllabe, cf. QUILIS, Antonio, *Métrica española*, Barcelona, Ariel S.A., 2001.

²⁴¹ Dans un souci de cohérence, nous entendons ici la notion d'intertextualité en tant qu'opération de transtextualité telle que la définit Gérard Genette dans *Palimpsestes*, à savoir comme « une relation de coprésence entre deux ou plusieurs textes, c'est-à-dire, eidétiquement et le plus souvent, par la présence effective d'un texte dans un autre. Sous sa forme la plus explicite et la plus littérale, c'est la pratique traditionnelle de la *citation* (avec guillemets, avec ou sans référence précise) ; sous une forme moins explicite et moins canonique, celle du *plagiat* [...] qui est un emprunt non déclaré, mais encore littéral ; sous une forme encore moins explicite et moins littérale, celle de l'*allusion*, c'est-à-dire d'un énoncé dont la pleine intelligence suppose la perception d'un rapport entre lui et un autre auquel renvoie nécessairement telle ou telle de ses inflexions, autrement non recevable [...]. » GENETTE, G., *Palimpsestes, op.cit.*, p. 8.

version de référence, se contente de signaler les lacunes du manuscrit et de proposer un bref résumé de l'épisode précédant les premiers vers effectivement conservés du *Poema*, les quatre traducteurs optent pour un rétablissement du texte intégral. Pour ce faire, ils recourent unanimement au texte de la *Crónica de Veinte Reyes* selon une procédure variable. C.J. Cela, A. Manent et L. Guarner restituent, en le signalant, le texte de la chronique dans une version modernisée pour les trois passages absents : le premier folio du manuscrit, une partie de la laisse 115 décrivant la bataille contre le roi Búcar, et une partie de la laisse 149 au cours de laquelle le Cid regagne Valence après avoir défini la date et le lieu des duels judiciaires entre ses hommes et les Infants de Carrión. Francisco López Estrada adopte un comportement légèrement différent. S'il assume très nettement l'emprunt à la chronique, signalé dans le corps de la traduction par un avis au lecteur figurant entre crochets, il ne se satisfait guère d'une restitution du texte en prose et en propose une version en vers. A l'image de l'ensemble de la traduction, le texte de la chronique est transcrit en vers longs de *romance* et joue ainsi un double rôle : à la fois diégétique dans la mesure où il permet de rétablir la continuité du récit et à la fois extradiégétique en ceci qu'il rétablit une continuité formelle cohérente à l'ensemble du poème. Il est donc permis de parler d'intertextualité concernant l'insertion de ces passages. Dans tous les cas, il s'agit d'une intertextualité annoncée et assumée, qui bénéficie en outre de l'aval indirect de la philologie qui s'est toujours appuyée sur ce réseau intertextuel dans ses tentatives de reconstituer le texte original. Néanmoins, alors que C.J. Cela, A. Manent et L. Guarner adoptent une technique de « collage intertextuel » à rapprocher de la « citation » chez G. Genette, F. López Estrada propose une forme d'intertextualité pervertie ne tenant pas du plagiat ni de l'allusion mais plutôt d'un procédé d'insertion indirecte du texte A' dans le texte A. De cette manière, ce n'est plus tant le phénomène d'intertextualité, envisagé comme un possible enrichissement diégétique du texte, qui intéresse le traducteur, mais davantage le processus créatif rendu possible par l'intertextualité dans un objectif de complémentarité : l'intertextualité est nécessaire plus qu'ornementale ou enrichissante. Elle autorise en effet le rétablissement de la cohérence du texte et permet, d'une part, au traducteur d'éviter un écueil supplémentaire causé par l'absence partielle de certains vers du texte, et d'autre part de contribuer à l'augmentation du degré d'intelligence de la traduction par le public contemporain, dans une dynamique de continuité stylistique qui cristallise l'implication paratextuelle dans le corps du texte.

c. Le protocole de lecture :

Selon Gérard Genette, le paratexte constitue l'un des « lieux privilégiés de la dimension pragmatique de l'œuvre »²⁴². Seule une enquête auprès des lecteurs réels de nos traductions nous permettrait de prendre la mesure d'une telle affirmation. Néanmoins, les observables dont nous disposons – les différents T-A du corpus – nous permettent d'évaluer, au moins, l'intention pragmatique des traducteurs. Les hypothèses que nous soulevons jusque là semblent converger vers l'affirmation d'une véritable volonté, de la part des auteurs des traductions, de mettre en place un cadre tel que le lecteur contemporain ne puisse s'en extraire et perçoive, par conséquent, le texte dans sa version modernisée, dans une dynamique de représentation influencée et informée par les éléments fournis et / ou construits par les traducteurs, dans l'objectif de guider la réception du T-A.

Une autre formulation reviendrait à reprendre la notion de « pacte générique », lancée par Philippe Lejeune, qui correspond à la conception, que Genette qualifie de fort optimiste, du rôle du lecteur dans l'intelligence d'une œuvre. Ainsi, dans sa dimension pragmatique, le paratexte serait le lieu au sein duquel se scelle le pacte entre l'auteur et le lecteur, le premier n'ayant guère la possibilité de se soustraire au contrat, contrairement au second. Il est ainsi possible, pour le lecteur, de faire le choix d'accéder ou non au paratexte en tant que guide de lecture. Là encore, il s'agit pour nous d'une donnée non mesurable, contrairement à l'élaboration du pacte lui-même. En effet, le paratexte, tout au moins le paratexte qui précède le texte lui-même, est le lieu d'expression d'une sorte de protocole de lecture, dans lequel, à travers les professions de foi des différents traducteurs, s'établissent les règles de collaboration entre lecteur et auteur de la traduction.

De la même façon que Philippe Lejeune²⁴³, dans sa réflexion sur l'autobiographie, pose la question de savoir « Quel ordre pour raconter sa vie ? », les traducteurs dans le paratexte tentent d'apporter une réponse à la question « quel ordre, quel parcours, quelle façon, quel état d'esprit pour aborder la lecture de cette traduction ? ». La résolution de la question par P. Lejeune consiste à envisager la structure à donner au texte de façon à ce que le lecteur puisse intégrer et adhérer à la démarche choisie (en l'occurrence, la plupart du temps, une narration linéaire et chronologique). Pour le traducteur, elle consiste à

²⁴² GENETTE, G., *Palimpsestes*, op. cit., p. 10.

²⁴³ LEJEUNE, Philippe, *Le pacte autobiographique*, Paris, Seuil, 1975.

composer un appareil paratextuel suffisamment explicite pour permettre de gagner l'adhésion du public à la démarche de traduction, en tenant compte de la diversité des publics visés, selon les orientations plus ou moins divergentes de chaque traduction, que nous avons eu l'occasion d'évoquer. Dans le cas du *Poema de Mío Cid* par F. López Estrada, A. Manent, L. Guarner et C.J. Cela, il semble que ce protocole de lecture se fonde sur deux piliers : la légitimation et le décryptage. Prenons quelques exemples :

« en la edición que aquí ofrezco, el *Poema* es una aproximación a la obra original. Sólo el propósito de divulgar el *Poema de Mío Cid* entre un público amplio justifica un trabajo de esta naturaleza, que se ofrece al lector como un acercamiento de primera mano sobre la obra, aderezada con el ejercicio poético de su transformación [...]. Para muchos, el *Poema de Mío Cid* está guardado tras de un muro de erudición, al que hay que añadir las dificultades, aunque sólo sean relativas, de la lengua medieval. Para los que sientan curiosidad por la obra antigua y saben que la poesía existe lo mismo en el *Poema* que en el libro de nuestros días, me puse al trabajo y comencé a acoplar el verso antiguo a la lengua de nuestro tiempo con la mayor fidelidad que me era posible. »²⁴⁴

« *Aproximación* », « *acercamiento* », « *aderezada* », « *primera mano* » sont autant de précautions prises par le traducteur à l'heure de présenter les critères de sa version qui ne prétend en rien être une transcription du *Poema* original mais bien davantage une « *transformación* » qui se justifie par le constat d'inaccessibilité du texte original pour un public contemporain. La culpabilité à peine dissimulée derrière la légitimation d'une version dans une langue moderne, tout aussi poétique que la langue ancienne, atteint son paroxysme avec l'évocation par F. López Estrada du critère de fidélité qui, bien que dépassé comme nous en avons débattu dans la première partie, demeure, d'après l'idée que le traducteur semble se faire de son public, le seul véritable critère d'évaluation d'une traduction.

Il est ainsi curieux d'observer la récurrence dans les préfaces d'une attitude de prudence, d'humilité et de retrait de la part des traducteurs. Cette prudence s'exprime chez Camilo José Cela par une modestie affichée, doublée d'un renfort systématique des travaux l'ayant précédé, en tête desquels on retrouve ceux de Ramón Menéndez Pidal. Après avoir exposé le fait que « hace años que acaricio la idea – quizá excesiva para mis escasas fuerzas – de poner en verso castellano moderno el *Cantar de Mío Cid* », il précise « sigo en casi todo la edición de don Ramón Menéndez Pidal »²⁴⁵. Cet aveu est par ailleurs confirmé par l'examen des notes infrapaginales qui, lorsqu'elles sont de nature métatraductive,

²⁴⁴ LÓPEZ ESTRADA, F., *Poema...*, *op. cit.*, p. XXXIII.

²⁴⁵ CELA, C.J., « El Cantar... », *art. cit.*, entrega I, p. 271-272.

renvoient toutes à l'édition pidaliennne. Il s'avère alors difficile, pour le lecteur, de ne pas ressentir cette prise de distance des traducteurs, qui n'ont de cesse de présenter des arguments légitimant leur travail. Cette légitimation, dans l'édition d'Alberto Manent, provient d'ailleurs de Juan Alcina Franch, auteur de la notice historico-bibliographique, qui affirme :

« Sin arredrarse ante las dificultades que tales ejemplos excelentes podían representar, Alberto Manent ha emprendido con sensibilidad poética muy actual y al mismo tiempo con gran penetración y comprensión del viejo texto la versión que se edita en este mismo volumen. Son méritos fundamentales de esta versión la facilidad y espontaneidad de su verso y el respeto con que ha salvado la venerable poesía de la versificación fluctuante del original con las exigencias de una versificación medida y cuidadosa. A esto hay que añadir la devoción artesana con que se ha plegado verso a verso, y casi – hasta donde era posible – palabra a palabra, al texto original.»²⁴⁶

De la même façon que pour les deux précédentes traductions, l'initiative, le travail et le résultat font ici encore l'objet d'une légitimation, émanant cette fois d'une personne n'étant pas le traducteur lui-même, ce qui confère d'autant plus de force au paratexte. Juan Alcina Franch insiste autant sur la qualité poétique de la traduction que sur la qualité du travail traductologique lui-même, évoquant une nouvelle fois, plus subrepticement que ne le faisait F. López Estrada, le critère de fidélité à la poésie de l'original. De cette manière, le protocole de lecture s'établit progressivement avant le début même du texte principal, demandant au lecteur de prendre la mesure du travail réalisé et d'en accepter les contraintes ou les imperfections. En outre, le protocole s'échafaude également sur un second pilier qui est celui du décryptage de la traduction. Nous avons eu l'occasion de souligner dans quelle mesure le paratexte développait une visée simplificatrice pour le public. Cette dernière apparaît clairement dans les préfaces sous la forme d'un « mode d'emploi » de la traduction, destiné à faciliter la compréhension des nouveaux codes instaurés par le traducteur.

Nous distinguons ici le paratexte métatraductif du décryptage : le premier consiste, nous l'avons vu, à expliquer et justifier des choix concrets de traductions :

« ⁵⁴« dexando van los delante' creo que no puede significar más que 'abandonando van a los de delante'; 'delante' es claro adverbio de lugar, *MPCid*, p. 618, ls. 13-4, y 'dexar' no debe entenderse, en este caso, sino por 'abandonar', *MPCid*, p. 626, ls. 3-4. Otra posible

²⁴⁶ MANENT, A., *Cantar...*, *op. cit.*, p. 60.

interpretación, que rechazo, sería : ‘dejándolos [abandonándolos] van delante’, que pierde su sentido en el contexto²⁴⁷. »

Camilo José Cela, sous l’autorité de Ramón Menéndez Pidal, expose ici les raisons de son choix de traduction. Le décryptage ne consiste pas tant à justifier un choix de traduction qu’à présenter des choix méthodologiques concernant davantage le processus de traduction, plus que la traduction elle-même. Il en va ainsi lorsque Luis Guarner propose une typologie de ses notes de bas de page ; il en va également ainsi lorsque, dans la préface à la traduction de Alberto Manent, Juan Alcina Franch souligne les apports d’A. Manent au texte, mentionnant « el uso que hace del futuro imperfecto, que da una nueva y original magnitud a la narración al disparar la atención del lector idealmente hacia lo inmediato en juego con el presente »²⁴⁸. Il s’agit d’une remarque portant sur l’ensemble de la traduction et sur l’intention du traducteur d’apporter une orientation nouvelle au texte par la traduction. C’est enfin le cas dans la préface de F. López Estrada lorsque ce dernier fait le point sur les différentes transformations physiques qu’il fait subir au texte : choix d’une structure métrique différente « acorde con la naturaleza de la lengua »²⁴⁹, modernisation toponymique, substitution du possessif « mío » par « nuestro », distinction typographique par l’italique et le tiret des passages de discours pour que « el carácter dramático del *Poema* se manifiest[e] a los ojos del lector »²⁵⁰ et pour éluder la difficulté « que pudiera presentar al lector la falta de los verbos que [...] avisan de la introducción del diálogo »²⁵¹, nouveau découpage des *cantares* et introduction d’épigraphes « que sólo quieren establecer una guía en el desarrollo argumental y episódico de la obra »²⁵². De cette façon, les traducteurs rédigent un véritable ensemble d’instructions préliminaires destinées à permettre au lecteur d’aborder le texte dans sa globalité selon une nouvelle nomenclature, tout en évoquant les caractéristiques du poème original.

Le protocole s’établit donc sous la forme d’un avis au lecteur disséminé au fil des paratextes avec la particularité de ne plus porter, cette fois, véritablement sur le texte lui-même, mais plutôt sur la traduction en tant que processus. Avec la mise en place de ce pacte, par lequel traducteur et lecteur abordent dans un même mouvement le T-A, s’achève

²⁴⁷ CELA, C.J., « El Cantar... », *art. cit.*, entrega III, p. 190.

²⁴⁸ MANENT, A., *Poema...*, *op. cit.*, p. 61.

²⁴⁹ LÓPEZ ESTRADA, F., *Poema...*, *op. cit.*, p. XXXIV.

²⁵⁰ *Ibid.*, p. XXXV.

²⁵¹ *Ibid.*, p. XXXVI.

²⁵² *Ibid.*, p. XXXVI.

la démonstration de l'implication du paratexte dans le texte, incluant totalement le lecteur et le traducteur dans l'acte d'émission et de réception du texte. Le protocole de lecture inclus dans le corps paratextuel devient ainsi un facteur d'homogénéité du texte en ce sens qu'il surmonte son extériorité déigétique pour opérer un rapprochement entre traducteur, T-D, T-A et public contemporain, au sein d'un cadre mis en place par le traducteur lui-même, dans lequel ont cours des règles de fonctionnement textuelles et paratextuelles, qui contribuent à guider le lecteur volontaire vers une appréhension la plus exhaustive possible du T-D via le T-A.

Le corps paratextuel s'élabore sous la forme d'un système à plusieurs niveaux : marqué par un substrat invariant dont l'objectif est de marquer, justement, l'objectivité du texte de départ, les éléments constitutifs des paratextes émettent des faisceaux destinés à permettre au lecteur d'accéder au texte mais également d'accéder au parcours interprétatif du traducteur et, de là, au processus de la traduction. La nature variable de certains paratextes se répercute sur la caractérisation possible de chacune des traductions vers un degré majeur d'érudition ; néanmoins, les fondements des paratextes demeurent identiques quelle que soit la visée des traductions. Il s'agit pour les traducteurs ou pour les auteurs de leurs paratextes, de constituer un corps homogène englobant et pénétrant le texte de manière à rendre la traduction compréhensible et visible. C'est dans ce dernier aspect que nous estimons pouvoir affirmer ici le rôle des paratextes comme débrayeurs externes de la traduction, en ceci qu'ils constituent un pont permettant de passer d'un texte à l'autre sans rien ignorer du chemin à emprunter, que le lecteur se situe dans un mouvement qui prétend le rapprocher du T-D par la traduction ou au contraire qui vise à rapprocher le T-D de lui.

B. Le débrayage interne ou l'étrangeté familière :

Parmi les nombreux faisceaux agissant sur le texte, nous avons pu observer jusqu'à maintenant les influences externes exercées sur la perception de la traduction par les paratextes qui synthétisent la relation d'hypertextualité qui unit le T-D au T-A ; nous avons également pu observer l'action de ces mêmes paratextes sur l'ensemble des acteurs de l'opération de traduction. Ces actions, imputables à l'appareil paratextuel, proviennent, par définition, d'un espace extérieur au texte, depuis lequel s'opère un soulignement de la traduction dans une dialectique paradoxale de rapprochement entre texte et public et d'éloignement par la présence d'un filtre paratextuel dont la mission est de débrayer la traduction de manière à encourager l'insertion du sujet lecteur dans son appréhension du T-A.

Le deuxième chapitre de cette partie se centre sur les manifestations d'un débrayage interne, dont le principe est semblable à celui qu'opèrent les paratextes, mais qui s'exerce cette fois depuis l'intérieur du texte même. Le traducteur, par certaines des manipulations qu'il est amené à faire sur le texte, signale par là-même la présence et la réalité de la traduction. Par un travail de démarcation lexicale, métrique, rythmique ou discursive, fruit du travail du traducteur, dans des conditions qui n'imposaient guère ledit démarcage, le traducteur semble offrir du texte un hypertexte déformé, faisant naître chez le lecteur contemporain une sensation d'étrangeté par laquelle se manifeste l'identité du T-D et qui pourtant ne s'inscrit pas véritablement en rupture avec les compétences et le substrat culturel familier du lecteur actuel. L'objet de ce chapitre est ainsi de tenter de mettre en évidence quelques-unes des stratégies auxquelles recourt le traducteur afin d'établir des ponts cette fois non pas dans l'environnement mais au sein même de sa traduction entre le T-D et le T-A de façon à ce qu'une fois de plus le public contemporain, sachant qu'il parcourt une traduction, soit en mesure d'accéder au texte sans laisser totalement de se rapprocher du système de représentation du texte initial. Pour cela, nous nous appuyons sur trois domaines d'étude auxquels nous faisons à l'instant allusion : la démarcation sémantique et lexicale, et au travers d'elle la structure d'un certain nombre de formules caractéristiques de l'épique orale médiévale ; les choix de recomposition métrique qui font

intervenir les critères rythmiques définitoires, là encore, de la poésie médiévale de tradition orale et dont les manipulations sont susceptibles d'interférer sur la nouvelle transcription écrite ; le système discursif dans toute la dimension insaisissable qu'il peut présenter dans un récit oral : l'absence ou le rétablissement de *verba dicendi* ou bien encore le statut du narrateur et son attitude dans l'énonciation des discours constituent autant d'éléments aptes à mettre en relief les stratégies du traducteur écrivain pour compenser la perte de l'oralité, dans l'établissement d'un réseau de passerelles aux résonances à la fois familières et surannées entre deux textes-systèmes.

1. Démarcation sémantique et lexicale :

La spécificité du *Poema de Mio Cid* au sein même de l'épique médiévale peut s'exprimer notamment par le lexique. Outre la présence d'un lexique militaire et religieux caractéristique du récit guerrier, les études cidiennes insistent sur la forte présence d'un lexique juridique précis organisé en réseau permettant d'élargir le spectre d'application du poème au domaine du droit. Il convient, dans la traduction, de maintenir la cohérence de ce réseau de la même façon qu'il convient également de conserver d'autres caractéristiques lexicales telles que l'usage de certains termes et formulations qui subsistent dans la langue actuelle sous une forme semblable mais dont le spectre sémantique a été modifié par l'évolution de la langue et de la société. Le sémantisme difficilement perceptible de ces mots ainsi que les références juridiques, militaires ou religieuses contenues dans les réseaux lexicaux constituent autant de points problématiques pour le traducteur qui, face à la mobilité de la langue, se voit contraint d'adopter des stratégies de contournement de manière à rendre intelligibles ces vecteurs de cohérence du récit.

a. Le lexique thématique juridique :

Colin Smith aborde les aspects caractéristiques de la langue du poète en soulignant la technicité du lexique dans certains domaines professionnels :

« La *parole* o palabra personal del poeta en su realización poética es un instrumento rico y seguro para expresar una gran diversidad de tonos y situaciones. Su vocabulario técnico en aspectos como los usos feudales, prácticas legales, arte de la guerra y ropaje es amplio ; se nota la abundancia de términos de origen árabe, y alguna palabra derivada del latín pero que lleva la huella semántica del árabe (*casa*, etc.), siendo todo esto típico del español medieval. »²⁵³

²⁵³ SMITH, C., *Poema...*, *op. cit.*, p. 62.

Il n'y a, en soi, rien d'étonnant à ce que le poète créateur manie avec aisance et technicité des champs lexicaux caractéristiques du monde qu'il décrit et dans lequel lui-même évolue. Tout au plus peut-on en déduire, avec C. Smith, une particulière érudition et un statut culturel particulier du poète. En revanche, une telle technicité, dont on peut imaginer qu'elle pouvait paraître absconse aux auditeurs du texte source, devient sémiotiquement problématique dès lors qu'elle s'exprime au travers d'une terminologie qui n'a guère évolué, dans un espace culturel qui, historiquement et culturellement, n'a cessé de s'éloigner du contexte original²⁵⁴.

En premier lieu, Colin Smith souligne l'adoption par le poète de « *conceptos jurídicos [que] expresa con el apropiado lenguaje técnico* »²⁵⁵. Parmi ces concepts tirés du droit, signalons, avec Colin Smith, *entençion* (3464), ou bien encore *manifestarse* (3224). Nous proposons de signaler en premier lieu les définitions de ces termes proposées par R. Menéndez Pidal dans son vocabulaire du *Cantar* :

Entençion : dérivé du latin *intentio*, *-onis* qui renvoie à la thèse de l'accusation, à ce que soutient le demandeur ; R. Menéndez Pidal la définit comme 'alegación en juicio' [...]. Un sentido usual de la voz es el de 'disputa, contienda'²⁵⁶.

Manifestarse : dérivé du latin *manifestare*, ayant le sens de « manifester », « montrer », « découvrir » et, par extension, « révéler » ; la définition donnée par R. Menéndez Pidal exprime l'idée de 'confesar, reconocer una deuda', [...]. En otra acepción

²⁵⁴ Les principaux groupes lexicaux relevés par Thomas A. Lathrop dans le *Cantar* sont les suivants : « a) guerra y armas : *campo* (el de batalla siempre ; el otro normalmente es el *ero*, el *monte*...) ; *cavallo*, *lanza*, *espada*, *mesnada*, *escuellas*, *seña*, *lidiador*, *cavalleros*, *peones*, *algara*, *zaga*. b) táctica guerrera : *correr*, *enviar*, *llegar*, *mandar*, *tornar*, *cavalgar*, *celada*... c) reorganización del botín : *quinta*, *quiñonero*, *vacas*, *ropas*, *riquezas*, *plata*, *oro*, *ovejas*, *pagar*, *prender*...[...]. ». T.A. Lathrop insiste également sur le lien existant entre langage militaire et langage juridique en soulignant que « el lenguaje militar del poema está estructurado jurídicamente como en los fueros municipales. » Cf., LATHROP, T.A., *Curso de gramática...*, *op. cit.*, pp. 283-284.

²⁵⁵ *Ibid.*, p. 62.

²⁵⁶ MENÉNDEZ PIDAL, R., *Cantar de Mio Cid. Texto...*, *op. cit.*, vol. II, p. 645. Selon le dictionnaire de Martín Alonso, « *entençion* » dans le *Poema* renvoie à l'idée de « pleito, alegación en juicio ». Il faut attendre le XIV^{ème} siècle pour que le terme perde sa spécificité juridique et élargisse son spectre sémantique aux notions de « idea, conocimiento, opinión, parecer, creencia ». Cf. ALONSO PEDRAZ, Martín, *Diccionario medieval español : desde las glosas emilianenses y silenses (s. X) hasta el siglo XV*, Salamanca, Universidad Pontificia, 1986, 2 vol., tome II, p. 1040.

jurídica de ‘reconocer un delito’ aparece también neutro como su opuesto « negar »²⁵⁷.

Ces deux exemples relevés dans la liste qu’offre Colin Smith permettent d’ores et déjà d’illustrer la tendance juridique du lexique du texte. Sans aller jusqu’à prétendre que le *Poema* est un texte juridique, il convient de ne pas ignorer la portée juridique présente dans le lexique, essentiellement dans le troisième *Cantar* dont les faits narrés se prêtent davantage à l’utilisation d’un vocabulaire précis et technique du droit. Observons-en maintenant les traductions :

Entençion :

« Dixo el rey : ‘Fine esta razon ;
non diga ninguno della mas una entençion. » (CS, laisse 149, vv. 3463-64)

« Allí entonces dijo el Rey : - *Acabe la discusión.*
Que ninguno diga aquí nada más de esta cuestión. » (FLE, laisse 149, vv. 3463-64, p. 130)

« Dijo el rey Alfonso : ‘Aquí
se acabe esta discusión :
no diga ninguno ya
más sobre esto su opinión.’ » (LG, laisse 149, p. 333)

« El rey intervino entonces : ‘ Acabe ya esta razón ;
que ninguna de las partes presente otra alegación.’ » (AM, laisse 149, p. 363)

.....

Manifestarse :

« Dixieron los alcaldes quando manifestados son :
‘Si esso plogiere al Çid non gelo vedamos nos ;
mas en nuestro juvizio assi lo mandamos nos :
que aqui lo entregedes dentro en la cort. » (CS, laisse 137, vv. 3224-27)

« Así contestan los jueces a tal manifestación :
-*Si en ello conviene el Cid, no se lo impedimos, no,*
pero por nuestra sentencia, así lo mandamos hoy :
que entreguéis aquí el dinero en las Cortes que aquí son. » (FLE, laisse 137, vv. 3224-27, p. 123)

«Dijeron así los jueces ,
al confesarlo los dos:
‘Si esto pluguiese a mio Cid,
no se lo vedamos, no;
éste es nuestro parecer
y así lo mandamos nos,

²⁵⁷ MENÉNDEZ PIDAL, R., *Cantar de Mío Cid. Texto...*, op. cit., vol. II, p. 743. Cf. également ALONSO PEDRAZ, M., *Diccionario...*, op. cit., t. II, p. 1353.

que aquí entreguéis el dinero
ante la corte, los dos.» (LG, laisse 137, p. 312)

« Intervinieron los jueces tras esta declaración :
‘Si tal cosa place al Cid, no nos opondremos, no ;
mas decretamos nosotros, pues tal es nuestra razón :
que entreguéis aquí, en la corte, los dineros que él os dio.’ » (AM, laisse 137, p. 343)

L'utilisation du substantif *entençion* apparaît dans le manuscrit au cours de la « querella », de l'échange verbal opposant Minaya Albar Fáñez à Gómez Peláez. Alors que les deux antagonistes sont en train de présenter, chacun à leur tour, des arguments destinés à convaincre les juges et autres comtes présents à Tolède de la nécessité de réparer un affront subi, dans le cadre normalisé d'une procédure de *riepto*, le terme utilisé par le poète exprime une valeur juridique nette : selon les usages médiévaux, il convenait que chacun exposât des griefs et se défendît des reproches qui lui étaient faits. Il est intéressant d'observer ici les différents choix faits par les traducteurs : un seul opte pour une traduction par le lexème considéré, dans la langue moderne, comme l'équivalent le plus proche de la traduction que R. Menéndez Pidal donne de la notion de *entençion*. Les deux autres traducteurs passent plus volontiers par une périphrase qui reformule l'idée contenue dans *entençion* sans avoir recours à un terme dont l'usage, en castillan moderne, reste cantonné, si ce n'est à la sphère juridique, aux techniques de l'argumentation. De cette façon, s'opposent ici deux perspectives de contournement de la difficulté posée par la disparition d'un vocable : en présenter le correspondant le plus exact, maintenant ainsi le texte dans sa sphère d'origine, au risque de laisser en place un obstacle à la compréhension ; ou bien, à l'inverse, apporter une traduction reformulatrice permettant au lecteur de comprendre qu'il convient de ne plus rien ajouter à la discussion, au détriment de la juridicité des propos, par ailleurs très représentative du texte original. L'appréciation de la direction à prendre est laissée à l'entière décision du traducteur qui, selon sa propre représentation de son public, et selon son cheminement interprétatif personnel, opte pour l'une ou l'autre des traductions.

De la même façon, les choix opérés pour traduire *manifestados son* révèlent une partie du processus de traduction suivi. Bien qu'une forme approchante de ce verbe pronominal ait perduré jusqu'au castillan moderne, elle a fait l'objet d'un déplacement sémantique, réservant la forme *manifestarse* à un emploi spécifique et caractéristique de la langue médiévale. Une fois encore, c'est en contexte que ce verbe prend tout son sens dans la mesure où il est utilisé au commencement de la confrontation entre le Cid et ses gendres,

alors que celui-là prie les Infants de bien vouloir lui restituer une partie de la somme qu'il leur avait offerte, comme l'exigeait la tradition, en guise de dot. Les Infants, tenus par les usages sociaux et le code de l'honneur, n'ont d'autre choix que celui de reconnaître leur dette, sens exact, selon R. Menéndez Pidal, du verbe *manifestarse*. Les trois traductions que nous citons proposent *manifestación*, puis *confesarlo*, et enfin *declaración*. Nous constatons ici le glissement sémantique généralisé opéré par chacune des traductions. La traduction *a priori* la plus proche à la fois dans la morphologie et dans le sémantisme du verbe, emploie le verbe *confesar*. Si nous retrouvons là une partie de la définition de Ramón Menéndez Pidal, l'absence de complément ou d'adverbe génère une ambiguïté sur un terme qui s'applique tout autant, dans la langue moderne, à la confession religieuse et à l'aveu face à un tribunal. Il y a donc une « désécialisation » sémantique du verbe dont le contenu sémantique original est partiellement rongé par manque de précision. Quant aux deux autres propositions, elles offrent, l'une, une traduction paronomastique jouant sur le maintien de la racine *manifest-* sans permettre nullement à son lecteur de remonter à la signification du verbe original et au cadre juridique de la scène ; l'autre, une traduction désémantisée qui substitue au verbe un substantif hyperonyme, très aisément compréhensible par un public contemporain, considérablement éloigné du domaine juridique duquel est issu le terme qu'il remplace. L'impression produite est celle d'une hiérarchisation instaurée par le traducteur qui estime, par sa propre perception du texte, ce qu'il convient de transmettre dans un cas d'impossible correspondance exacte. Le meilleur exemple en est ici la traduction de A. Manent dont le comportement peut paraître paradoxal : sa traduction de *entençion* figure parmi les moins éloignées du domaine juridique car elle mise sur un maintien de la cohérence sémantique et notionnelle de l'original ; pourtant il n'hésite pas, à l'heure de traduire *manifestarse* à bouleverser la morphologie et le champ d'application du terme original au profit d'une forme désémantisée et non spécifique. Nous voici face à une preuve de l'impossibilité de s'en tenir à une ligne de traduction précise et de la nécessité d'adapter sa traduction selon une analyse spécifique à chaque cas de figure. Une fois encore, on devine derrière cet exemple le comportement du traducteur qui s'interroge sur la voie idoine lui permettant de maintenir ou de reconstituer la cohésion lexicale d'un réseau porteur de sens dans l'original.

Nous compléterons cette présentation de la problématique lexicale par l'évocation du lexique militaire. Nous dénombrons environ soixante-dix termes et expressions en lien avec les faits ou les équipements militaires. Parmi les plus récurrents, citons en exemple *aguijar* (12 occurrences), *adeliñar* (13 occurrences), *adobar* (14 occurrences appliquées à la préparation des chevaux pour les trajets et les batailles), *pendón* (10 occurrences), *mesnada* (16 occurrences), auxquels viennent s'ajouter les parures de combat (*çendal, brial, loriga, almofar, sobregonel, pelliça, ...*), les stratégies de combat (*alcaz, trasnochada, arobdar,...*), les différents corps d'armée (*almofalla, escuellas, arobdas, peonada, criazon*) ou bien encore les équipements équestres (*arzon, siellas coçeras, siellas gallegas, çinchas, frenos, moncluras, ...*)²⁵⁸. De ces quelque soixante-dix termes, nous en comptons vingt-six dont l'existence est attestée à l'heure actuelle par les dictionnaires de María Moliner et de la Real Academia. Certains d'entre eux, cependant, correspondent à des formes attestées dont l'acception diverge de la signification médiévale. Tel est le cas, par exemple, du terme *esquila* qui désignait, selon R. Menéndez Pidal, « el esquilon que usa un atalaya de Valencia para hacer sus señales »²⁵⁹ alors que le terme, en castillan moderne, semble s'être spécialisé dans la désignation de la clochette des brebis de troupeau²⁶⁰. De la même façon, la *cofia* dont le Cid recouvrait son crâne pour partir au combat s'est spécialisée, aujourd'hui, dans la désignation d'une coiffe féminine. A l'inverse, d'autres termes ont maintenu leur sémantisme intact et ont vu leur forme légèrement modifiée ; c'est le cas de la race des *palafrés* dont la forme actuelle est *palafrén* sans qu'il y ait de modification dans la relation de signification. Quoi qu'il en soit, sur l'ensemble du lexique militaire, dont la technicité, une fois encore, distingue particulièrement le *Poema de Mio Cid*, une grande partie correspond à des termes ayant aujourd'hui disparu. Or l'importance du fait militaire impose au traducteur, s'il souhaite reproduire la cohérence et retranscrire la richesse lexicale du texte original, de recourir à des pis-aller.

Prenons l'exemple du substantif *almofalla*, « 'hueste' acampada [...] o no acampada »²⁶¹, qui désigne un groupe d'hommes, une armée. Nous relevons 5 occurrences

²⁵⁸ Cf. le relevé établi par nos soins en Annexe E.

²⁵⁹ MENÉNDEZ PIDAL, R. *Cantar de Mio Cid. Texto...*, op. cit., vol. II, p. 672, l. 6.

²⁶⁰ Le dictionnaire de María Moliner propose la définition suivante : « Esquila : campanilla o cencerro pequeño que se cuelga al cuello de las ovejas, cabras o cualquier res pequeña. »

²⁶¹ *Ibid.*, p. 457, l. 26.

de ce terme dans l'original, parmi lesquelles 4 correspondent exactement à cette définition :

Exemple 34 :

« Las arobdas que los moros sacan
de día e de noch enbueltos andan en armas ;
muchas son las arobdas e grande es el almofalla. » (CS, laisse 33, vv. 658-660)

Exemple 35 :

« Abrieron las puertas, fuera un salto dan,
vieron lo las arobdas de los moros, al almofalla se van tornar. » (CS, laisse 34, vv. 693-694)

Exemple 36 :

« Hiremos ver aquella su almofalla ;
como omnes exidos de tierra estraña
¡ ali pareçra el que mereçe la soldada ! » (CS, laisse 67, vv. 1124-25)

Exemple 37 :

« A ojo lo avien los del que en buen ora nasco,
cuedan se que es almofalla ca non vienen con mandado
el rey don Alfonso seyse santiguando. » (CS, laisse 99, vv. 1838-40)

Les traductions que nous relevons dans notre corpus en sont les suivantes :

Exemple 34' :

« Muchos son los centinelas, muchos los moros que acampan. » (FLE, laisse 33, v. 660, p. 33)

« Muchos son los centinelas
y mucha la gente armada. » (LG, laisse 33, p. 78)

« [...] muchos son los vigías e inmensa es el almofalla. » (AM, laisse 33, p. 127)

« Numerosas son las rondas y muy grande es el almofalla. » (CJC, v. 660, III, p. 192)

Exemple 35' :

« Viéronlo los guardas moros y van corriendo al real. » (FLE, laisse 34, v. 694, p. 34)

« Viéronlo los centinelas
y hacia sus huestes se van. » (LG, laisse 34, p. 80)

« [...] los vigías de los moros a su campamento van. » (AM, laisse 34, p. 129)

« [...] viéronlos las rondas moras y a la almofalla van ya. » (CJC, v. 694, III, p. 193)

Exemple 36' :

« Iremos a ver qué pasa por donde su gente acampa. » (FLE, laisse 67, v. 1124, p. 50)

« [...] para empezar a atacar
a las moriscas mesnadas²⁶². » (LG, laisse 67, p. 132)

²⁶² Renvoyant à la « mesnie », à un groupe d'hommes liés par le sang, autour d'un seigneur, l'usage ici du terme « mesnada » serait presque un contre-sens.

« Vamos a combatir aquella su almofalla. » (AM, laisse 67, p. 173)

Exemple 37' :

« [...] más parece aquello ejército, no que vienen con regalos, [...] » (FLE, laisse 99, v. 1834, p. 74)

« [...] parecían un ejército
y no simples enviados ; [...] » (LG, laisse 99, p. 200)

« [...] más parecen un ejército y no unos simples enviados ; [...] » (AM, laisse 99, p. 233)

Les changements de comportements sociaux et de techniques d'armement ont mis fin, dans la sphère culturelle occidentale, aux traditions de batailles rangées et à la tradition militaire, supprimant une grande partie d'un lexique spécialisé qui ne correspond, à l'heure actuelle, à aucune réalité tangible. Tel est le cas d'une troupe de soldats, qui ne peut plus être désignée aujourd'hui par le terme *almofalla*. Face à cette impossibilité de transcrire sous cette forme là la réalité désignée, on observe trois grandes tendances chez les traducteurs de notre corpus. La première, commune à F. López Estrada et à L. Guarner, consiste à jouer le jeu de la disparition en utilisant des termes correspondants, adaptés au contexte d'utilisation. La seconde tendance, suivie par Alberto Manent, consiste à se placer à mi-chemin entre un maintien archaïsant du terme médiéval et la recherche d'équivalents. La troisième, enfin, élude l'évolution lexicale et favorise l'archaïsme en maintenant la forme lexicale originelle. Ces différentes tendances révèlent partiellement la perspective dans laquelle se place chacun des traducteurs lors du processus de traduction : C. J. Cela, en optant pour le maintien de la forme originelle « *almofalla* », fait le choix de respecter l'intégrité du texte en refusant d'y introduire un terme ne recouvrant pas exactement le champ d'application sémantique du terme de départ. En agissant ainsi, il entame la cohérence du récit que le lecteur moderne ne peut reconstituer qu'en s'aidant du cotexte. A l'inverse, F. López Estrada et Luis Guarner ne sollicitent que peu l'interprétation du lecteur contemporain en reconstituant pour lui, par les moyens lexicaux modernes, le sens des vers d'origine. La variété des termes choisis nous montre, en outre, que ces traducteurs vont plus loin dans leur démarche. Admettre, après Ramón Menéndez Pidal, la correspondance entre *almofalla* et *hueste* les aurait contraints à traduire les occurrences de la première par la forme de la seconde. Or tel n'est pas la stratégie qui consiste à offrir un éventail de traductions adaptées au contexte d'apparition du terme. Ainsi F. López Estrada offre-t-il une explicitation en traduisant, dans l'exemple 35',

« [...] vieron lo las arobdas de los moros, al almofalla se van tornar. » (CS, laisse 34, v. 694)

par

« Viéronlo los guardas moros y van corriendo al real. » (FLE, laisse 34, v. 694, p. 34)

En substituant une référence spatiale empruntée au champ sémantique militaire à la simple référence au groupe d'hommes, le traducteur va au-delà de ce qu'exprime le texte original en formulant la représentation qu'il se fait lui-même de la scène décrite. De la même façon, L. Guarner, en spécifiant le rang des soldats évoqués dans l'exemple 34' :

« muchas son las arobdas e grande es el almofalla » (LG, laisse 33, p. 78)

dépasse les limites sémantiques du texte original pour conférer une plus grande précision à sa traduction, allant ainsi à l'opposé du choix de C.J. Cela qui présuppose chez son lecteur une connaissance préalable d'un lexique spécifique médiéval et qui élude la traduction, ou bien qui lui propose de faire un voyage à rebours dans le temps.

De cette manière, on observe dans l'attitude des traducteurs face aux obstacles lexicaux, qu'il s'agisse du lexique juridique ou du lexique militaire, la confrontation de deux dynamiques de traduction, qui s'inscrivent dans la continuité des dynamiques offertes par les paratextes : le traducteur, face à l'impossibilité de sauvegarder l'intégralité d'un signe²⁶³, s'oriente vers le maintien de la cohérence du texte ou bien par le contournement de l'obstacle traductologique, favorisant ainsi une cohérence de la réception par une reformulation compensatoire, ou bien par l'ignorance de l'obstacle, privilégiant ainsi la cohérence originelle rendue absconse par la distance chronologique séparant les deux textes.

b. Etude des stratégies onomastiques :

Les choix lexicaux permettent aux traducteurs d'établir des niveaux de lecture en adéquation avec l'objectif assigné à la traduction : lecture libre, par l'élucidation lexicale, lecture intermédiaire nécessitant le soutien du paratexte ou la recherche alternative, et enfin lecture cryptée, s'adressant à un public érudit capable d'aller trouver les clés de lecture dans ses acquis culturels extérieurs à la traduction. Dans tous les cas, le choix lexical rend

²⁶³ La notion de « signe » est à considérer ici dans l'acception qu'en donne Charles S. Peirce et que nous présentons en *I. Définitions préalables*.

compte de l'intention du traducteur ainsi que de l'image qu'il se fait du public auquel il adresse son travail.

Le statut des noms propres et des formules qui leur sont associées constitue un autre type de stratégie de contournement permettant au traducteur-passeur de mener le texte à son lecteur ou, inversement, son lecteur au texte d'origine. Nous envisagerons deux cas de traitement des noms propres : les appellations de Minaya Albar Fáneez dont les traductions, selon les éditions, trahissent les cheminements interprétatifs individuels et soulignent la façon dont les traducteurs les imposent à leurs lecteurs dans le but, une fois de plus, d'explicitier et de donner le texte à comprendre. Le second cas concerne la combinatoire des formules onomastiques désignant le Cid qui représente un outil que le traducteur met à profit pour superposer la fonction expressive de la formule à sa fonction métrique et rythmique, au point d'utiliser les noms du Cid comme véritable béquille de la traduction.

Minaya fait l'objet de 133 évocations directes ou indirectes dans l'ensemble des trois *cantares*, réparties en 12 formulations distinctes. Les formulations les plus représentées sont de nature anthroponymique : Minaya Albar Fanez (41), Albar Fanez (21), et Minaya (59). Les autres références correspondent à des métonymies (*fardida lança*) ou bien encore à des formules occupant la totalité d'un hémistiche, construites sur le schéma « el + adjectif + de + anthroponyme tronqué » (*el bueno de Minaya* ; 1426, 1430, 1583 ou *el bueno de Albar Fanez* ; 2513) ou « el + syntagme nominal » (*el mio brazo mejor* ; 3063). Le premier constat, que nous retrouverons dans l'analyse des noms du Cid, est celui de l'extrême mobilité, au sein même de l'original, des désignations possibles d'un protagoniste, justifiée à la fois par les éventuelles nécessités métriques, mais également par le mouvement inhérent à l'oralité qui implique une variation phatique sur une base reconnaissable de manière à permettre à l'auditeur de ne pas perdre le fil du récit.

L'alternance entre les formes purement anthroponymiques (Surnom seul ; Surnom + Prénom ; Surnom + Prénom + Nom) semble n'obéir à aucune règle d'utilisation dans l'original. De la même façon, dans les traductions, il semble que les nécessités rythmico-métriques président aux choix des traducteurs qui, selon le schéma principal pour lequel ils ont opté, privilégient l'une ou l'autre forme, ne leur apportant pour seule modification qu'une régularisation orthographique par la présence de l'accent sur la tonique initiale de

Fáñez, ainsi que le *tilde* de palatalisation de la nasale sur ce même patronyme. En revanche, concernant les formes dérivées construites sur le schéma « el + Adj. + de + Surnom », l'observation comparative des traductions permet de souligner une divergence interprétative n'étant pas dénuée de conséquences sur la transmission du texte d'origine. Alberto Manent et Luis Guarner n'hésitent guère à utiliser, pour désigner Minaya, une formulation du type : « Alvar Fáñez de Minaya »

Exemple 38 :

« Álvar Fáñez de Minaya ha perdido su caballo,
pero acuden en su ayuda las mesnadas de cristianos. » (AM, laisse 38, p. 133)

Exemple 39 :

« Toda la noche mio Cid
se la pasó en la celada,
como así lo aconsejó
Álvar Fáñez de Minaya : [...] » (LG, laisse 23, p. 57)

Cette forme semble être un hybride de la combinatoire anthroponymique complète et de la formule « el bueno de Minaya ». La proposition de A. Manent (exemple 38) et de L. Guarner (exemple 39) ajoute une syllabe à la formule anthroponymique grâce à la préposition « de », faisant ainsi de la désignation du compagnon du Cid un hémistiche ou un vers octosyllabiques ; ce choix semble judicieux et avantageux dans des traductions s'étant prononcées pour le rétablissement d'une forme isosyllabique *romance*, qu'elle se manifeste par des octosyllabes assonants aux vers pairs (chez Luis Guarner) ou par des vers inspirés du modèle du vers long de *romance* (dans la traduction de A. Manent). Néanmoins, cette traduction suscite un problème d'interprétation : la formulation Prénom + Nom + de + Surnom va à l'encontre de la nature pseudonymique du terme « Minaya » et encourage le glissement d'un anthroponyme vers un toponyme : *Minaya* acquiert un statut géographique qui ne nous apparaît pas clairement dans l'original. Il eût pu s'agir de cela si l'original n'avait pas également proposé la formulation : « El bueno de Albar Fañez » :

« Ellos con los otros vinieron a la cort ;
aqui esta con mio Çid el obispo don Jheronimo,
el bueno de Albar Fañez cavallero lidiador,
e otros muchos que crio el Campeador. » (CS, laisse 122, vv. 2511-14)

La co-présence et la relation d'analogie existant entre « el bueno de Minaya » et « el bueno de Albar Fanez » nous encouragent à penser que la formulation proposée par le

poète exclut l'interprétation géographique pour n'endosser qu'une valeur d'insistance, d'ailleurs toujours en usage dans le castillan moderne²⁶⁴.

La proposition de F. López Estrada fait l'objet d'un marquage interprétatif du traducteur :

Exemple 40 :

« A Alvar Fáñez el Minaya le mataron el caballo. » (FLE, laisse 38, v. 744, p. 35)

En proposant la substantivation récurrente du patronyme *Minaya* sous la forme « el Minaya », il semble adhérer à l'une des interprétations retenues par certains philologues qui voient dans le lexème « minaya » plusieurs dérivations étymologiques possibles. Parmi ces possibilités, Ramón Menéndez Pidal écarte celle d'une origine arabe ; en revanche, dans les suppléments à son vocabulaire²⁶⁵, il n'hésite pas à émettre l'hypothèse selon laquelle « se trata, sin duda, del ibero-vasco *anai* 'hermano' ». La forme *minaya* serait ainsi le résultat de l'agglutination du substantif basque « anai » et du possessif castillan « mi » ; de sorte qu'une décomposition du pseudonyme pourrait se présenter sous la forme suivante : « *mi hermano Albar Fanez » dans l'original et correspondrait à une formulation du type « *el mi hermano Alvar Fáñez » dans la traduction de Francisco López Estrada. Bien qu'il faille encore traiter cette proposition avec circonspection, elle semble être renforcée par l'utilisation par le Campeador de formules telles que « *el mio brazo mejor* » ou « *mio diestro brazo* », elles-mêmes significatives du lien fort liant le Cid à Minaya²⁶⁶. Dans les deux cas, les interprétations des traducteurs ne peuvent faire l'objet d'aucune confirmation, ni d'aucune infirmation dans l'original ; la critique elle-même s'en tient à des hypothèses sur l'identité de la plupart des protagonistes du poème. En conséquence, les traducteurs disposent d'une immense latitude d'interprétation onomastique à laquelle ils procèdent selon leur propre perception du texte, qu'ils fondent malgré tout sur les recherches philologiques et historiques qui constituent, nous l'évoquions dans le chapitre précédent, le sous-bassement des orientations des traductions portant sur le *Poema de Mío Cid*.

²⁶⁴ « Lorsqu'elle introduit le complément d'un adjectif précédé de l'article défini, la préposition 'de' met en relief une qualité. » Cf. BEDEL, Jean-Marc, *Grammaire de l'espagnol moderne*, Paris, P.U.F., coll. « Major », 2002, p. 224.

²⁶⁵ MENÉNDEZ PIDAL, R., *Cantar de Mío Cid. Texto...*, op. cit., vol. III, p. 1211.

²⁶⁶ La structure familiale s'efface ici devant la structure de la mesnie cidienne au sein de laquelle ceux que le Cid désigne comme ses « sobrinos » exercent une activité militaire par laquelle ils s'illustrent, renforçant par là-même le lien familial préexistant qui les unit au Campeador. Cf. MARTIN, G., « Structures de parenté et régimes de la dépendance politique », in *Histoires de l'Espagne médiévale*, op. cit., pp. 153-167, p. 159.

Le cas des formules servant à désigner le personnage du Cid découle d'un principe similaire à celui que nous dégagions à propos de la traduction « toponymique » du nom de Minaya par L. Guarner et A. Manent : la richesse du fonds formulaire permettant d'évoquer Ruy Díaz ne semble obéir qu'à une règle rythmique dans l'original, et rythmico-métrique dans les traductions. Le jeu qui se met en place autour de ces formules rend ainsi manifeste l'un des procédés auxquels les traducteurs semblent recourir volontiers, qui consiste à détourner les formules de désignation propres de l'original pour reconstituer une cohérence dans la traduction en bouleversant le système initial.

Le personnage du Cid, en tant que principal protagoniste du poème, est mentionné 613 fois dans le poème, au moyen de 64 formulations ou combinaisons différentes, ce qui correspond à une occurrence en moyenne tous les 6 vers²⁶⁷. La quantité d'occurrences explique en partie la variété de combinaisons et de formules utilisées par le poète qui offre là une diversité apte à donner rythme et mouvement à la performance au cours de laquelle le poème était récité. En outre, le type même de certaines formulations nous conduit à y voir une stratégie d'écriture de la part du poète qui met à profit la liberté que lui procure l'usage de formules et de combinaisons pour parfaire la caractérisation de son personnage. L'intérêt philologique des désignations du Cid est tout aussi riche en informations puisque le corpus constitué par les noms du Cid contient des références historiques et culturelles largement exploitées, en général, par les études cidiennes. Notre approche s'oriente dans un premier temps vers la forme la plus simple, et la plus répandue, sous laquelle Ruy Díaz apparaît dans le poème, à savoir la combinaison « Mío Cid », recensée 313 fois dans le poème, avant de nous intéresser ensuite aux formules à proprement parler, telles que René Pellen a pu les définir dans ses articles sur le vers cidien.

L'usage de l'adjectif possessif constitue un point de discorde entre les traducteurs qui dévoilent, par la morphologie générale et les emplois des adjectifs, tantôt une part de leur démarche interprétative, tantôt un aspect technique des processus de traduction qu'ils emploient. Il n'est plus besoin de revenir sur le choix de traduction exprimé par F. López Estrada qui, poussé par sa propre représentation de la valeur englobante de l'adjectif possessif médiéval « Mío » opte pour une traduction par l'adjectif à la première personne

²⁶⁷ Parmi les formulations les plus fréquentes, notons « Mío Cid » (218 occurrences réparties, respectivement sur les trois *cantares* en 75, 87 et 56 occurrences), « Mío Cid el Campeador » (37 occurrences : 5, 9, 23), « Mío Cid Ruy Díaz » (20 occurrences : 14, 4, 2) et « El Campeador » (71 occurrences : 15, 20, 36). Pour un relevé plus précis, cf. Annexe H.

du pluriel rompant ainsi les barrières, non seulement entre le *juglar* et son auditoire mais également entre les deux sphères sémiotiques et culturelles de départ et d'arrivée de la traduction. Malgré cette ligne de traduction, nous observons que F. López Estrada n'évacue pas de sa traduction d'autres formes du possessif absentes de l'original :

Exemple 41 :

« Abraçolas mio Cid e saludolas amas a dos. » (CS, laisse 124, v. 2601)
« Abrazólas Mío Cid y besólas a las dos » (FLE, laisse 124, v. 2601, p. 103)

Exemple 42 :

« Mando mio Cid el que en buen ora nasco
desta batalla que han arrancado
que todos prisiessen so derecho contado
e la su quinta non fuesse olvidado ; [...]. » (CS, laisse 121, vv. 2484-87)

« Allí mandó nuestro Cid, el que nació afortunado,
que de cuanto en la batalla como botín han ganado,
de todo, según derecho, hiciesen allí el reparto,
y que el quinto de su Cid de ellos no fuese olvidado [...]. » (FLE, laisse 121, vv. 2484-87), p. 100.)

Exemple 43 :

« ¡Merçed, ya Çid, barba tan complida ! » (CS, laisse 16, v. 268)

« *Favor hacedme, mi Cid, que tenéis barbas crecidas :* » (FLE, laisse 16, v. 268, p. 19)

Ainsi recourt-il à la forme singulière originale ainsi qu'à une forme apocopée de l'adjectif dans les interventions de discours direct. Quant à la forme qui introduit une déclinaison de l'adjectif à la troisième personne, elle surgit dans la traduction, générant l'apparition d'un paradigme déclinable du possessif intégré dans la formule. Cette option est également celle que choisit Alberto Manent : sans introduire d'opposition entre forme singulière et forme plurielle (A. Manent n'opte que pour la forme « Mío »), on observe chez lui une déclinaison de l'adjectif semblable à celle que propose F. López Estrada, à savoir qu'à partir d'une forme fondamentale et répandue, il développe un paradigme déclinable qui intègre les formes apocopées :

Exemple 44 :

« Tu eres rey de los reyes e de tod el mundo padre,
a ti adoro e creo de toda voluntad,
e ruego a San Peydro que me ayude a rogar
por mio Cid el Campeador que Dios le curie de mal, [...]. » (CS, laisse 18, vv. 361-364)

« Tú eres Rey de los reyes, Padre de la humanidad,
yo creo en ti, yo te adoro con toda mi voluntad,
y voy pidiendo a San Pedro que me ayude a suplicar
por mi Cid Campeador, que Dios le guarde de mal. » (AM, laisse 18, p. 101).

ainsi que les alternances de personne :

Exemple 45 :

« Echos doña Ximena en los grados delant'el altar
rogando al Criador quanto ella mejor sabe
que a mio Çid el Campeador que Dios le curias de mal : [...]. » (CS, laisse 18, vv. 327-329)

« Doña Jimena se arroja a las gradas del altar,
rogando a Nuestro Señor con gran fervor y ansiedad
que a su Cid Campeador le guarde de todo mal : [...] » (AM, laisse 18, p. 99)

Quelles qu'elles soient, les déclinaisons de l'adjectif possessif, présent dès le titre du poème, représentent un grand risque pour les traducteurs qui, par ce biais, affirment que le bloc « mio Çid » n'est plus senti comme un lexème figé dans la mesure où la forme d'adjectif démonstratif de première personne se heurterait ici aux concordances du discours indirect. En conséquence il convient que lesdites modifications correspondent à un choix motivé, qui trouve une résonance dans la reconstruction d'une cohérence analogue à celle du texte original. Une observation plus affinée de la répartition de ces formes montre que le critère de leur nombre grammatical suit l'alternance des types de discours. Ainsi retrouve-t-on chez Alberto Manent et Francisco López Estrada, les formes de troisième personne dans les passages de discours indirect ou de discours indirect libre. Tel est le cas dans les deux exemples que nous proposons (exemples 42 & 45) dans lesquels le Cid est un personnage hors scène, évoqué par le narrateur qui prend à sa charge la teneur des propos du Cid (exemple 42) puis de Jimena (exemple 45). Ces formes, absentes de l'original, correspondent à une volonté de clarification et d'hypercorrection du traducteur qui rétablit une cohérence, selon les règles actuelles du discours indirect qui implique l'exclusion des personnes de la déixis et l'avènement de la troisième personne. En outre, ce rétablissement permet au traducteur de clarifier la situation relatée de manière à ancrer dans le discours indirect les repères énonciatifs de la scène rapportée.

Les formes apocopées (exemples 42 & 43) apparaissent au discours direct, dans le cadre d'une convocation conversationnelle directe ou bien en tant que référent simple. Cet usage, qui n'a rien d'insolite en castillan actuel, cristallise *ipso facto* la distance entre formes toniques et formes apocopées qu'instaure ce choix de traduction. La forme « Mío », ainsi extraite du récit et cantonnée au discours direct, se charge d'une valeur de figement et voit son champ d'application se restreindre aux seules limites de la parole en acte, du discours direct, créant ainsi un nouveau paradigme du possessif qui voit s'effacer la valeur

affective originelle que lui attribue la philologie, au profit d'une valeur purement fonctionnelle dont les usages sont fixés par les emplois restrictifs qu'en proposent les traductions. C'est ainsi qu'apparaît, au fil des traductions, un nouveau paradigme de l'adjectif possessif qui se fonde sur plusieurs oppositions : forme longue *vs.* forme apocopée ; morphologie singulière *vs.* morphologie plurielle ; morphologie de 1^{ère} personne *vs.* morphologie de 3^{ème} personne. La plupart du temps, il nous semble que les choix opérés au sein de ce paradigme répondent à une volonté de décrypter le texte : les formes apocopées accompagnent le discours direct ; les formes à la 3^{ème} personne impliquent l'entrée dans le discours indirect ; l'utilisation de la forme « nuestro » rend manifeste la valeur sémantique affective que la langue du Moyen Age attribue, dans le cadre de l'épique, au possessif « Mio »²⁶⁸. Quant à la relégation de la forme pleine, de première personne du singulier (forme originale), la traduction semble en faire la garante, la marque d'un crédit dont le poème original doit continuer à bénéficier dans la traduction ; une sorte de point de repère qui maintient vivace la présence de l'original dans les traductions.

Luis Guarner, s'il échappe à ce modelage du paradigme de l'adjectif possessif, introduit pourtant une distinction orthographique dans l'usage de l'adjectif. Morphologiquement, sa traduction conserve la forme originale. Néanmoins, celle-ci apparaît tantôt accentuée, tantôt non accentuée. Il peut certes s'agir là d'un désir de L. Guarner d'illustrer une alternance entre forme atone et forme tonique dans le poème original, soulignée par R. Menéndez Pidal lui-même²⁶⁹. Néanmoins, l'observation d'exemples nous entraîne vers des suppositions plus concrètes et moins aléatoires :

Exemple 46 :

« Los de mio Cid a altas voces laman,
los de dentro non les querien tornar palabra.
Aguijo mio Cid, a la puerta se legava, [...] » (CS, laisse 4, vv. 35-37)

« Los que van con mío Cid
con grandes voces llamaban,
mas los que dentro vivían
no respondían palabra.
Aguijó, entonces, mio Cid,
hasta la puerta llegaba. » (LG, laisse 4, p. 17).

²⁶⁸ « [...] el adjetivo *mío*, *mió* fue título de honor, usado en el siglo XII, con carácter afectivo. » Cf. LÓPEZ ESTRADA, F., *Poema...*, *op. cit.*, p. XXXV.

²⁶⁹ « meum : ora *mío* (...) ora también *mió* . » MENÉNDEZ PIDAL, R. *Cantar de Mio Cid. Texto...*, *op. cit.*, vol. II, p. 167, l. 7 sq.

L'exemple précédent juxtapose les deux formes supposées de l'adjectif dans l'original. L'intention de Luis Guarner est, nous le soulignons dans le premier chapitre, de régulariser la forme du poème original en en offrant une version qui adopte le schéma métrique du *romance*. Il travaille donc à l'obtention de vers réguliers de huit syllabes. Les vers ainsi traduits se trouvent confrontés à une situation étrangère à l'original qui ne prétendait qu'à une structure bi-accentuelle amétrique ; la transposition vers un vers régulier, historiquement postérieur, implique de manipuler les vers de manière à atteindre un patron métrique strict. Le vers ouvrant l'exemple 46 est déficitaire ; l'hiatus de l'adjectif est donc le bienvenu pour compenser la syllabe qui le sépare de l'octosyllabe ; en revanche, l'occurrence suivante se justifie par l'excédent syllabique du vers. Imaginer ici une synalèphe unissant « aguijó » à « entonces » ne résout guère le problème métrique que poserait un adjectif portant l'hiatus²⁷⁰. La solution adoptée par Luis Guarner consiste donc à utiliser ici la diphtongue de manière à ne pas rompre la cohérence métrique de l'ensemble de sa traduction.

Ce dernier exemple nous permet d'aboutir à l'élaboration d'un nouveau paradigme de l'adjectif possessif qui peut se synthétiser sous la forme suivante :

mío	mi
mío	nuestro
mío	su
mío	mio

Ce tableau simple permet de visualiser les principales oppositions et modifications paradigmatiques auxquelles donne lieu la traduction. Il permet en outre de constater la diversité de ces modifications. Une fois réintroduites en contexte, par les exemples que nous citons, il semble ainsi clair que les traducteurs tentent de transposer, dans un nouveau système, la cohérence du texte original en l'adaptant, selon leur interprétation, à l'idée qu'ils se font de la langue d'accueil ou bien encore aux facteurs de cohérence de leur texte

²⁷⁰ L'instauration ici par les éditeurs d'une ponctuation exprimant une pause semble aller dans ce même sens.

qui, selon l'orientation choisie, diffèrent des facteurs à l'origine de la cohérence du T-D : le T-A se démarque du T-D en ceci qu'il est le théâtre de la mise en place de nouveaux systèmes de cohérence qui ne sont pas nécessairement induits par le contexte d'apparition de la traduction mais par l'intervention subjective du traducteur lui-même.

De la même façon, le répertoire de formules symboliques se rapportant au Cid²⁷¹ fait l'objet d'un remaniement dans les traductions qui voient se profiler un nouveau système formulaire à la fois évocateur de l'original et identitaire de la traduction qui se l'approprie. Nous nous centrons ici sur les occurrences des formules construites sur le schéma « *el que en buen ora + verbe* » ainsi que, dans une moindre mesure, sur l'utilisation métonymique de la caractérisation physique du personnage. Sur ce dernier point, nous constatons dans la traduction d'Alberto Manent une disparition de la métonymie formulaire « *la barba velida* » au profit d'une adjectivation sur le modèle des formules symboliques : « *el de la barba vellida* » :

Exemple 47 :

« ¡ Dios, commo es alegre la barba velida [...] ! » (CS, laisse 51, v. 930)

« ¡Oh Dios, qué alegre se puso el de la barba florida [...] ! » (AM, laisse 51, p. 151)

Si la barbe, selon Menéndez Pidal, « *significa la persona del caballero, ora formando epítetos que le designan [...], ora con valor pronominal [...]* »²⁷², l'inclusion de l'épithète au sein d'un syntagme nominal fait disparaître la valeur pronominale, et donc métonymique, de la formule initiale. L'exemple 47 illustre le processus suivi par Alberto Manent : le T-A, au même titre que le T-D, conserve la structure « *la barba + adj.* » et par conséquent la structure rythmique bi-accentuelle qui ne tient pas compte des mots atones qui apparaissent dans la version moderne ; il n'y a donc aucun bouleversement rythmique. En revanche, la construction d'un syntagme autour de la formule épithétique représente un gain de 2 syllabes, servant le projet de régularisation métrique affiché par la traduction. En

²⁷¹ La distinction entre formulaire personnel et formulaire symbolique est établie par René Pellen : « L'inventaire préalable effectué dans les concordances a fait ressortir deux grandes sous-classes, la première constituée par le formulaire 'personnel' (lié à la personne du Cid vu comme individu historiquement défini : Rodrigo Díaz de Vivar), la seconde par le formulaire 'symbolique', beaucoup plus représenté et qui tend même, peu à peu, à effacer le premier. » Cf. PELLEN, René, « Le modèle du vers épique espagnol, à partir de la formule cidienne [*el que en buen hora...*] ». (Exploitation des concordances pour l'analyse des structures textuelles) », in *Cahiers de linguistique hispanique médiévale*, n°10, Paris, Klincksieck, mars 1985, pp. 5-132, p. 6.

²⁷² MENÉNDEZ PIDAL, R., *Cantar de Mio Cid. Texto...*, op. cit., vol. II, p. 494, l. 16 sq.

outre, la force de la métonymie se perd dès lors qu'elle ne bénéficie pas d'un appui paratextuel explicatif : les recherches philologiques permettent de comprendre la dimension contenue dans la simple référence à la barbe qui renvoie directement au chevalier ; les usages modernes excluent d'emblée une possible intelligence de la métonymie qu'il convient de développer de façon à conserver l'image médiévale en la rendant accessible par une syntaxe et une rhétorique reconnues par le public d'accueil. La formule symbolique se présente sous une combinatoire synthétisable comme suit, et que Pellen définit en tant que modèle²⁷³ :

el que + en buen + punto + naçio
 ora nacio
 nasco
 naçio
 fue nado
 cinxo espada

qui apparaît à 76 reprises dans le *Poema*. Ce modèle formulaire apparaît de manière aléatoire, dans le sens où le choix de l'une ou l'autre déclinaison ne semble aucunement être lié au contenu expressif du poème mais plutôt à l'engendrement d'une structure prosodico-syntaxique dans laquelle il importe de mettre en place une syntaxe qui soit applicable au modèle bi-accentuel de l'hémistiche. Dans de tels cas de figure, le traducteur se trouve contraint d'opérer d'inévitables modifications s'il ne souhaite pas malmener la langue moderne. Parmi les difficultés qu'il doit contourner, surgit celle de l'apocope de l'adjectif « buena » au féminin, ainsi que celle de formes verbales du verbe « nacer » aujourd'hui disparues. Les traducteurs ne se soucient pas de la première de ces difficultés et semblent renoncer à l'application des règles strictes de l'apocope du castillan moderne. Le maintien de la forme écourtée au féminin ne constitue aucun obstacle à la compréhension du texte et permet de ne pas perturber le schéma rythmique bi-accentuel tout en ne brusquant pas non plus la régularité métrique à laquelle tous les traducteurs se tiennent. Ainsi n'est-il pas étonnant de trouver, par exemple, des constructions du type :

Exemple 48 :

« Mio Çid Ruy Diaz que en buen ora çinxo espada » (CS, laisse 47, v. 875)

« - *Nuestro Cid Rodrigo Díaz, que en buen hora ciñó espada* » (FLE, laisse 47, v. 873, p. 39)

²⁷³ Pour les besoins de notre étude, nous développons ici le modèle formulaire que Pellen présente sous la forme plus synthétique : « EL QUE + F [« phrase »] ». PELLEN, R. , « Le modèle du vers épique, ... », *art. cit.*, p. 8.

Exemple 49 :

« 'Omillamos nos, Çid : ¡en buen ora nasquistes vos !' » (CS, laisse 104, v. 2053)

« ¡Os saludamos, oh Cid, que en tan buen hora nació ! » (AM, laisse 104, p. 249)

Exemple 50:

« [...] mesnadas de mio Çid exir querien a la batalla,
el que en buen ora nasco firme gelo vedaba. » (CS, laisse 33, vv. 662-663)

« Las mesnadas de mio Cid
quieren presentar batalla ;
el que en buen hora nació
firmemente lo vedaba. » (LG, laisse 33, p. 78)

qui maintiennent un archaïsme en accord avec la structure prosodico-syntaxique dégagée par René Pellen, en se concentrant sur un hémistiche.

Il en va tout autrement de la morphologie verbale, dont les conséquences sur l'intelligence du texte moderne sont plus délicates à traiter. La solution adoptée par les traducteurs consiste à établir un nouveau répertoire formulaire dans lequel les traducteurs puisent à l'envi de manière à restituer la cohérence du discours formulaire de l'original. Un tel constat résulte de l'observation des traductions de F. López Estrada et de A. Manent qui adaptent le modèle médiéval à la langue moderne ; de là, ils extraient des patrons formulaires applicables au texte traduit dans une structure prosodique et syntaxique similaire à celle de l'original : F. López Estrada, à la page 37 de sa traduction, traduit successivement la formule « el que en buen ora nasco » par la formule, bi-accentuelle et octosyllabique, « el nacido bienhadado » dont le contenu sémantique est équivalent à celui transmis par la formule originale. De manière semblable, A. Manent met également en place un réseau de correspondance formulaire à partir de la formule « que en buen hora nos fue dado » qui reprend l'original « el que en buen ora fue nado ». La disparition de la forme de participe passé de *nacer* l'oblige à innover dans sa traduction ; il opte pour une traduction paronomastique qui, au détriment du sémantisme de la formule initiale, s'efforce de maintenir le schéma accentuel, l'impression phonétique, garante de l'oralité et qui établit, par la subordination de la formule, un schéma métrique en parfaite cohérence avec l'ensemble de la traduction. La formule « el que en buen ora fue nado » n'apparaît qu'à deux reprises dans l'original (aux vers 507 et 613). En revanche, A. Manent tire un profit bien plus grand de sa trouvaille qu'il n'hésite guère à réemployer à de nombreuses occasions. Nous pouvons déduire de cela une extrapolation de la part du traducteur qui, à partir de nouveau répertoire formulaire qu'il constitue, en jouant sur les signifiants, passe

outre le formulisme original pour établir les bases d'une cohérence formulaire propre à sa traduction. De cette façon, en dépit de l'appauvrissement du répertoire formulaire original dans les traductions, les traducteurs reconstruisent un système capable d'être perçu par le public, fondé sur un principe de simplification qui ne va pas à l'encontre de la structure prosodico-syntaxique initiale, et qui permet au traducteur de construire des ponts dont les piles reposent sur les formules d'origine, reprises et transformées de manière à ce qu'elles puissent se fondre dans le moule que la langue d'arrivée met à leur disposition.

Qu'il s'agisse de l'explicitation d'un processus interprétatif ou de l'instauration d'un nouveau système formulaire, les modifications apportées aux éléments onomastiques du texte original par les traducteurs visent à la recomposition, ou à la non-violation des facteurs de cohérence du texte original ; en aucun cas les paramètres qui viennent d'être exposés ne présentent un caractère indispensable à la traduction : il eût suffi de substituer les formes verbales archaïques par la forme « nació » tolérable dans toutes les occurrences, pour offrir une traduction satisfaisante. Néanmoins, une telle proposition fût allée à l'encontre de la cohérence interne et structurelle que les traducteurs, volontairement, appliquent à leur texte. Il s'agit alors, dans le cas des formules, d'une traduction régressive nette par laquelle les traducteurs font en sorte, une fois de plus, d'amener le lecteur vers la mobilité formulaire du T-D ; dans le cas du pseudonyme *Minaya*, ou encore de la métonymie de la *barba vellida*, nous sommes en revanche dans une situation où le traducteur inscrit le texte dans une dynamique de progression et lui permet de prendre place dans l'environnement du public de destination ; la traduction n'est alors pour lui que l'instrument de ce rapprochement ; un rapprochement qui, sur les critères sémantiques et onomastiques, s'effectue selon les deux principales dynamiques du traducteur-passeur.

2. La recomposition structurelle :

Les concepts de cohérence et de cohésion reposent avant tout sur la mise en système des éléments constitutifs du texte qui contribuent à en véhiculer le sens, pour rendre ce dernier perceptible par le lecteur. Or l'épique, en tant que forme poétique, trouve, dans sa forme même, une voie de signifiante que nous nous proposons d'aborder. Pour ce faire, nous nous référons à la proposition d'Henri Meschonnic de raisonner en terme de forme-sens. Intimement liée au rythme tel que le conçoit H. Meschonnic, la forme-sens cristallise l'interaction signifiante entre le discours, son mode d'expression et

sa dynamique d'expression²⁷⁴. Nous le rappelons : est une forme-sens tout discours porté par un rythme propre, signal de la co-présence au sein du texte d'un émetteur et d'un récepteur tous deux acteurs de la relation de transmission, de sorte que la prosodie qui sous-tend l'ensemble du discours en devient une condition d'intelligence. Cette imbrication de la signification et du mode de signifiante au sein de l'œuvre et non pas à l'extérieur de l'œuvre nous intéresse à différents niveaux : le long d'un axe descendant, la forme-sens s'explore à travers l'examen de la structure globale externe du texte, puis à travers l'analyse poétique du rythme à proprement parler, et enfin à travers l'observation des structures internes de cohérence narrative du texte.

a. La restructuration globale :

L'observation générale des traductions de notre corpus nous offre une grande diversité de choix formels opérés par les traducteurs. Qu'il s'agisse de la présentation du poème ou de sa forme même, pas un seul traducteur n'opte pour le maintien de la forme originale. Ces modifications sont vraisemblablement les conséquences de l'évolution de la langue qui implique une nécessité de réadapter la forme du poème traduit à la langue de traduction. L'intelligibilité du texte, selon un degré variable d'implication culturelle du lecteur, semble primer sur l'esthétisme de la traduction énoncé par Henri Meschonnic. Toutefois, si les changements formels généraux apportés au texte par les traducteurs représentent un obstacle à la transmission de la forme-sens de l'original, il n'en demeure pas moins vrai qu'ils acquièrent eux-mêmes le statut de facteur de sens, non plus dérivé du texte mais dérivé de la traduction.

Les traits que nous allons maintenant dégager relèveraient, pour emprunter une terminologie genettienne, de la transmodalisation, en ceci que les traducteurs offrent le même texte selon des modalités d'organisation et d'écriture différentes, entraînant une éventuelle modification de la perception du texte²⁷⁵. Nous distinguerons les modifications apportées à la composition, à l'organisation et à la présentation des traductions, d'une part et à la forme rythmique et métrique d'autre part. Les choix de présentation les plus significatifs, selon nous, sont ceux effectués par A. Manent, qui présente en vis-à-vis une version de l'original et sa traduction ; ceux de L. Guarner qui opte pour une présentation

²⁷⁴ MESCHONNIC, H., *Pour la poétique I*, op. cit., p. 31. Cf. également *supra*, I.B.2.a Clôture et dynamisme de la forme-sens.

²⁷⁵ GENETTE, G., *Palimpsestes*, op. cit., p.395 sq.

basée sur le format de l'octosyllabe *romance* ; enfin ceux de F. López Estrada qui procède à un redécoupage hiérarchique du texte original, offrant ainsi un texte dont la structure franchit un pas de plus dans la distanciation du texte original, qui, bien que faisant l'objet d'une partition matérielle, ne contenait, rappelons-le, aucun découpage comparable à celui que lui applique F. López Estrada²⁷⁶. Lorsque A. Manent propose de faire figurer en miroir une version originale, avant tout philologique, et la traduction qu'il en propose, il affiche sa traduction et rend visible le parallélisme structurel apparent qu'il entend maintenir dans son travail. Sa visée avant tout vulgarisatrice, prétendant véhiculer un texte compréhensible en extension, le pousse à négliger le travail sur une forme-sens qui éclate et disparaît en tant qu'entité signifiante indépendante pour ne plus exister que dans la relation génétique qui l'unit à la forme-sens pleine et originale. A l'inverse, les propositions de restructuration faites par F. López Estrada et L. Guarner semblent aller plus loin dans le concept de forme-sens. Non seulement elles s'efforcent d'offrir un texte dont chaque composant participe de la construction du sens, mais en outre elles tentent de guider, figurativement, la réception du résultat de cette recherche par le public d'accueil de la traduction. En effet, le redécoupage des *cantares* en chapitres, bien qu'artificiel, implique l'apparition d'une nouvelle forme du texte ; or l'inconscient de tout lecteur est en mesure de percevoir les conséquences du découpage sur le récit. Par instinct, le lecteur est appelé à reconstituer le texte reçu et à reconstruire sa propre perception en fonction des repères que lui offrent les différents chapitres et les différentes épigraphes. Dans le cas précis de la traduction de F. López Estrada, les épigraphes didactiques, explicatives et simplificatrices, accompagnent le lecteur vers une certaine reconstruction du texte qui extrait le T-D de ses conditions initiales d'apparition et de transmission pour l'informer d'un schéma textuel contemporain dont l'objectif est de jalonner le texte de points de repère pour le public lecteur.

Le processus de modification et de familiarisation du public avec le texte proposé est plus flagrant avec les modifications d'ordre générique. Les études de Ramón Menéndez Pidal, Maurice Molho, ou encore René Pellen ont établi l'anisosyllabisme caractéristique de l'original. Nous rappelions en première partie que le *Cantar*, dans sa forme primitive,

²⁷⁶ A partir de nos affirmations sur la cohérence du texte original, nous nuancerons notre jugement en considérant qu'en dépit des vers de clôture présents dans les deux premiers *cantares*, l'ensemble constitué par les trois *cantares* constitue une véritable unité narrative, soumise à des interruptions inhérentes à la récitation du poème par les *juglares* lors des situations de performance.

s'articule avant tout autour d'un rythme prosodique bi-accentuel qui scande ses vers et prime sur la régularité métrique. Pourtant, l'ensemble des traductions considérées fait état d'une homogénéisation métrique qui substitue au vers anisosyllabique un modèle de vers constitué de deux hémistiches octosyllabiques. Il convient davantage ici de parler d'homogénéisation que de régularisation dans la mesure où la régularité reviendrait à établir une norme du vers épique espagnol qu'il est délicat d'établir et sur laquelle s'interroge René Pellen, qui n'établit comme seule invariante du modèle de vers épique que la corrélation prosodico-syntaxique que nous évoquons dans les paragraphes précédents.

Pourtant les traducteurs n'hésitent pas à proposer un modèle fixe de vers qui, sans nécessairement briser la régularité ou l'harmonie du rythme, offre une place privilégiée à la régularité d'un mètre qui repose sur l'usage de vers assonants, semblables aux vers désignés par R. Baehr comme des vers longs de *romance*, qui présentent, sans aucun doute, l'avantage d'être des vers avec lesquels un espagnol d'aujourd'hui entretient une assez grande familiarité. Le glissement d'un mètre à l'autre est facilité par la persistance, dans l'original, en dépit de fluctuations, du schéma relativement stable du vers épique de 7+7²⁷⁷. Les traducteurs favorisent ainsi une anticipation poétique qui leur offre en outre l'avantage de proposer un texte typographiquement plus rationnel, jalonné de points de repères non seulement audibles mais également visibles, dans une transmission désormais écrite, dussent-ils y sacrifier l'adéquation signalée par Maurice Molho entre le mètre du *Cantar* et la densité phonologique du castillan²⁷⁸. La forme choisie par L. Guarner pousse la transmodalisation à son paroxysme en mettant en avant le point le plus essentiel de la modification formelle qui consiste en la reconstitution d'un texte non plus selon des critères uniquement rythmiques mais en y intégrant visuellement des critères métriques et culturels : le mode de présentation qui matérialise chaque hémistiche et, de là, chacune des

²⁷⁷ « El verso épico juglaresco [...] oscila entre las cifras extremas de diez y de veinte sílabas ; en la mayoría de los casos, sin embargo, tiene una extensión de catorce, quince o trece sílabas, dispuesta en combinaciones de hemistiquios de 7+7, 7+8 y 6+7 sílabas. » Cf. BAEHR, R., *Manual de versificación...*, *op.cit.*, p. 178. Également, « Aparte de la desigualdad métrica del Cantar, su verso fundamental es de 7+7 sílabas, ora con una sílaba menos (naturalmente, en el primer hemistiquio : 6+7), ora con una de más (naturalmente, en el segundo hemistiquio : 7+8). Una simple tendencia regularizadora hubiera dado por resultado un verso único de 7+7. » Cf. MENÉNDEZ PIDAL, R., *Cantar de Mio Cid. Texto...*, *op. cit.*, vol. I, p. 101, l. 18 sq.

²⁷⁸ « La expansión métrica corresponde a la misma expansión fonológica propia del castellano con relación a la estructura fonológica del francés. » MOLHO, M., « Sobre la métrica... », *art. cit.*, p. 57.

césures, renvoie précisément au modèle visuel de *romance* auquel le lecteur contemporain est habitué.

b. La transposition prosodique :

Le rythme, qu'Henri Meschonnic définit comme « le mouvement de la parole dans l'écriture »²⁷⁹ n'est dès lors plus l'unique facteur prosodique à prendre en compte dans l'observation des traductions ; élément fondateur de la forme-sens du texte original en ceci qu'il représente « ce qui définit le vers et ce par quoi on devrait arriver à définir tout texte »²⁸⁰, la transmodalisation opérée par les traducteurs érige le mètre en élément complémentaire de la forme-sens, dans laquelle « le nombre syllabique est un contenant »²⁸¹ de la prosodie pure. L'affirmation par H. Meschonnic de la primauté du rythme sur le mètre nous semble devoir faire l'objet d'une nuance lors de son application au modèle de traduction proposé par les traducteurs modernes du *Poema de Mío Cid*. Leur volonté de travailler à l'établissement d'un schéma métrique cristallise la co-présence, dans les traductions, de l'oralité du T-D qui s'exprime à travers le maintien du schéma bi-accentuel caractéristique du poème médiéval et de la régularisation formelle d'un poème qui doit désormais tenir compte du figement écrit de sa transmission. En marge du seul critère rythmique du T-D, la prosodie du T-A s'articule autour de l'action conjointe du mètre et du rythme. Concrètement, la présence et la matérialisation de la césure nous semblent être l'un des critères de jointure entre les deux modes d'appréhension de la prosodie dans le T-D et le T-A. La césure est, en effet, l'un des débrayeurs facilitant le passage d'une perception rythmique du texte à une perception métrique ; et c'est par la césure que se matérialise réellement la jonction entre ces deux modes de perception prosodique, permettant d'atteindre la forme-sens du T-A. Pour H. Meschonnic, « la césure est métrique, non rythmique, en elle-même. Ce sont ses effets qui sont rythmiques »²⁸². En d'autres termes, la césure représente en elle-même l'abstraction de la métrique pure vers la métrique du discours ; discours au sein duquel elle rejoint le rythme en tant que paramètre poétique d'une œuvre.

²⁷⁹ MESCHONNIC, H., *Pour la poétique I*, op. cit., p. 68.

²⁸⁰ *Ibid.*, p. 65.

²⁸¹ *Ibid.*, p. 70.

²⁸² MESCHONNIC, H., *Critique du rythme...*, op. cit., p. 545.

Le cas de la césure, que nous évoquions déjà en première partie, peut également faire l'objet d'une analyse prosodique plus approfondie. L'édition proposée par Colin Smith fait figurer dans sa typographie les césures des vers. Ce choix semble révéler le point de vue partagé par nombre de scientifiques qui considèrent la césure philologique²⁸³ à la fois comme repère de versification distinguant les différents hémistiches²⁸⁴ et à la fois comme marqueur d'un rythme de récitation, impliqué par l'organisation accentuelle et sémantique des vers originaux²⁸⁵. La matérialisation physique de la césure n'est pas sans évoquer également le rythme initialement dérivé de la récitation du poème. La césure philologique constitue par conséquent un marqueur tout aussi métrique que prosodique. Elle fait l'objet d'un rétablissement visuel artificiel dans trois traductions sur quatre. Or la transmodalité qui impose une forme rigoureuse de vers *romance* ainsi que le glissement d'un support de transmission oral à un support écrit semblent modifier considérablement la fonction attribuable à la césure qui se concentre essentiellement désormais sur sa valeur métrique : aux yeux du lecteur contemporain, plongé dans une lecture silencieuse de la traduction, elle signale la séparation des hémistiches mais la régularité de sa récurrence lui ôte ses fonctions rythmiques, qui disparaissent dans le flux monocorde de la récitation du vers *romance* une fois écrit ; en revanche il semble qu'elle représente une source de préoccupations pour les traducteurs qui se voient contraints de modifier le mètre et le rythme du texte original afin de se plier à la règle métrique imposée par la césure. Tel est le cas notamment des *verba dicendi* qui occupent dans l'original un hémistiche bi-accentuel bref :

Exemple 51 :

« Dixo Raquel e Vidas : 'Nos desto nos pagamos ; [...]. » (CS, laisse 9, v. 146)

« Dijeron Raquel y Vidas :

Conforme los dos estamos, [...]. » (LG, laisse 9, p. 26)

²⁸³ Par « césure philologique », nous renvoyons à la césure telle que les philologues l'ont rétablie selon les critères d'accentuation et de répartition sémantique, bien qu'elle n'apparaisse pas sur le manuscrit.

²⁸⁴ René Pellen revient sur la caractérisation anisosyllabique du vers épique en nuancant une idée partiellement infondée, prétendant que « le vers épique est régulier, sa régularité étant fondée : 1) sur un double schéma bi-accentuel compatible avec un nombre variable de syllabes dont la moyenne est 14 ; 2) sur l'association de deux hémistiches inégaux, à la fois liés et séparés par une césure qui délimite deux espaces aux fonctions distinctes. » Cf. PELLEN, R., « Le modèle du vers épique espagnol... », *art. cit.*, p. 114.

²⁸⁵ L'étude systématique du vers cidien par René Pellen a mis en évidence la constitution des vers du poème dont l'organisation obéit à quelques règles strictes débouchant sur l'élaboration d'un « modèle de base comprenant deux hémistiches bi-accentuels. Le dernier accent clôt l'hémistiche [...], chaque hémistiche aura tendance à comporter – en moyenne – 2 mots sémantiques et 2 mots fonctionnels [...]. Les deux mots sémantiques sont normalement les supports du schéma accentuel. » PELLEN, R., « Le vers du *Cid*... », *art. cit.*, p. 63.

« Dijo Raquel, dijo Vidas : -*Eso queda a nuestro cargo.* » (FLE, laisse 9, p. 14, v. 146)

Exemple 52 :

« Dixo el Campeador : ‘Darvos he mis hijas e algo de lo mio.’

El Çid que nos curiava de assi ser afrontado :

‘Vos les diestes villas por arras en tierras de Carrion [...] ; » (CS, laisse 124, v. 2568-70)

« No recelaba la afrenta

mío Cid Campeador:

‘Os dare, pues a mis hijas,

con alguna donación ;

vosotros les disteis villas

en las tierras de Carrión, [...].’ » (LG, p. 263, laisse 124)

« Ningún deshonor se teme nuestro Cid Campeador :

-*Yo os entrego a mis dos hijas con alguna donación.*

Si en dote les disteis villas en las tierras de Carrión,

como ajuar quiero que lleven tres mil marcos de valor. » (FLE, p. 103, laisse 124)

Dans l'exemple 51, la césure philologique gouverne la traduction de manière assez nette. Nous nous intéressons ici à la traduction du *verbum dicendi*. L'original propose un verbe introductif de sept syllabes qui occupe un hémistiche complet, signalé typographiquement par Colin Smith. La structure de ce vers peut se schématiser, à l'image de l'ensemble des *verba dicendi* occupant un hémistiche, sous la forme : « verbe assertif + sujet ». En l'occurrence, le verbe est au prétérit indéfini et le sujet se matérialise sous la forme binaire « Raquel e Vidas » récurrente, elle aussi, dans le premier *Cantar* pour désigner les deux marchands juifs qui n'apparaissent jamais dissociés. Concernant l'accent prosodique, nous ne pouvons qu'émettre deux hypothèses : l'une accentuerait « Díxo Raquel e Vídas » ; l'autre concentrerait l'accent sur les patronymes : « Dixo Raquél e Vídas ». Le faible écart entre les deux accents de la seconde hypothèse l'invalide partiellement. Considérant par conséquent la première proposition, le vers se schématise comme suit :

‘ _ _ _ _ _ ‘ _

soit un heptasyllabe accentué sur la première et sur la sixième syllabe. Les traductions divergent partiellement de ce schéma. En effet, la proposition de Luis Guarner rétablit la morphologie verbale en accord avec un sujet pluriel, gagnant par là-même une syllabe supplémentaire jusqu'à la césure. F. López Estrada, pour atteindre la césure, procède à une explicitation du groupe sujet médiéval en scindant le binôme et en attribuant à chacun des

marchands le statut de sujet. De cette façon, il aboutit certes à un hémistiche de huit syllabes ; néanmoins, ce dédoublement n'est pas sans conséquence prosodique dans la mesure où la nouvelle distribution accentuelle, pour plus de cohérence, se ferait de la façon suivante : « Díxo Raquel, díxo Vidas » de manière à éviter un trop grand éloignement entre les deux accents. Si notre postulat s'avère exact, la prosodie liée au déplacement de l'accent se superpose à l'impression phonique produite par la répétition et la binarité de la formule pour insister sur la réitération de la satisfaction des marchands par l'un puis l'autre. Or tel n'est guère le cas de l'original qui, loin de dissocier les commerçants juifs, s'efforce de toujours les présenter ensemble, ne leur attribuant qu'un seul et même rôle dans la distribution des personnages. Nous touchons ainsi à une modification de la diégèse impliquée par les modifications opérées par le traducteur, prisonnier de la césure métrique et philologique.

Dans l'exemple 52, la modification n'est plus d'ordre diégétique ; elle concerne avant tout la forme du poème et rend manifeste un processus traductique que nous évoquions à propos de l'usage des formules de désignation du Cid. Le *verbum dicendi* occupe le premier hémistiche du vers 2568 et compte huit syllabes. Dans le projet de traduction en vers *romance*, un tel vers ne pose pas de problème majeur dans la mesure où se produit une parfaite adéquation entre la mesure métrique et l'accent prosodique qui tombe successivement sur « díxo » et sur « Campeador ». Néanmoins, le second hémistiche, par ses 12 syllabes²⁸⁶, devient problématique. La solution adoptée par les traducteurs consiste à synthétiser deux *verba dicendi* successifs (les vers 2568a et 2570, en l'occurrence). Ils procèdent de cette manière à une compensation du déséquilibre métrique existant entre les deux hémistiches du vers 2568 : dans les deux cas, le verbe d'assertion disparaît au profit d'une formule introductive du dialogue qui reprend le sémantisme exprimé au vers 2570 et compense la perte métrique due à la disparition du verbe par un rallongement de la désignation du Cid qui, de « el Campeador », passe à « mío Cid Campeador ». Ainsi rétabli l'ordre métrique, il semble qu'il en aille de même de l'ordre prosodique. En effet, la longueur exceptionnelle du second hémistiche peut laisser croire à la fusion de deux hémistiches primitifs ; il ne serait dès lors guère aventureux de conjecturer la présence de trois accents prosodiques dans cet hémistiche, qui soulignerait

²⁸⁶ C. Smith rappelle que l'accentuation du possessif ici est probablement oxytone de manière à maintenir la rime en -ó qui unit cette laisse. De là, l'absence de hiatus sur le dernier mot du vers qui totalise, par conséquent 12 syllabes.

« *dárvos he* », « *fíjas* » et « *álgo* » qui constituent, au niveau du sens, les trois points essentiels de cette intervention du *Cid*. Les reconstructions proposées par les traducteurs rétablissent du même coup la régularité prosodique en réinstaurant un rythme bi-accentuel sur les vers nouvellement constitués.

Pour autant, la forme-sens ne sort pas indemne de ces manipulations. René Pellen conclut, entre autres éléments, de son étude systématique informatisée du *Poema*, que

« le deuxième hémistiche a plus particulièrement vocation à accueillir toute la phraséologie de type formulaire, les éléments de détermination qui ne sont pas indispensables à la trame du récit [...]. L'hémistiche α , au contraire, attire vers lui les éléments vitaux de la trame narrative qui peuvent être sommairement énoncés, sans contrainte assonantique. »²⁸⁷

Les vers originaux restaient en marge de la situation décrite par R. Pellen : hémistiches consacrés à l'introduction d'un discours direct, ils s'apparentent davantage à des formules d'insertion non indispensables à la trame narrative. Si l'exemple 51 se contente de suivre le schéma de l'original, quant à la répartition des éléments de phraséologie dans le vers, l'exemple 52, au contraire, est le théâtre d'une nouvelle tentative d'hypercorrection de la part des traducteurs qui rétablissent la cohérence de la forme-sens en réadaptant, dans leur traduction, le schéma général que R. Pellen met en relief. Les bouleversements effectués tant par F. López Estrada que par L. Guarner s'accompagnent d'une inversion phraséologique de l'original : la bravoure et la confiance du héros sont mises en exergue dans les hémistiches α alors que les hémistiches β sont réservés au développement d'une formule de désignation, dont l'utilité métrique n'est plus à démontrer.

La refonte structurelle du poème par les traducteurs, qui s'applique tant à la forme générale de présentation du texte original qu'au fonctionnement métrique et prosodique des vers, contribue à mener le texte d'une forme-sens vers une nouvelle forme-sens, en d'autres termes, vers un autre état dans lequel les éléments constitutifs de la structure du texte entrent en cohérence de manière à prendre part à la transmission du sens du texte dans une dynamique close, un système de signification, inséré dans la structure même du texte, qui génère ce que H. Meschonnic désigne par le terme de « formes profondes », qui manifestent à la fois l'ouverture et la fermeture de l'œuvre. Ce passage se fait selon une

²⁸⁷ PELLEN, R., « Le vers du *Cid*... », *art. cit.*, p. 92.

norme, que rejette H. Meschonnic²⁸⁸, et qui nous semble pourtant inéluctable : dans le cas de la traduction, la norme du texte lui est imposée par l'espace sémiotique duquel participent le public de réception et le traducteur et dont nous traiterons dans la troisième partie de cette étude. Quoi qu'il en soit, nous pouvons d'ores et déjà constater que le T-D ne résiste guère à la modification structurelle lors de son passage de son espace culturel d'origine à celui de la traduction : forme et rythme semblent condamner le traducteur, dès lors qu'il ne prétend pas proposer une traduction esthétisante, à adopter une traduction nécessairement progressive sous peine de priver son lecteur d'une grande part d'intelligence du texte.

3. La recomposition discursive :

La forme-sens renvoie à l'implication de l'énonciation dans le discours qui acquiert le statut de totalité signifiante dans laquelle s'exprime le sujet par la forme qu'il applique à son texte, et par laquelle le texte se donne à voir à son tour. La forme-sens incarne à la fois l'interprétation du texte par le traducteur puis la reformulation de cette interprétation pour le public de la traduction. De la même façon que l'organisation structurelle et formelle du texte agit sur la caractérisation de la forme-sens portée par un texte et constitue un facteur de mobilité du texte appelé à trouver des réalisations diverses selon ses réactualisations successives – dont les traductions font partie –, le rôle joué par la parole dans le récit médiéval, et plus spécifiquement dans le poème du Cid, constitue un facteur identitaire du texte épique dont il convient à présent d'examiner le comportement lors de la phase de traduction du texte vers la langue moderne.

Bernard Cerquiglini propose dans *La parole médiévale*²⁸⁹ d'associer les principes de fonctionnement de la parole médiévale en récit à une écriture :

« La représentation de la parole est un carrefour. Aux confins du littéraire (statut de la mimesis), du philologique (la parole est une lettre, dont il faut s'assurer), du syntaxique (le texte convoque et déploie des éléments linguistiques), du stylistique (cette convocation, ce déploiement sont une écriture). Parole pleine de mots, que d'autres

²⁸⁸ Selon Henri Meschonnic, la notion de style que l'on tenterait d'attribuer à un auteur n'est pas assimilable à l'écart produit par ledit auteur par rapport à l'ensemble de ce qui peut être écrit, car la notion même d'écart sous-entendrait l'existence d'une norme, critère non scientifique, récusée par Meschonnic qui voit surgir l'idée de style par l'observation de l'œuvre entière, en sa qualité de système générateur de formes profondes qui définissent le degré de fermeture et d'ouverture d'une œuvre. Cf. MESCHONNIC, H., *Pour la poésie I*, *op. cit.*, p. 34.

²⁸⁹ CERQUIGLINI, Bernard, *La parole médiévale*, Paris, Minuit, coll. « Propositions », 1981.

mots désignent : le discours direct médiéval, ainsi conçu, est un phénomène linguistique d'une rare fécondité. »²⁹⁰

Nous allons mettre à l'épreuve de la traduction du *Poema de Mío Cid* cette proposition d'écriture du discours direct de manière à déterminer comment s'opère le passage, par la traduction, d'une écriture de la parole à l'autre. Le statut du discours direct nous apparaît essentiel dans la constitution du texte original, en ceci qu'il contribue à la dramatisation de la narration dont l'impact sur l'oralité caractéristique du poème ne doit pas être négligée²⁹¹. Il est bien clair qu'il ne faut attribuer au terme d'« écriture » de B. Cerquiglini qu'un champ d'application sémantique très large qui dépasse les limites de l'écriture sur support fixe. Il s'agit bien plus ici d'envisager l'écriture comme une dynamique de construction et de normalisation de la parole lors de sa transmission, selon des codes propres aux mécanismes de transmission de la poésie orale, qui se veulent tout à la fois phatiques et narratifs.

Le discours direct est très probablement le lieu du discours du poème dans lequel l'écriture de la parole est rendue prégnante par sa complexité et sa richesse. A la fois réalisation et médiation de la parole, le discours direct, incluant les *verba dicendi* qui l'accompagnent, constitue la trame narrative du récit tout en apportant des éléments clés à la situation de performance au cours de laquelle le poème était transmis et qu'il convient, pour les traducteurs, d'adapter au contexte de la traduction. Le T-D se caractérise par l'hétérogénéité de ses discours directs qui émanent tantôt des personnages, tantôt du *juglar* lui-même, derrière lequel il est difficile de déterminer le statut de l'autorité ; quoi qu'il en soit, le discours tel qu'il nous est présenté dans l'original fait l'objet d'une première médiation, inhérente à l'insertion du discours dans le poème ; cette médiation est multipliée à l'envi par les traductions qui s'efforcent de mettre en place une écriture apte à transcrire la charge discursive du discours original mais également à poser les jalons d'une meilleure intelligence du texte par le public récepteur. B. Cerquiglini déclarait, à propos des études portant sur la prose médiévale, que « nous ne manipulons jamais que des

²⁹⁰ CERQUIGLINI, B., *La parole...*, *op. cit.*, p. 13.

²⁹¹ « como todo poema épico, el *Cantar de Mío Cid* se sirve muy a menudo de la oración directa, para realzar el dramatismo de la narrativa, y sin duda para ofrecer a los juglares una variación de tono en el acto de recitar. Los discursos tienen su interés como ejemplo de varios tipos de oratoria, y es de notar que a menudo omiten los verbos [...] lo que constituye otro elemento más de dramatismo. » Cf. DEYERMOND, Alan, *El « Cantar de Mío Cid » y la épica medieval española*, Barcelona, Sirmio, 1987, p. 39.

réalisations »²⁹². Il est délicat pour l'analyste de prendre la mesure réelle de la représentation du discours direct dans la langue médiévale. Le discours direct cristallise le dynamisme d'un discours ouvert sur la narration et l'intériorité d'un poème dont la structure repose sur les éléments encadrant le discours direct, porté – et rapporté – par un *juglar* dont on ne sait quelle part de créativité il apportait au texte lors de la récitation, et rapporté, en deuxième instance, par les textes édités par les philologues qui figent des formules orales de performance sur un support écrit, et enfin par un traducteur dont l'objectif consiste à recréer l'oralité discursive originale à travers le support écrit que représente le T-A.

a. Discours direct et performance :

Traduire le discours direct, en y englobant les formules d'insertion de ce dernier dans le récit, relève d'une dialectique qui oscille entre oralité de l'écriture et écriture de l'oralité. Le statut du discours direct lors de la performance originale s'exprime, dans le T-D, par les nombreuses adresses directes du *juglar* qui s'abstrait momentanément de son récit de manière à capter l'attention de son auditoire ou bien encore à intégrer ce dernier dans la diégèse et dans la continuité de son récit ; il s'exprime également par les discours auctoriaux dont la présence et la teneur varient d'une édition à l'autre, d'une traduction à l'autre, renvoyant ce type d'intervention discursive directe au rang de paratexte auctorial. Avant d'aborder la problématique de l'enchaînement des passages de discours direct au sein même du *Poema* et d'envisager les stratégies mises en œuvre par les traducteurs de manière à conserver la cohérence diégétique promue par ce réseau discursif, ce sont deux autres niveaux discursifs directs, portés par deux entités narratrices co-présentes, qui attirent à présent notre attention : la voix de l'auteur primitif et la voix du *juglar*.

S'il demeure encore bien délicat de déterminer nettement le statut de l'auteur et du conteur au sein du T-D, il est pourtant difficile d'ignorer la présence de deux instances narratives dans le poème, rendues manifestes par les interventions de l'un et de l'autre. Le discours de l'auteur s'impose en paramètre d'analyse fragile dans la mesure où aussi bien les traductions que le propre manuscrit laissent entier le doute qui entoure les quelques vers qui concluent le poème.

²⁹² CERQUIGLINI, B., *La parole...*, *op. cit.*, p. 18.

« Passado es deste sieglo el dia de çinquaesma :
¡Assi ffagamos nos todos, justos e peccadores !
Estas son las nuevas de mio Çid el Campeador ;
en este logar se acaba esta razon.
Quien escrivio este libro ¡del Dios paraiso, amen !
Per Abbat le escrivio en el mes de mayo
en era de mill e .cc xlv. años. » (CS, laisse 152, vv. 3726-33)

Ce bref épilogue au moyen duquel Per Abbat revendique l'autorité du *Poema* n'apparaît dans aucune des traductions de notre corpus qui n'utilisent les vers 3732-33 de l'édition de Colin Smith que dans leurs ajouts paratextuels afin de discuter de l'exactitude des données autographes et chronologiques par lesquelles Per Abbat s'attribue la transcription primitive du poème en 1245. En revanche, Francisco López Estrada, Alberto Manent et Luis Guarner restituent, dans leur tentative de reconstituer avec la plus grande précision possible le texte original, trois vers de clôture, absents de l'édition de C. Smith, dans lesquels le poète incite l'auditoire à récompenser l'auteur du poème par un verre de vin et quelques vêtements²⁹³. F. López Estrada reprend R. Menéndez Pidal en soulignant dans son prologue que

« Al fin de la copia del códice, después del éxplícit con las líneas de Pedro Abad, otro escribiente añadió, tiempos después, unas líneas pidiendo recompensa por esta labor. Y esto hasta cierto punto contrasta con la condición del *Poema*, destinado a honrar a un héroe de Castilla. En el siglo XIV, al que pertenece la letra (muy borrosa), ya es posible un atrevimiento de esta clase, que pase a la escritura lo que es una modesta petición, tópica y común en estos casos. »²⁹⁴

L'hétérogénéité auctoriale est ainsi posée par F. López Estrada qui souligne le caractère allographe et postérieur de la sollicitation de récompense de la part de l'auteur. Plusieurs éléments nous semblent alors curieux : pour qui l'auteur de ces vers finaux sollicite-t-il la récompense ? Pour lui-même, sachant qu'il est peu probable qu'il fût la personne par laquelle se répandit le poème ? Pour le *juglar*, en anticipant sur la situation de performance ? Il est difficile d'apporter une réponse exacte. En outre, pourquoi les traductions conservent-elles une mention à ces vers, alors qu'elles font disparaître les vers signés de Per Abbat, seuls vers d'épilogue reconnus à l'heure actuelle comme authentiques et contemporains du corps du poème ? Alberto Manent opte pour une suppression totale de

²⁹³ Ces vers apparaissent dans l'édition de Alberto Montaner et dans celle de Ian Michael : « [el (el) rromanz / [E]s leído, datnos del vino ; si non tenedes dineros, echad / [A]llá unos peños, que bien vos lo dar(ar)án sobr'el[l]os.] » Cf. MICHAEL, I., *Poema...*, *op. cit.*, p. 310. Selon les philologues, il s'agirait là de vers rédigés postérieurement qui rendent compte d'une tradition liée à la récitation du *Cantar* pour laquelle le *juglar* recevait une récompense financière ou en nature. Il est probable que les traducteurs, ayant eux-mêmes effectué des recherches philologiques, optent pour la restitution de ces vers dans l'objectif de compléter la mise en place d'une représentation de la situation de performance originelle.

²⁹⁴ LÓPEZ ESTRADA, F., *Cantar...*, *op. cit.*, p. XXXVII.

la référence autographe de Per Abbat et des vers postérieurs. Francisco López Estrada et Luis Guarner, en revanche, les mentionnent, en hors-texte, tronquant ainsi le texte original, sans passer sous silence un élément d'ordre social et culturel lié à la situation de performance, mais également un élément narratif d'importance dans la mesure où ces quelques vers constituent l'unique trace de la voix de l'auteur – du copiste ou des co-auteurs successifs – du *Cantar* original²⁹⁵. Le chevauchement d'autorité de ces vers finaux pose non seulement la question de la stratification et de la mouvance du texte lors de son passage entre plusieurs mains, mais également celle de l'instance narrative et de la distribution des voix, dans un discours direct par essence, dans la mesure où il émane directement de l'auteur, du copiste ou exceptionnellement d'un *juglar* pour s'adresser directement et presque nommément à l'auditoire, sans bénéficier d'aucune médiation. Cette pluralité énonciative, située en amont des instances narratives proprement diégétiques, est partiellement résolue par les traducteurs qui, en supprimant de leurs travaux les vers litigieux, résolvent la cacophonie, par l'uniformisation du discours. Tout au plus le traducteur vient-il se substituer à la voix narrative préexistante ; dans ce cas, il le fait par le truchement du paratexte (introductif ou infrapaginal), dans un objectif didactique et non plus performatif comme pouvaient l'être les vers initiaux qui venaient conclure la séance de récitation.

La présence de l'instance narrative représentée par le *juglar* est bien moins discutable dans les interpellations directes adressées au public. Nous regroupons sous cette dénomination les figures d'*admiratio* par lesquelles le *juglar* quitte momentanément la

²⁹⁵ « Como ocurre en otros códices medievales, en las páginas finales que quedan en blanco este códice tiene añadidos otros textos cortos [...]. Dos de ellos son el éxplícit de Pedro Abad y la alegre petición de un vaso de buen vino. Y yo añado que el lector puede también beberlo si la lectura de esta versión le ha sido grata ». *Ibid.* p. 139. Cf. également « (511) Con estos dos versos termina el juglar su obra. Posteriormente, el copista, Per Abbat, añadió un éxplícit que decía :

« *Quien escribió este libro
del Dios paraíso
Per Abbat lo escribió en el mes de mayo,
En era de 1345 años.* »

[...] Posteriormente se añadió otro éxplícit de distinta mano, si bien en el mismo siglo XIV. Parece que se hizo para que el juglar recitador del poema se dirigiese a los oyentes. Dice así :

« *El romanz es leído
darnos del vino;
si non tenedes dinero,
echad allá unos peños,
que bien vos lo darán sobre'elos.* »

Con esta fórmula se seguía la costumbre de juglares y recitadores de pedir dinero, o vino a falta de él, en pago de sus recitaciones [...]. » GUARNER, L., *Cantar...*, *op. cit.*, p. 352.

diégèse pour fouler de plain-pied l'espace de la performance en exprimant son sentiment personnel à propos de ce qui fait l'objet de son récit ; nous intégrons également dans cette catégorie les structures phatiques qui prennent forme dans l'usage d'apostrophes à la deuxième personne du pluriel et qui s'adressent à l'auditoire²⁹⁶. Quelle que soit la nature de l'interpellation, il semble difficile d'admettre qu'il s'agisse de la voix de l'auteur ou du copiste. Il est plus probable que les interpellations apparaissant dans les différents manuscrits correspondent au figement progressif du résultat de l'interaction entre *juglar* et public lors de la performance : les premiers récitants du poème y ont intégré des formules destinées à attirer l'attention de l'auditoire, à permettre à celui-ci de prendre place au sein de la diégèse ou bien encore de saisir le déroulement narratif d'un poème distribué en trois *cantares* distincts, dont la récitation, rappelons-le, pouvait prendre plusieurs heures et durant laquelle il était par conséquent nécessaire de maintenir l'attention du public²⁹⁷. Il n'y a ainsi rien d'étonnant dans la présence de ruptures narratives au cours desquelles le *juglar* déborde des limites de la diégèse pour enrichir cette dernière de ressorts de performance qui contribuent à l'écriture d'une parole, à l'écriture de l'oralité. En revanche, il est bien plus étonnant que les scribes et copistes aient souhaité maintenir, dans les manuscrits, les traces de cette oralité, qui pouvait parfaitement être laissée au génie du récitant. Si la persistance à l'écrit de ces formulations est rendue admissible par des critères métriques qui priment, nous l'avons vu, dans la traduction moderne, certaines interpellations qui occupent l'espace d'un hémistiche, voire d'un vers, perdent leur fonction de maillon de l'oralité pour n'acquérir qu'un statut artificiel, dans la mesure où elles ne recouvrent leur statut initial que par le soutien d'un appareil paratextuel capable de recréer les conditions de performance primitive. Le passage du support oral au support écrit fait disparaître la voix du narrateur-conteur pour ne plus laisser s'exprimer que celle de l'auteur primitif, dans le texte, et celle du traducteur dans le paratexte. Dès lors, le traducteur devient le passeur sans lequel le public actuel n'a pas les moyens d'accéder à la pluralité de voix narratives caractéristique de l'original.

²⁹⁶ Nous recensons 89 interpellations que nous classons selon les catégories suivantes : intégration auditive du public dans la diégèse (« odredes lo que a dicho », v. 70), intégration visuelle du public dans la diégèse (« veriedes gozo tanto », v. 170), invocations divines, intégration cognitive du public dans le déroulement narratif (« sabet », v. 599, « sepades », v. 412), *admiratio* exclamatif (« ¡Qual lidia bien ... ! », v. 733, « ¡tanta gruessa mula e tanto palafre de sazón ... ! », v. 1987), *admiratio* interrogatif (« ¿quien vos lo podrie contar ? », v. 1214), articulation narrative (« quiero vos dezir del que en buen ora nasco e cinxo espada », v. 899).

²⁹⁷ Jean Rychner estime que chaque séance de récitation permettait au *juglar* d'offrir environ 1300 vers à son auditoire.

Il y a, pour ainsi dire, un discours direct immédiat dans le poème original, qui se juxtapose au discours direct médiat. Le premier consiste en un discours contenu dans le récit, porté par la voix du narrateur *in praesentia*, par lequel s'expriment à la fois l'auteur-copiste et les différents *juglares* qui prennent en charge l'actualisation orale du texte. Ce discours direct immédiat est marqué par ce que M. Bakhtine nomme l'*hétérologie*²⁹⁸, à savoir une multiplicité de voix qui cohabitent au sein d'un même texte et dont la spécificité, dans le *Poema de Mío Cid* est de converger vers le même destinataire. Cette écriture de l'oralité s'inscrit, naturellement, dans une dynamique inverse lors du passage à un support de transmission écrit et devient une oralité de l'écriture : le traducteur réunit les voix narratives précitées sous une seule et même instance narrative, tout en bénéficiant de la capacité de dédoubler cette instance par l'usage des procédés périphériques tels que le paratexte qui lui permet de décrypter les aspects oraux de l'écriture.

b. Écriture du discours rapporté :

Le second discours, que nous qualifions de médiat, renvoie au discours rapporté, cette fois, au style direct. Le public n'est alors plus pris à parti mais devient spectateur de la mise en place, par l'organisation et l'écriture de la parole, de la structure narrative sous-jacente de l'œuvre. Capable de subsumer les instances auctoriale et *juglaresca*, le discours rapporté au style direct gère l'ensemble du discours diégétique par lequel la trame du poème peut entrer en mouvement²⁹⁹. A ce titre, la structuration du discours direct s'impose comme vecteur indiscutable de l'intelligence du texte : la présence / absence et la nature des *verba dicendi*, la présence / absence d'appellatifs dans les interventions rapportées constituent des points de repère essentiels pour l'auditeur et impliquent une grammaire du discours direct qu'il s'agit, pour le traducteur, de transposer dans la traduction ; les critères prosodiques et métriques présidant à toute opération de traduction, la question essentielle ne se pose pas ici en terme de transformation ; il s'agit bien davantage pour le traducteur de s'interroger sur les façons de rendre plus abordable ou plus naturelle une telle grammaire du discours à travers la langue cible, dans un texte dont les réseaux narratifs ne cessent de s'enchevêtrer.

²⁹⁸ BAKHTINE, Michael, *Voprosy literatury i estetiki*, Moscou, 1975, Traduction française : *Esthétique et théorie du roman*, Paris, Gallimard, 1978, p. 88.

²⁹⁹ Le discours rapporté au style direct représente environ 1600 vers du *Cantar*, soit près de 45%, auxquels il conviendrait d'ajouter les vers porteurs des *verba dicendi*. Ces chiffres parlant d'eux-mêmes, il ne nous semble pas nécessaire d'insister davantage sur le caractère essentiel, dans la poésie orale, du discours direct dans le développement de l'économie du poème.

Dans la poésie médiévale française, Bernard Cerquiglini répartit les interventions rapportées au style direct entre deux catégories, applicables selon les mêmes paramètres à l'épique espagnole du *Cantar de Mio Cid* : la prise de parole et la situation de dialogue. La prise de parole correspond aux situations dans lesquelles « la parole apparaît en tranchant dans le récit », contrairement à la parole qui constitue une « réponse à une parole déjà en place », selon la définition proposée par B. Cerquiglini. Il poursuit en précisant que « la succession récit-discours présente la situation informative minimale : la parole est dans l'ombre du texte, il convient de l'invoquer »³⁰⁰. Il est assez paradoxal de constater la position de retrait attribuée à la parole par B. Cerquiglini, alors qu'elle représente près du tiers du texte du poème du Cid et qu'elle constitue, de manière générale, une caractéristique de l'épique médiévale, essentiellement caractérisée par son fondement oral. Pourtant ce paradoxe n'est certainement qu'une façade qui se fissure dès que l'on prend en compte les conditions de transmission des textes médiévaux de transmission orale : la présentation du manuscrit³⁰¹ offre un texte marqué par sa linéarité, dans lequel il est difficile de distinguer avec précision et rapidité le récit de la parole ; la transmission orale s'appuie sur les manuscrits et repose en grande partie sur la capacité du *juglar* de rendre le récit vivant, de telle sorte que l'auditoire puisse reconnaître tel ou tel personnage, puisse percevoir l'évolution du texte ; dans de telles circonstances, la parole est effectivement noyée dans l'économie du texte dont aucune ponctuation ne la détache. Pour rendre la transmission plus pertinente et efficace dans de telles conditions qui, en outre, rejetaient la possibilité d'un retour en arrière, l'écriture de la parole prend forme à travers un réseau de repères discursifs, les appellatifs et les *verba dicendi*, dont la fonction consiste à guider l'auditeur dans sa juste réception du poème original ; ce réseau, sur lequel le passage des siècles n'a aucun impact, est malgré tout complété par les traducteurs qui tirent profit de la fixité du support de leur T-A pour parachever la visibilité et la lisibilité d'un réseau qui organise la progression du poème.

L'observation détaillée des paroles rapportées au style direct nous permet d'avancer les données suivantes : les prises de parole représentent environ 410 vers du discours direct

³⁰⁰ CERQUIGLINI, B., *La parole...*, *op. cit.*, p. 22.

³⁰¹ Cf. Annexe A, reproduction d'une page du manuscrit, actuellement conservé à la Biblioteca Nacional de Madrid.

exclus du dialogue³⁰², répartis sur 84 unités dialogales ou monologales. Au cours de ces 84 situations de discours direct, le nom du locuteur est présenté par le *verbum dicendi* dans 75 cas et l'interlocuteur est nommé dans 32 cas, par le *verbum dicendi* ou bien dans le discours rapporté lui-même. Nous observons enfin la présence de 56 appellatifs qui viennent, selon les cas, compléter ou non le nom d'un interlocuteur présent dans le *verbum dicendi* que l'appellatif reprend dans le discours rapporté³⁰³. Le rôle attribué à l'appellatif dans le *Poema de Mio Cid* consiste, à l'image de l'appellatif de la poésie médiévale française, à « signaler, tel un adverbe, une interjection, le début d'un discours ; [à] indiquer l'allocutaire qui n'a pas été énoncé »³⁰⁴. Selon les chiffres que nous avançons³⁰⁵, le fonctionnement de l'appellatif est aussi bien autonome, c'est-à-dire qu'il constitue l'unique repère d'allocution du discours :

Exemple 53 :

« Sorrisos de la boca Minaya Albar Fañez :
 '¡Hy[a] Avengalvon amigol sodes sin falla ! » (CS, laisse 84, v. 1527-28)

que complémentaire d'un premier repère allocutoire présenté par le *verbum dicendi* :

Exemple 54 :

« A so sobrino [don Pero] por nonbrel lamo,
 tendio el braço, la espada Tizon le dio :
 'Prendet la sobrino, ca mejora en señor.'
 A Martin Antolinez el burgales de pro
 Tendio el braço, el espada Coladal dio :
 'Martin Antolinez mio vassalo de pro
 prended a Colada [...]. » (CS, laisse 137, v. 3188-94)

Dans l'exemple 53, le *verbum dicendi* ne prend en charge que l'annonce du locuteur ; la présentation de l'allocutaire est prise en charge par l'appellatif « Avengalvon », lui-même introduit et signalé dans son rôle d'appellatif par l'interjection « hya » initiale ; l'usage de cette interjection constitue un signal grâce auquel le *juglar* annonce l'entrée dans un discours rapporté au style direct, incitant ainsi l'auditoire à prêter attention aux repères d'interlocution. La traduction qu'en propose Francisco López Estrada est la suivante :

³⁰² Il convient de préciser que dans le calcul des vers correspondant à des prises de parole, nous tenons compte tout à la fois des vers totalement exclus d'une situation dialoguée ainsi que des vers initiaux d'un dialogue.

³⁰³ « Autre signal utilisé par le système du vers, bien plus fréquent parce que plus rentable : l'appellatif. » Cf. CERQUIGLINI, B., *La parole ...*, *op. cit.*, p. 24.

³⁰⁴ *Ibid.*, p. 24.

³⁰⁵ Les données que nous proposons sont le résultat d'une étude statistique basée sur des relevés effectués au gré de nos recherches.

« Sonrióse al escucharlo Alvar Fáñez el Minaya :
-*Bien lo veo, Abengalbón; amigo le sois sin falta.* » (FLE, laisse 84, p. 62)

Sa proposition ressemble en toutes choses à celle de Luis Guarner concernant le vers 1528 (« ¡Ya sé, Abengalbón, que sois / un buen amigo sin tacha »³⁰⁶) alors qu'elle diverge de celle d'Alberto Manent, qui n'opère pas de glissement sémantique de l'interjection en proposant de restituer le « Hya » par un « Vaya, Abengalbón ».

Tous ces exemples nous permettent d'observer un maintien de l'appellatif en position initiale dans le premier vers de discours au style direct. Le seul bouleversement susceptible d'apparaître concerne bien davantage la particule « hya », probablement dénuée, dans l'original, d'accent prosodique, offrant à l'appellatif « Abengalbón » une place de choix dans l'hémistiche et dans l'oreille de l'auditeur. Une appréhension du cotexte s'avère nécessaire avant d'évaluer la pertinence des glissements opérés ou non par les traducteurs à partir de cette particule. L'intervention de Minaya Albar Fáñez intervient dans le cadre d'un dialogue entamé huit vers auparavant par le même Abengalbón ; les vers attribués à Minaya ne correspondent pas, selon la typologie de B. Cerquiglini, à une véritable prise de parole, mais à une réponse, que nous qualifions de médiate en ceci qu'elle est introduite par un *verbum dicendi* qui établit l'identité du locuteur. Minaya est donc le second à prendre la parole au cours de ce dialogue qui réunit deux interlocuteurs, réduisant ainsi considérablement les risques de méprise de la part du public ; malgré tout, la fragilité de la réception originale explique la nécessité de présenter l'appellatif. En revanche, si nous prenons l'exemple de la traduction de F. López Estrada, qui opte pour une signalisation typographique des passages restitués au style direct, les risques d'incompréhension de la situation d'interlocution sont à présent extrêmement faibles : d'une part, l'usage de l'italique signale la présence d'un discours rapporté ; d'autre part la présence de tirets indique l'alternance de prises de parole dans la situation dialoguée. Le signal porté par la particule « hya » de l'original est ici substitué par une signalisation visuelle ; ce glissement sémiotique d'un mode de signal à l'autre autorise le glissement sémantique et interprétatif opéré par les traducteurs sur la particule originale. Conservant sa valeur étymologique chez A. Manent, elle fait l'objet d'un développement fondé sur sa valeur moderne d'insistance, de confirmation, chez F. López Estrada et L. Guarner ; l'allongement par « bien lo veo » ou « ya sé » sert l'objectif métrique des traducteurs mais

³⁰⁶ GUARNER, L., *Cantar...*, *op. cit.*, p. 169.

rétablit également la bi-accentuation du rythme de l'hémistiche, faisant en sorte que l'appellatif lui-même perde un relief rendu accessoire par la compensation typographique.

L'exemple 54 met en jeu deux discours rapportés au style direct de construction similaire. Il ne s'agit pas ici d'un dialogue à proprement parler mais plutôt de deux prises de paroles successives, entreprises par le Cid et introduites par des *verba dicendi* gestuels qui sous-entendent le verbe déclaratif lui-même. La caractéristique de l'exemple 54 réside dans la présence consécutive d'une première désignation de l'allocutaire par le *verbum dicendi*, reprise par une formulation presque identique, voire identique, dans le discours rapporté au sein duquel elle joue le rôle d'un appellatif. Le jeu entre « sobrino ... sobrino » ou « el burgales de pro ... mio vassalo de pro » ne semble pas répondre uniquement à une nécessité de clarifier la répartition des discours dans la mesure où les deux discours rapportés, dans cet exemple, émanent du même locuteur qui s'adresse successivement à deux allocutaires. L'utilisation de la redondance par l'appellatif qui revient sur des désignations laudatives de deux des vassaux du Cid au moment où ceux-ci s'appêtent à combattre pour défendre l'honneur bafoué de leur seigneur semble servir ici un but diégétique visant à restituer la solennité de la scène.

Les traductions de F. López Estrada et de L. Guarner ne semblent pas adopter le même mode de raisonnement face à un cas comme celui de l'exemple 54. L. Guarner adopte une formulation qui conserve à la fois la redondance des appellatifs et le parallélisme structurel et sémantique de cette série de discours :

« A su sobrino don Pero
por el nombre le llamó,
tendió su brazo, y la espada
Tizón así le entregó :
'Tómala, sobrino mío,
que mejora de señor.'
Al buen Martín Antolínez,
aquel burgalés de pro
tendió su brazo, y la espada
Colada se la entregó :
'Mi buen Martín Antolínez
mi buen vasallo de pro,
tomad mi espada *Colada* [...]. » (LG, laisse 137, p. 310)

On retrouve ainsi dans cette proposition la sous-structure discursive qui oriente l'attention de l'auditeur et du lecteur vers l'allocutaire désigné, doublement, par le récit puis le discours ; on y retrouve également la binarité, caractéristique de l'original, qui

contribue à l'expression de la solennité de la scène de préparation au duel. Francisco López Estrada, au contraire, tend à faire disparaître toute marque de binarité et de parallélisme, concentrant la mise en exergue et le caractère solennel des propos dans leur mise en relief typographique :

« A su sobrino don Pedro por su nombre lo llamó,
sus brazos allí le tiende ; la espada Tizón le dio :
-*Tomadla, sobrino mío, que ella mejora en señor.*
Y a aquel Martín Antolínez, el buen burgalés de pro,
tendiendo hacia él los brazos a la Colada le dio :
-*Oíd, Martín Antolínez, que tan buen vasallo sois,*
tomad la espada Colada, la gané de buen señor (...). » (FLE, laisse 137, p. 121)

On observe dans cet exemple que seul l'écho des appellatifs est conservé dans sa plus stricte simplicité, au détriment des parallélismes qui présidaient aux vers de l'original. En revanche, il n'en demeure pas moins que les pics de solennité demeurent clairement signalés par le code typographique qui, une fois encore, se substitue au code auditif dans l'objectif de mettre en relief, comme le fait le texte original, le tissu discursif qui sous-tend près d'un tiers du poème, en établissant un réseau facilement reconnaissable par le public de la traduction. Pourtant, si dans les exemples 53 et 54 il semble que les traducteurs aient une propension à simplifier ou alléger la mise en place de ce réseau d'appellatifs permettant au lecteur actuel de trouver des points de repères dans les différents discours, une tendance opposée peut également apparaître, rendant manifeste la volonté de sur-clarification du traducteur, influencé par les résultats de sa propre réception du T-D. Tel est le cas de la traduction d'A. Manent, qui sur ce point précis, n'hésite pas à recourir à l'introduction d'appellatifs absents de l'original. Observons les exemples suivants pour lesquels l'« original », dans l'édition de Colin Smith, propose :

Exemple 55 :

« Dixo el rey : '¡Esto fere d'alma e de coraçon !
aqui vos perdono e dovos mi amor,
y en todo mio reino parte desde oy.' » (CS, laisse 104, vv. 2033-35).

Exemple 56 :

« '¿O eres, Muño Gustioz, mio vassallo de pro ?
¡En buen ora te crie a ti en la mi cort!
Lieves el mandado a Castiella al rey Alfonsso ; [...] » (CS, laisse 133, vv. 2901-03).

L'exemple 55 s'insère dans un dialogue et constitue un maillon supplémentaire de la chaîne de discours initiée par le vers 2026. Le discours immédiatement précédent émane du Campeador qui apparaît nommément dans le *verbum dicendi* et qui s'adresse

directement au roi Alfonso comme l'indique la référence à « *mio natural señor* » au vers 2031. La situation de dialogue s'inscrit par conséquent dans des limites clairement définies par les différents repères discursifs directs ou indirects : le Cid et le roi entretiennent une conversation au sein de laquelle alternent les interventions de chacun des interlocuteurs, qui, tour à tour, passent du statut de locuteur à celui d'allocutaire. Selon ce schéma simplifié, le pronom « *vos* » du vers 2034 renvoie inévitablement à l'allocutaire d'un discours prononcé par le roi, soit le Cid. Alberto Manent opte pour une traduction qui rétablit la désignation pleine de l'allocutaire, en complément de l'utilisation du pronom pourtant non équivoque :

« Dijo el rey : 'Os lo concedo con mi alma y mi corazón,
ahora mismo os perdono y os devuelvo mi favor,
y en todo mi reino, Cid, os acojo desde hoy.' » (AM, laisse 104, p. 249)

Ainsi placée à la césure, la figure de l'allocutaire reprend ses droits et s'impose dans ce vers où elle accomplit la double mission de compléter le schéma métrique de l'hémistiche et de clarifier la situation d'interlocution. De la même façon, l'exemple 56 propose une clarification, voire une insistance qui ne se perçoit pas dans l'original. A. Manent propose la traduction suivante :

« ¿Dónde estás Muño Gustioz, oh mi vasallo de pro ?
¡En buen hora te crié en mi corte, buen Gustioz !
Para Alfonso de Castilla este mensaje te doy, [...] » (AM, laisse 133, p. 319).

Ce discours qui ouvre la laisse 133 correspond à une prise de parole exclue d'un dialogue: le Cid prend la décision d'envoyer un message au roi Alfonso et convoque immédiatement ses vassaux afin d'établir un plan d'action. Ainsi s'adresse-t-il à Muño Gustioz comme l'indique l'appellatif du vers 2901. En l'absence d'indice antérieur, cet appellatif remplit une fonction discursive essentielle dans l'économie et l'enchaînement du discours puisqu'elle représente le seul indice capable de désigner l'allocutaire du discours rapporté. La répétition de l'appellatif au vers suivant, qui ne figure ni dans l'édition de Colin Smith ni dans aucune des autres traductions consultées, fait basculer l'appellatif en question de sa fonction discursive à une fonction rhétorique. Il ne s'agit plus ici pour le traducteur d'être redondant en communiquant dans deux vers successifs la même information à son lecteur ; il nous semble s'agir davantage d'une stratégie destinée à souligner la qualité des liens unissant le Cid à ses vassaux et à exprimer la gratitude de ces derniers envers leur seigneur. De cette façon, le traducteur tire parti des outils discursifs

mis à sa disposition pour déborder le cadre de l'écriture de la parole et faire des éléments d'orientation du discours des éléments didactiques, solution alternative aux paratextes.

Les appellatifs, dont le rôle consiste avant tout à décrypter l'organisation narrative du discours rapporté de manière à conserver la cohérence du récit, entretiennent une relation toute particulière avec les *verba dicendi* qui constituent le second élément clé de l'écriture de la parole en ceci qu'ils contribuent également à orienter la perception du texte par l'auditoire. Qu'ils soient proleptiques, analeptiques ou bien en incise, les *verba dicendi* constituent des jalons du discours, en introduisant les discours rapportés au style direct, qu'ils soient dialogues ou simple prise de parole. La première modification observable au niveau des *verba dicendi* est une réduction du spectre sémantique embrassé par les verbes introduisant les discours. Si l'original ne présente qu'une faible variété de verbes aptes à introduire un discours rapporté au style indirect³⁰⁷, le nombre de verbes pouvant constituer le noyau d'une formule d'introduction de discours direct est conséquent, bien qu'il fasse l'objet d'une restriction lors de la phase de traduction. Les verbes récurrents sont les verbes déclaratifs tels que « fablar », « responder » et « dezir ». Concernant leur répartition, « fablar » apparaît uniquement pour introduire les prises de parole et parfois sous une forme transitive que seul L. Guarner maintient à une occasion dans sa traduction. Les formes « dezir » et « responder » apparaissent majoritairement dans des syntagmes verbaux n'excédant pas la longueur d'un hémistiche. Parallèlement aux verbes déclaratifs, de nombreux discours sont introduits par des verbes déclaratifs implicites, sous-entendus par d'autres verbes : « venir en vision » utilisé au vers 406 introduit le discours de l'archange. Le lien entre le *verbum dicendi* et le discours lui-même est parfaitement implicite puisque la venue de l'archange suppose une nouvelle dignité d'être annoncée au Campeador. En outre, il est permis d'imaginer que lors de la performance, le changement de ton du *juglar* ou bien la rupture de continuité de récitation qu'il opérerait venait compenser l'absence de verbe proprement déclaratif. Ainsi retrouve-t-on parmi ces verbes de nombreux verbes de mouvement, de nombreux verbes évoquant une attitude corporelle, des verbes exprimant l'euphorie ou la dysphorie ainsi que des constructions mettant en jeu

³⁰⁷ Nous relevons dans cette catégorie les tournures suivantes : « entrar la carta que » (2 occurrences), « parar el pleito que », « rogar que » (2 occurrences), « castigar commo », « mandar » (9 occurrences), « enbiar con mensaje que », « legar mandado que », « besar las manos que » (2 occurrences), « enbiar mandado que », « dezir que » (3 occurrences). Cette faible variété s'explique par le faible nombre de vers de discours indirect (environ 85 vers) qui ne font pas l'objet de modifications remarquables lors de la traduction, contrairement aux introductions du discours direct.

la perception auditive comme déclencheur du discours ainsi introduit, telle que « mio Çid cuando lo oyo enbio por alla : » au vers 976³⁰⁸. Face à une telle richesse expressive des verbes introducteurs de l'original, la traduction semble éprouver la nécessité de rétablir un verbe déclaratif dans le syntagme d'introduction, qui vient s'ajouter au verbe de l'original. Tel est le mode opératoire d'Alberto Manent qui ne se contente guère d'un verbe euphorique ou qui préconise le rétablissement d'un schéma canonique présentant un *verbum dicendi* réduit à sa forme la plus stricte, à savoir « sujet + verbe déclaratif ».

Exemple 57 :

« El Campeador fermoso sonrrisava : [...] » (CS, laisse 49, v. 923)

« Después, el Campeador, sonriente, así exclamaba : [...] » (AM, laisse 49, p. 151)

Exemple 58 :

« Mio Çid Ruy Diaz, odredes lo que dixo : [...] » (CS, laisse 60, v. 1024)

« Habló entonces Mío Cid, escuchad bien lo que dijo : [...] » (AM, laisse 60, p. 161)

Les exemples 57 et 58 illustrent l'attitude d'A. Manent face à la traduction d'un sémantisme simplement sous-entendu dans l'original. Dans l'exemple 57, il opte pour une conservation, par modification grammaticale, de l'attitude souriante du Cid ; néanmoins, le support du discours n'est plus l'action même de sourire. Le poids du discours rapporté est pris en charge, de manière beaucoup plus conventionnelle pour la langue actuelle, par un verbe strictement déclaratif dans lequel se retrouve malgré tout l'euphorie sémantique contenue par le « sonrrisar » de l'original. L'exemple 58 affirme l'extrême conformité structurelle du *verbum dicendi* souhaitée par A. Manent. Puisque le verbe doit dire, qu'il dise. Tel semble être le point de vue du traducteur qui rend explicite un préalable évident bien que sous-entendu à la formulation originale : pour être entendues, les paroles du Cid doivent avoir été prononcées. L'économie médiévale ne convient pas à l'objectif du traducteur qui semble mettre un point d'honneur à appliquer une norme simple et univoque dans la présentation des *verba dicendi*. De cette manière, il contribue à la réorganisation d'un système discursif à la fois rodé, éprouvé et caractéristique de l'ère d'apparition du texte oral original.

Cet effort se poursuit, en outre, dans le positionnement même des *verba dicendi* dans la relation au discours introduit. Notre observation a été guidée par les éléments dégagés par B. Cerquiglini dont l'application à l'épique espagnole nous semble tout à fait

³⁰⁸ La liste des différentes catégories de *verba dicendi* figure en Annexe I.

pertinente. Il établit les modèles de discours proleptique et analeptique. Il les définit respectivement comme suit :

« une séquence précédant le discours et comportant un verbe déclaratif. Ce verbe signale que la proposition qui suit est du discours, d'une façon stricte : le système ne tolère pas d'incidence rompant le lien de la parole au verbe qui l'introduit. Le sujet et l'objet de ce verbe sont respectivement le locuteur et l'allocutaire ; nous dirons qu'il y a dans ce cas localisation du discours en *prolepse*. »³⁰⁹

et à l'inverse :

« cette séquence peut être insérée dans le discours, qu'elle localise et signale rétrospectivement, en *analepse*. Le discours est signalé comme ayant commencé. »³¹⁰

L'analyse des discours du *Poema* met en évidence une nette prépondérance des discours en prolepse qui représentent environ 90% des cas, contre 10% réservés aux discours en analepse. Dans cette dernière catégorie, nous souhaitons établir ici une distinction entre les discours en analepse pleine et les discours mis en incise. Les discours analeptiques correspondent aux discours dont le verbe ou la formule d'introduction apparaissent alors que le discours est clos ; les incisives correspondent aux formules de signalement du discours qui sont insérées au sein même du discours. C'est autour de ces incisives que se jouent la plupart des modifications apportées par les traducteurs dans le jeu de positionnement des formules d'insertion et de signalement. Alors que prolepse et analepse semblent toutes deux viables dans les cas de prise de parole, B. Cerquiglini exclut l'analepse des situations de dialogue, mettant en avant l'inadéquation entre l'arrivée tardive de l'analepse et la nécessité absolue d'un repère d'interlocution en situation de dialogue. En outre, il décrit les structures fondamentales de l'une et de l'autre selon un schéma une fois encore parfaitement applicable au système du *Poema de Mío Cid*. Pour ce faire, il reprend la typologie de Gérard Antoine³¹¹ qui dégage trois structures de prolepse : le *type normal* qui associe un sujet à un verbe ; l'*inversion absolue* qui associe un verbe à un sujet ; le *modèle déictique* qui associe un démonstratif à un verbe puis à un sujet. Il précise en outre que la prolepse intervient la plupart du temps à la suite d'autres éléments qui amènent progressivement le discours et qu'elle se prolonge volontiers dans le discours lui-même par un appellatif dont le rôle est de donner des précisions sur l'allocutaire, de préciser le *verbum dicendi* ou de produire un simple redondance.

³⁰⁹ CERQUIGLINI, B., *La parole...*, *op. cit.*, p. 22.

³¹⁰ *Ibid.*, p. 25.

³¹¹ ANTOINE, Gérard, *La coordination en français*, Paris, d'Artrey, 1958, tome II.

La faible proportion de discours en analepse rend ces cas de figure plus révélateurs du rôle attribué à ce mode d'insertion du discours, des plus surprenants dans une œuvre de transmission originellement orale. Les analepses, selon la définition de B. Cerquiglini, apparaissent dans trois circonstances de l'original :

les cas d'analepses simples, uniques modes d'insertion du discours :

« Lo que dixo el Çid a todos los otros plaz. » (CS, laisse 26, v. 539).

« Todos son adobados quando mio Çid esto ovo fablado ; » (CS, laisse 58, v. 1000)

« ¡Amen !'dixo mio Çid el Campeador. » (CS, laisse 135, v. 3033)

les cas d'analepses intervenant à la suite d'une prolepse:

« (Mio Çid) a tierras de Carrion enbio sus menssajes : [...]Esto dixo mio Çid el que en buen ora nasco. » (CS, laisses 72-74, vv. 1188-95)

« Armas iva teniendo [Avengalvon], paros ante los ifantes : [...] Esto les ha dicho y el moro se torno. » (CS, laisse 127, vv. 2673-86)

les cas d'analepses internes ou incisives :

« 'Plazme', dixo el Çid, 'd'aquí sea mandada'. » (CS, laisse 10, v. 180)

« 'Graçias' – dixo el rey – 'a vos e a tod esta cort. » (CS, laisse 104, v. 2090)

Dans les deux premiers cas, l'analepse semble jouer un rôle de charnière dans l'enchaînement discursif. Placée la plupart du temps en tête de laisse, l'analepse clôt prioritairement le discours qui vient d'être transcrit mais permet également d'ouvrir sur la suite du récit. Cette fonction est d'autant plus sensible dans le cas d'une analepse qui complète une prolepse et dont le rôle discursif ne peut être, par définition, que redondant. La présence, malgré tout, de ce vers, lui confère un rôle différent de cheville narrative.

Le cas des incisives internes est remarquable dans l'usage qu'en font les traducteurs. Si ces derniers ne jouissent pas d'une grande latitude d'action vis-à-vis des prolepses ou des analepses qu'il est délicat de déplacer ou de supprimer, la manipulation de l'incise, fait relativement exceptionnel qui apparaît à quatre reprises dans le poème original³¹², semble les attirer davantage. La multiplication d'incisives est caractéristique des traductions de Luis Guarner et d'Alberto Manent :

³¹² « 'Plazme', dixo el Çid, 'D'aquí sea mandada ; [...] » (CS, laisse 10, v. 180), « 'Estas vistas o las ayedes vos' / – dixo Minaya – 'Vos es sabidor'. » (CS, laisse 102, vv. 1948-49), « 'Non abria fijas de casar' – respuo el Campeador – 'ca non han grant heda(n)d e de dias pequenas son'. » (CS, laisse 104, vv. 2082-83), « 'Graçias' – dixo el rey – 'A vos e a tod esta cort'. » (CS, laisse 102, v. 2090).

Exemple 59 :

« El Campeador fermoso sonrrisaba :
‘¡Grado a Dios e a las sus virtudes santas!
¡Mientras vos visquieredes bien me ira a mi, Minaya !’. » (CS, laisse 49, vv. 923-925)

« Mío Cid Campeador
sonriente le escuchaba:
‘Gracias al Dios de los cielos,
– dice – y a sus fuerzas santas,
que mientras que vos viváis,
a mí me irá bien, Minaya.’ » (LG, laisse 49, p. 104)

L'exemple 59 présente l'un des 13 cas répertoriés dans la traduction de Luis Guarner d'apparition d'un *verbum dicendi* en incise. Cette incise n'est pas attestée dans l'original et n'apparaît que dans la traduction. De plus, il ne s'agit point ici d'un *verbum dicendi* autonome dans la mesure où il apparaît en renfort d'un premier syntagme proleptique qui suit le modèle évoqué plus haut : sujet + verbe. La confrontation de la formulation originale et de la formulation moderne montre une superposition grammaticale : El campeador > Mío Cid Campeador (*nom propre*) ; fermoso > sonriente (*adjectif épithète*) ; sonrrisaba > le escuchaba (*syntagme verbal*). La symétrie est parfaite. Pourtant, la remarque que nous faisons à propos de l'exemple 57 (vers 923 du présent exemple) semble de nouveau valide dans cet exemple-ci. L'incapacité d'un verbe euphorique (ou dysphorique) à introduire un discours verbal est contournée par les traducteurs. Or la solution adoptée par L. Guarner n'introduit aucun verbe déclaratif dans la prolepse. Tout au plus insiste-t-elle sur les conditions du dialogue. L'incise vient alors combler cette absence en réintroduisant nettement une idée de parole prononcée par le Cid. De cette façon, la traduction entre en adéquation avec le modèle conventionnel d'organisation d'un discours qui consiste en une alternance de prises de parole indubitablement verbales. Un autre exemple nous permettra de confirmer notre vision de l'incise comme facteur d'explicitation de verbalisation :

Exemple 60 :

« Tanto mal comidieron los ifantes de Carrion :
‘Bien lo creades don Elvira e doña Sol :
aquí seredes escarnidas en estos fieros montes.’ » (CS, laisse 128, vv. 2713-15)

« pues tanto mal meditaron
los infantes de Carrión :
‘Bien podéis crearlo – dicen –,
doña Elvira y doña Sol,
aquí seréis ultrajadas
en estos montes las dos.’ » (LG, laisse 128, p. 275)

L'original propose ici d'introduire le discours en sous-entendant le verbe déclaratif : après y avoir réfléchi, les Infants font part de leur décision aux filles du Campeador. La traduction reprend un verbe de sémantisme équivalent qui, comme dans l'original, ne compte pas parmi ses traits sémantiques, celui de déclaration. Surgit alors une rupture entre le commencement d'un discours direct et l'absence de véritable signalement de verbalisation. L'insertion de l'incise, grâce à laquelle le traducteur gagne également deux syllabes non négligeables, réintroduit un sème déclaratif qui lui permet de reconstituer l'intégrité sémantique de la formule introductive. La dialectique essentielle de l'écriture de la parole semble ainsi osciller entre une écriture de l'oralité qui fige l'original sur un support écrit en tentant d'en conserver les principaux facteurs d'oralité et une oralisation de l'écriture, envisagée comme un artifice des traducteurs pour permettre à leur public de se replonger dans des conditions similaires à celles dans lesquelles se trouvait le public initial ; le pont tendu par la réécriture de la parole ne s'inscrit pas dans une dynamique d'ordre sémiotique ou culturel – telle est, entre autres, la mission du paratexte – mais dans une stratégie visant à reconstituer les conditions de la performance originale. Cette réécriture s'accompagne ainsi d'une reconstruction métrique et narrative : la reconstruction métrique, par un travail sur la formule ou sur les repères du discours, permet, en créant un nouveau système formellement cohérent, d'offrir au lecteur actuel un texte dont le rythme et la forme sont en adéquation avec les modèles qui lui sont familiers ; la reconstruction narrative permet, en proposant un nouveau réseau discursif explicité, par l'adaptation du réservoir sémantique des *verba dicendi* ou par la reconstitution d'un réseau permettant de s'orienter dans les échanges d'interlocution, de conférer une cohérence au T-A. En ce sens, l'écriture de la parole contribue à l'interaction du discours, du contenu et de la performance, tous trois très codifiés dans le T-D : il s'agit alors pour le traducteur de dénouer ces réseaux qui participent de la signification ; de plus, le lecteur du T-A jouissant de la possibilité matérielle de revenir en arrière à tout moment de sa lecture (retour inenvisageable dans les conditions de performance) nous incite à voir dans l'effort des traducteurs pour reconstituer la cohérence discursive originale une véritable volonté de dépasser la simple mission de rendre la lettre du texte intelligible pour en transmettre la portée en tant qu'ensemble ouvert et fermé, clos et dynamique, en tant que texte.

Ainsi, les observations des processus de démarcation sémantique et celle des réseaux discursifs convergent-elles vers la constatation de l'omniprésence, dans le travail

de traduction intralinguale, de la préoccupation de restituer une forme-sens tout aussi cohérente que celle de l'original ; la décision d'adopter une forme poétique éloignée de celle du T-D, dans le but de présenter au public de la traduction un texte qui ait quelque résonance pour lui, implique l'adaptation des modèles originels par une transposition au nouveau modèle choisi ; pour atteindre le dessein qu'ils se fixent, les traducteurs recourent ainsi à la construction de ponts permettant au lecteur d'aller et venir entre deux textes unis par une relation à la fois inclusive et exclusive, aux acteurs multiples, que nous comparerions volontiers à des circuits narratifs permettant d'entrevoir le rôle du traducteur : la voix de l'auteur s'adresse au public de départ puis, par le truchement du traducteur, au public d'arrivée de la traduction. Parallèlement à ce premier circuit, un second est lancé par la voix du *juglar* qui, lui aussi, s'adresse au public de départ puis au public d'arrivée par le truchement du traducteur. Enfin le dernier circuit lie directement la voix du traducteur à son public et se présente de façon particulièrement manifeste dans les bouleversements du réseau discursif ou dans les paratextes. Ce dernier circuit, contrairement aux deux précédents, trouve sa réalisation dans les couches de structure sous-jacentes du texte, d'où provient la pluriénonciation décelable dans les différents T-A. Le traducteur-passeur, en assumant sa présence, notamment par le paratexte, superpose sa voix aux voix déjà présentes dans le texte, sans d'ailleurs effacer les marques les plus paradoxales de celles-ci³¹³, afin d'ouvrir le passage d'un texte à l'autre, utilisant pour ce faire les schémas canoniques qui informent le texte médiéval en les adaptant selon sa propre nécessité et sa propre interprétation, dans un texte marqué par la co-présence narrative autour de laquelle s'articule la parole. Cette parole fait ainsi osciller le T-A entre écriture de l'oralité et oralisation de l'écriture ; chacun de ces processus est alors à rapprocher de l'une ou l'autre tendance traductologique – progressive ou régressive – que nous proposons précédemment.

³¹³ Nous faisons allusion ici aux marques d'oralité propres à chacun des *juglares* qui ont pu être amenés à transmettre le *Poema de Mio Cid* et dont les scribes ont figé des traces écrites, atteignant ainsi le paroxysme de l'écriture de l'oralité.

C. Débrayage mixte : couper les ponts

Notre intention dans cette deuxième partie de la thèse est de dégager les éléments des T-A destinés à signaler le processus de traduction tout en conservant intacte la cohérence du texte original. Dans notre tentative d'isoler les différentes stratégies de débrayage, nous avons tout d'abord évoqué le débrayage externe que représentent les corps paratextuels puis, d'un point de vue opposé, nous avons tenté de montrer de quelle manière certains éléments constitutifs de la structure du T-D pouvaient, sans dépasser les limites fonctionnelles du texte, supposer un débrayage qui signale la persistance de l'hétérogénéité du texte ainsi que sa cohérence dans une relation d'identité pervertie au nom d'une pluriénonciation, génératrice d'un nouveau texte, par création et démarcation. Les différentes formes de débrayage qui convergent dans la traduction représentent autant de lieux par lesquels le traducteur tente d'orienter son lecteur vers le texte d'origine ou bien, à l'inverse, d'amener partiellement le texte original vers un public contemporain ignorant tout ou presque des conditions et des modes de signification liés au T-D.

Il est pourtant un élément qui ne trouve parfaitement sa place dans aucune des perspectives évoquées et qui, malgré tout, est un moteur de débrayage par lequel les espaces du T-D et du T-A se fondent. La formule cidienne reprise dans les traductions est le point de jonction entre les instances énonciatives ; elle a le pouvoir de signaler le discours interne et le discours externe et sa projection se fait à la fois dans le texte original, dans le texte traduit et sur les publics respectifs de chacun des textes ; parfois même, les aspects formulaires rompent les frontières chronologiques et narratives du texte de sorte qu'il devient délicat de déterminer avec précision s'il s'agit de l'original ou d'une traduction.

La nature même du texte associée aux conditions de sa transmission annonce les premiers signes de rupture des ponts unissant T-D et T-A ; une rupture confirmée par la confusion provoquée par l'intrusion de signes linguistiques, d'une syntaxe, d'un lexique ou de signes d'oralité propres à une communauté linguistique et à une sémiosphère dans lesquelles le public lecteur n'est pas toujours en mesure de pénétrer. La confusion atteint son paroxysme dans l'usage des motifs et formules médiévaux, qui obstruent les passages

et contraignent le traducteur à favoriser les stratégies de contournement à celles de rapprochement, face à un texte dont les limites apparaissent de plus en plus clairement.

1. Bilan préalable :

Les quelques analyses que nous avons pu mener jusqu'à présent laissent déjà entrevoir quelques apories de la traduction, qui se trouve contrainte à se heurter à des limites de son champ d'action, que celles-ci lui soit imposées par la langue et le texte de départ ou bien par la langue et le texte d'arrivée. L'objectif de cette deuxième partie de la thèse est de mettre en évidence les stratégies de passage mises en œuvre par les traducteurs de façon à dépasser, autant que faire se peut, les limites de la traduction en proposant un nouveau texte. Parmi ces stratégies, l'usage d'un appareil paratextuel conséquent, et de densité variable selon l'objectif de la traduction, permet au traducteur d'élucider les zones d'ombres planant sur l'économie et la structure du texte original ainsi que sur sa démarche traductologique ; par ailleurs, les modifications opérées par les traducteurs sur le texte lui-même, dans sa structure de surface ou bien encore dans sa structure plus profonde (structure discursive, par exemple) constituent autant de procédés re-créatifs du traducteur qui, en s'efforçant de ne pas dénaturer le T-D, offre une nouvelle forme-sens, pour reprendre la terminologie proposée par Henri Meschonnic, dotée d'une cohérence propre ; le traducteur, par ailleurs, tente de mettre en place quelques outils permettant à son lecteur de percevoir les voies empruntées pour passer d'une forme-sens à l'autre, rendant ainsi la traduction à la fois familière et étrangère.

Toutefois, la part de créativité laissée à la discrétion du traducteur est contrainte par le cadre des recherches philologiques qui imposent un cadre formel de travail précis ; elle est également restreinte par le puissant ancrage du mythe ainsi que du texte original dans une communauté culturelle qui fait en sorte que le texte n'est plus d'aucun auteur particulier ni d'aucun *juglar* qui l'aurait informé de ses habitudes de récitation mais plutôt un texte appartenant au patrimoine culturel commun du monde hispanique³¹⁴. A ce titre, les contraintes auxquelles les traducteurs doivent se soumettre sont à la fois sémiotiques – dans la fonction d'adaptation du texte à une nouvelle sémiosphère – et formelles en en

³¹⁴ Les quelques traductions récentes du texte original en espagnol contemporain d'Amérique latine, telles que les traductions de Juan Loveluck, Cedomil Goic ou de Florentino M. Torner citées dans la première partie, soulignent à quel point le héros mythique de la Reconquête espagnole a dépassé les frontières péenninsulaires pour atteindre le statut de symbole du monde hispanique. Cf. également *supra*, **Introduction générale**.

conservant la structure et la forme originelles. Il serait difficile, par exemple, pour un traducteur du *Poema de Mío Cid* qui aurait fait le choix de transcrire le poème en vers, de procéder à ce que Marie-France Delport nomme « amplification³¹⁵ », dont les conséquences se manifestent notamment par l’allongement notable du texte original ; or une traduction en vers du *Poema de Mío Cid* qui excéderait les 3733 vers est difficilement envisageable, en dehors du cadre mis en place par Luis Guarner qui opte pour une régularisation métrique et une division en vers octosyllabiques des vers épiques longs de l’original³¹⁶. Ces remarques présentent l’avantage de mettre en évidence une nouvelle aporie des théories de la traductologie traditionnelle dans la mesure où elles signalent à quel point la traduction, pour ce qui est de notre corpus, au moins, subsume, par sa pratique, la scission que les théories opèrent entre fond et forme, entre lettre et esprit, l’un pouvant difficilement être correctement traduit au détriment de l’autre.

En outre, si tous les traducteurs semblent, à leur manière, tenter de maintenir en place ou de reconstituer les facteurs de cohérence et de cohésion du T-D dans le T-A, un paramètre leur échappe nécessairement : les nouvelles actualisations du texte, sur un support écrit, dans un espace et à une époque distants de près de dix siècles de ceux qui caractérisent le T-D, constituent un obstacle aux tentatives des traducteurs de conférer à leur texte toute la cohérence du texte original dans ses circonstances d’actualisation initiales. A cette distanciation sémiotique, vient s’ajouter une distanciation linguistique, incontournable, avec laquelle le traducteur doit composer en tentant de conserver ou d’estomper les manifestations de cette évolution.

2. Résistance du texte et élucidation partielle :

Influencé par des contraintes formelles incontournables, par la représentation qu’il se fait de la capacité de réception de son public ainsi que par l’objectif général assigné à la traduction, le traducteur, comme nous l’avons établi jusqu’à présent, apporte au T-D quelques modifications qui ont comme fonction de donner le texte à comprendre ; en opérant tantôt à la périphérie du texte, tantôt au sein du texte lui-même, à sa surface comme dans sa structure plus profonde, le traducteur participe de la transmission du texte

³¹⁵ DELPORT, M-F., « Le traducteur omniscient... », *art. cit.*

³¹⁶ Néanmoins, l’allongement produit par le choix de Luis Guarner n’a guère d’effet que sur la perception visuelle du poème ; en aucun cas la division du vers épique long n’entraîne un allongement du temps de lecture ou de récitation. La principale conséquence consiste avant tout en une insistance sur la perception rythmique de l’original.

original tout en s'efforçant d'y dissiper d'éventuelles zones d'ombre, susceptibles d'entamer l'intelligence par le public que vise la traduction. Ces débrayages internes et externes exercent ainsi une fonction de signalisation par laquelle la traduction vient ouvertement se superposer au texte original, dans une position de filiation assumée – mais pas toujours revendiquée – et de dépendance intellectuelle et philologique. Les notions de communauté linguistique et de sémiosphère d'accueil obligent les traducteurs, à des degrés variables selon le public visé, à procéder à la mise en place d'un tel réseau de débrayages de la traduction, au nom de l'orthonymie et de ce que nous nommerons, par analogie, une orthosémiosis : le public d'accueil doit être en mesure d'accéder, directement ou indirectement, aux mots du texte mais également à la dimension sémiotique et aux réseaux de signification portés par les mots.

Or la tâche des traducteurs du *Cantar de Mio Cid* en castillan moderne ne s'avère pas complètement achevée dans les différentes traductions composant notre corpus : l'élucidation de certains éléments essentiellement lexicaux et culturels n'est que partielle, rompant ainsi avec l'impression générale d'une traduction qui donnerait, d'une manière ou d'une autre, tout à comprendre. Renonçant à l'intelligibilité exhaustive du texte original qui appellerait une véritable saturation paratextuelle, comme celle de la version de Luis Guarnier, les traducteurs semblent plutôt s'incliner devant le T-D qui impose quelques règles à sa propre traduction. Si le traducteur jouit d'une place de co-énonciateur au sein du T-A, il ne peut pourtant pas dresser de ponts dans toutes les directions ; au contraire, le T-D semble revendiquer son « originalité » au risque d'ébranler les fondements orthonymiques et orthosémiotiques élaborés par le traducteur au fil du texte.

a. Persistance lexicale :

Le lexique constitue la principale voie d'accès au sens du texte. Pareille évidence justifie sa présence dans notre travail par le constat que, parfois, le lexique n'est guère en mesure de jouer ce rôle, dans la mesure où le traducteur renonce à la fois à la modification d'un terme désuet ou spécifique, mais renonce également à l'introduction d'une note explicative ou à toute reformulation intratextuelle permettant de lever l'ambiguïté ou l'incompréhension dues à la présence d'un terme qui ne se donne pas d'emblée à comprendre. Ainsi quelques termes ou quelques syntagmes demeurent-ils dans les traductions sous une forme très directement héritée du castillan médiéval sans que le

traducteur intervienne de quelque manière afin d'opérer un débrayage, et sans qu'il soit possible de déterminer avec certitude les critères de choix selon lesquels chacun des traducteurs peut décider de céder au T-D ou, au contraire, de le brusquer.

Revenons au cas du terme « mesnada » qui apparaît à seize reprises dans le texte du manuscrit tel que le restitue Colin Smith³¹⁷ pour désigner les troupes accompagnant le Cid. Il co-existe, dans ce champ sémantique, avec d'autres termes tels que « almofalla », « escuellas » ou encore « criazon » dont la représentation, dans le manuscrit, est moindre. L'usage préférentiel de l'auteur du *Cantar* du terme de « mesnada », ainsi que sa co-existence avec d'autres termes appartenant à un spectre sémantique comparable, indique un usage spécifique de ce terme, que Ramón Menéndez Pidal définit comme « el conjunto de caballeros vasallos de un señor ; ora del rey [...], ora del Cid »³¹⁸. Dérivé étymologique du *mansionata* latin, « la mesnada » semble ainsi désigner l'ensemble constitué par des hommes demeurant dans un même lieu, et par extension l'ensemble des troupes accompagnant un seigneur. Contrairement aux autres termes, également capables de désigner un groupe d'hommes, le terme de « mesnada », selon l'usage qui en est fait dans le poème, semble contenir en outre l'idée forte de vassalité et de dépendance qui unit le seigneur à ses hommes et aux membres de sa mesnie. En effet, à l'exception du terme « criazon » qui n'apparaît qu'une seule fois dans le texte original, au vers 2707, et qui désigne l'ensemble des hommes élevés dans la maison d'un seigneur, il n'y a guère que la notion de « mesnada » qui soit en mesure d'exprimer l'idée d'un regroupement d'hommes, sans faire l'objet d'une connotation militaire ou guerrière. D'une telle singularité sémantique, il est ainsi possible d'envisager le lien affectif et familial fort qui unit les membres d'une « mesnada » entre eux, ainsi que l'attachement du seigneur envers les membres de sa « mesnada » dont il ne se sépare jamais, au point de les faire figurer au troisième rang d'une échelle de gratitude, lorsque le roi s'apprête à convoquer des *cortes* exceptionnelles pour réparer l'offense faite au Cid par les Infants de Carrion :

« ¡Merced ! Yo lo reçibo, Alfonso mio señor;
¡gradescolo a Dios del çielo e despues a vos
e a estas mesnadas que estan aderedor !' ». (CS, laisse 104, vv. 2036-38)

³¹⁷ « Mesnada » : vv. 487-509-528-702-745-837-995-1083-1115-1601-1674-1736-1982-2038-2294-3128.

³¹⁸ MENÉNDEZ PIDAL, R., *Cantar de Mio Cid. Texto...*, op. cit., vol. II, p. 756, l. 29.

De cette façon, il semble possible de compléter la définition proposée par Ramón Menéndez Pidal en affirmant que le terme de « mesnada » désigne l'ensemble des chevaliers et des vassaux qui accompagnent, au quotidien, un seigneur avec lequel ils entretiennent une forte relation d'interdépendance et de gratitude mutuelle. La question essentielle qui surgit alors pour le traducteur est celle de la traduction la plus efficace pour un terme qui, finalement, n'exprime pleinement son contenu sémantique qu'envisagée dans son environnement cotextuel et contextuel. Unanimement, les traducteurs qui composent notre corpus font le choix d'un maintien du terme de « mesnada » qui, bien que tombé en désuétude par la force des choses, n'a pas complètement disparu de la langue castillane actuelle. Nous en voulons pour preuve la présence d'une entrée consacrée à ce terme dans le *Diccionario de la Real Academia Española* qui le définit comme suit :

« Compañía de gente de armas que antiguamente servía bajo el mando del rey o de un ricohombre o caballero principal. Compañía, junta, congregación. »³¹⁹

Revenant sur l'idée de regroupement d'hommes, particulièrement dans un contexte militaire, la définition actuelle est trop restrictive à l'heure d'exposer le degré de spécificité onomasiologique propre à l'usage du terme « mesnada » dans le *Poema de Mio Cid*. Il semblerait ainsi que la charge sémantique contenue dans le lexème, à la fois fortement déterminée par l'usage du terme en contexte et en cotexte, oppose une forte résistance à la traduction. La rigidité formelle relative d'une traduction qui s'efforce de suivre le mètre du *romance* ne permet aucunement d'envisager une explicitation dans le texte lui-même ; l'unique possibilité eût donc été d'insérer une éventuelle note infrapaginale. Pourtant, le choix des traducteurs se porte plutôt sur le renoncement, préférant laisser le soin au public d'accueil de construire, grâce à l'environnement textuel, sa propre définition d'un terme culturellement figé et dont il demeure, quoi qu'il en soit et malgré les tentatives, difficile de déterminer les limites sémantiques.

Il en va de même de certains aspects de phraséologie médiévale qui, même s'ils ne représentent en eux-mêmes aucun obstacle à la compréhension du texte, demeurent, par le maintien de leur formulation originale sans autre reformulation ou explication, en deçà de leur seuil d'expressivité et de représentation culturelle. Lorsque le *Cid* s'adresse directement ou fait référence au roi Alfonso VI, il le fait généralement en utilisant une formule de redoublement : « rey e señor ». Cette formulation apparaît notamment aux vers

³¹⁹ Cf. « MESNADA » in D.R.A.E, p. 1362.

1885, 1952, 2109, 3118, 3146, 3200, 3430, 3488 et 3574. Au même titre que les autres paires inclusives présentes dans le *Cantar* et caractéristiques de l'oralité et de l'épique, la structure « rey e señor » constitue un invariant phraséologique. Pourtant, à la différence de la plupart des structures similaires, l'effet d'insistance produit ne repose pas sur la répétition de deux termes proches de la synonymie mais plutôt sur la gradation pouvant être établie entre le premier et le second terme de la paire. Dans le syntagme adverbial « de amor e de voluntad », par exemple, la synonymie est signalée par Ramón Menéndez Pidal qui, pour le mot « amor » donne une acception correspondant à « voluntad propicia »³²⁰. En revanche, aucune relation de synonymie de ce type ne peut être appliquée à la formule « rey e señor » qui insiste sur deux points, certes non exclusifs, mais différents, à savoir la double qualité d'Alfonso VI, à la fois roi de Castille et seigneur du Cid. Dans son *Vocabulario*, R. Menéndez Pidal déduit de l'usage fait du terme « señor » dans le *Cantar* une partie du protocole médiéval. Ainsi, selon lui, recevrait le nom de « señor »

« aquel que ha mandamiento et poderio sobre todos aquellos que viven en su tierra ; et a este atal deben todos llamar señor, también sus naturales como los otros que vienen á él o a su tierra. Otrosi es dicho señor todo home que ha poderio de armar et de criar por nobleza de su linage ; et a este atal nol deben llamar señor sinon aquellos que son sus vasallos et resciben bienfecho del. »³²¹

Ainsi le roi reçoit-il le titre de « señor » de la part de ses sujets et visiteurs, qui de cette manière reconnaissent leur soumission à celui-ci ; le second cas est celui du Cid, qui reçoit le traitement de « señor » non seulement de la part de ses troupes mais également de ses filles et de son épouse. Face à ces multiples applications protocolaires du terme « señor », il convient donc de constater la rigueur d'usage à laquelle chacun des emplois obéit. De cette manière, lorsque le Cid mentionne Alfonso VI en tant que « rey e señor », il implique non seulement la figure politique du roi mais reconnaît également avec humilité sa soumission et sa volonté de demeurer vassal du roi Alphonse VI qu'il reconnaît en tant que « señor » ; en d'autres termes, la formule utilisée par le Campeador n'est autre que le reflet de la hiérarchie sociale féodale médiévale. Les traducteurs, bien qu'ils soient parfois amenés à modifier un tant soit peu le cotexte de cette formule, s'efforcent pourtant de maintenir la paire intacte de sorte que dans les paroles du Cid, « rey » et « señor » sont toujours associées. L'intérêt rythmique de cette formule, naturellement bi-accentuelle, explique probablement le choix, ici encore unanime, des traducteurs de la maintenir sous

³²⁰ MENÉNDEZ PIDAL, R., *Cantar de Mio Cid. Texto...*, op. cit., vol. II, p. 464, l. 33.

³²¹ *Ibid.*, p. 845, l. 19.

sa forme originale, cédant à la tendance d'orthonymie qui régit, fondamentalement, l'opération de traduction ; néanmoins, la littéralité de la traduction pose ici le problème de la désémantisation par extraction de la formule, lors de la traduction, du système de représentation auquel elle appartient originellement et qui n'est relayé par aucun élément ni textuel ni paratextuel ; les conditions du maintien sont telles qu'aucun élément ne distingue, dans les traductions, cette paire inclusive des autres. L'absence de signalisation claire et explicite du contenu de cette formulation la place ainsi au même rang que les autres paires inclusives, à savoir au rang de structure caractéristique de la poésie épique, entraînant par là-même une perte de son pouvoir de signification pour le public actuel.

La littéralité et l'orthonymie poussent le traducteur à une simplification outrancière de certains éléments lexicaux du texte dont une partie de la charge sémantique échappe à la traduction sans qu'aucune stratégie de compensation soit mise en place. Pour autant, les traducteurs ne méritent aucun blâme dans la mesure où une reformulation complète reviendrait à faire éclater la structure globale du poème traduit et qu'une explicitation systématique des éléments énigmatiques verrait la continuité de la traduction se perdre dans une saturation paratextuelle inconfortable pour le public actuel.

b. Le corps et la parole : gestuelle et discours non verbal

Les mots ne sont pas les seuls à opposer une résistance à la traduction. La situation de performance elle-même, caractérisée notamment par le discours des gestes et l'emploi de formules d'oralité, semble mettre la traduction à l'épreuve. La transition entre deux modes de transmission extrêmement distincts s'accompagne d'une incapacité partielle de la traduction à rendre compte de certaines marques orales et gestuelles de l'original dotées d'une résonance culturelle. Lorsque nous faisons allusion à la gestuelle du texte original, nous l'envisageons selon deux perspectives : la gestuelle faisant partie intégrante de la diégèse et la gestuelle liée à la performance du *juglar* qui l'utilise comme compensation ou complément de la parole.

Le motif de la barbe occupe une place de choix dans le *Cantar de Mio Cid* dans lequel il fait son apparition au début du second *cantar*. Selon Ramón Menéndez Pidal, la barbe « significa la persona del caballero, ora formando epítetos que le designan [...] ora

con valor pronominal »³²². Contrairement aux situations que nous décrivions précédemment, ce n'est pas le terme en lui-même qui pose problème mais davantage la signification des expressions dans lesquelles il apparaît. Les différentes évocations de la barbe du Cid sont la plupart du temps associées à une gestuelle : l'attitude consistant à « prendere a la barba » (vers 1663 et 3280) est le signe que le héros chevalier se trouve dans une situation délicate ; « messar la barba » (vers 2832 et 3186) constituait un véritable affront pour un chevalier ; « prender la barba con un cordon » (vers 3097 et 3124) est le signe d'une vengeance à venir alors que « soltar la barba » (vers 3494) est, au contraire, un signe de réparation d'un affront. Les situations décrites ici sont autant de situations auxquelles le Cid se trouve confronté au fil de ses errances et qui sont transcrites dans le poème. Or leurs conditions narratives d'emploi contribuent à rendre manifeste la gestuelle à laquelle s'associe la parole. En effet, les deux occurrences de la formulation « prendere a la barba » constituent des formules d'introduction de discours direct :

Exemple 61 :

« Prisos a la barba mio Çid Campeador : [...]. » (CS, laisse 91, v. 1663).

Quant au syntagme « messar la barba », il apparaît deux fois dans des conditions similaires, à savoir qu'il ouvre un discours direct prononcé par le Cid qui détermine le substantif au moyen du démonstratif « aquesta » :

Exemple 62 :

« ¡Por aquesta barba que nadi non messo [...]. » (CS, laisse 131, v. 2832)

Dans le premier cas, le mouvement du Cid est clairement exprimé par le verbe « prender ». Dans le second exemple, si le verbe exprimant le mouvement fait l'objet d'une négation, il n'en demeure pas moins que l'idée de mouvement reste présente et suggérée par l'utilisation du démonstratif par lequel le lecteur ou l'auditeur suppose que le Cid effectue un mouvement du bras et de la main de manière à montrer la barbe à laquelle il se réfère, symbole de sa condition et de sa force. Ce qui ne transparait pas dans le texte en revanche, c'est la charge culturelle contenue dans le geste exprimé et qui ne peut trouver de correspondance en castillan moderne : l'orthonymie trouve ses limites dans la littéralité de la traduction qui n'est pas à même d'exercer le pouvoir évocateur que le T-D pouvait exercer sur le public d'origine. A l'exception de Luis Guarnier, dont nous avons déjà évoqué le riche paratexte infrapaginal, aucun traducteur ne tente de remédier à cette

³²² MENÉNDEZ PIDAL, R., *Cantar de Mio Cid. Texto...*, op. cit., vol. II, p. 494, l. 16.

désémiotisation des expressions associées à une gestuelle particulière : la gestuelle est maintenue par la traduction à son niveau littéral sans qu'il soit possible de restituer, par de simples mots, la charge symbolique véhiculée par l'original, en dehors duquel elle ne fait plus sens³²³.

Il en va de même pour un autre motif récurrent du *Poema* qui consiste à ce qu'un des protagonistes lève un bras le long duquel coule le sang de l'ennemi. Dans ce cas, le *Poema* associe motif et formule. Ce motif se décline selon les deux formulations suivantes :

« por el cobdo ayuso la sangre destelando » (CS, vv. 501, 781, 1724, 2453)

« por la loriga ayuso la sangre destellando » (CS, laisse 38, v. 762)

La perception littérale de ce motif incite le lecteur ou l'auditeur à se représenter un bras ou le manche d'une lance le long desquels coule le sang de l'ennemi en émettant un scintillement lumineux. Or le problème pour le lecteur contemporain est double. Il lui sera tout d'abord probablement difficile de se représenter une image fort peu commune dans le monde occidental contemporain ; en outre, s'il parvient à se représenter l'image décrite, elle ne saura en aucun cas avoir la valeur ou la résonance qu'elle pouvait avoir sur un auditeur du T-D. Lorsque le *juglar* emploie ce motif au vers 501 dans la bouche de Minaya, ce dernier explique pourquoi il refuse la récompense que lui propose le Campeador ; il justifie sa décision en prétendant qu'il n'acceptera ladite récompense qu'à la condition de lutter et de vaincre lui-même les Maures ; à ce raisonnement il associe l'image d'un chevalier victorieux le long du bras duquel dégouline le sang du vaincu. En d'autres termes, le motif médiéval de « la sangre destellando » est signe de victoire et de fierté d'un chevalier qui a fait preuve de courage en luttant contre l'ennemi. Or le contenu de cette gestuelle, mises en mots par le *juglar* et l'auteur du poème, semble difficilement accessible à qui n'a jamais suivi de près les exploits guerriers d'un chevalier. En d'autres termes, une fois encore, la gestuelle porteuse d'un sens implicite résiste à la littéralité à laquelle l'orthonymie condamne la traduction : bien qu'il soit possible de considérer que le motif s'impose dès qu'il est répété, une traduction directe et naturelle de la lettre du texte ne semble pouvoir en aucun cas en transmettre le contenu culturel. Les traducteurs se

³²³ Il demeure néanmoins permis de conjecturer que le lecteur est à même, du fait de l'étrangeté éprouvée, de reconnaître le « motif », grâce à sa récurrence dans le système constitué par le texte.

montrent frileux et il semble dans ce cas qu'ils optent pour un glissement vers une gradation, par le lexique, de la force du motif. Ils vont même jusqu'à anéantir le motif en rompant la régularité lexicale et métrique de la formule originale. Alors que toutes les occurrences signalées plus haut suivent un schéma récurrent dans le T-D, les traducteurs procèdent à des variations d'intensité lexicale concernant le verbe « destellar » : F. López Estrada maintient « destellar » au vers 501 avant de proposer « relucir » au 781 et au 1726, puis plus simplement « resbalar » au 2453. Camilo José Cela propose « chorrear » au 501. Il substitue le jeu d'éclat et de scintillement du sang par un bouillonnement qu'il exprime par « en borbollón ». Quant à A. Manent, il fait alterner « centellear » et « resbalar ». Luis Guarner est le seul à adopter une traduction constante par le verbe « chorrear ». Le choix de ce verbe peut trouver sa justification dans l'idée de mouvement qu'il contient ; grâce à cette stratégie de compensation, le mouvement, que le *juglar* imitait probablement lors de sa performance, et que chaque auditeur était en mesure de se représenter facilement, devient plus explicite pour le lecteur contemporain, sans qu'il puisse pour autant accéder totalement à la charge culturelle qu'il contient.

Le problème se pose, par ailleurs, en des termes similaires lorsqu'il ne s'agit plus cette fois de la gestuelle diégétique mais de la gestuelle associée à la performance. Car le texte, tel qu'il apparaît sur les manuscrits, est également porteur de signes de sa propre performance. Texte vivant par définition, le *Cantar* est ponctué de marques d'oralités que nous associons, dans le chapitre précédent, à la voix du *juglar*, envisagé comme véritable co-fondateur du texte lors de la performance. La particule démonstrative « afe », utilisée aussi bien dans le discours que dans le récit, permet d'illustrer la prise de parole du *juglar* et d'y associer, par la valeur démonstrative même de la particule, une gestuelle de performance. La particule « afe » est un maillon permettant la transition virtuelle, pour le public du *juglar*, entre l'immanence de la performance et la transcendance du poème. L'utilisation, rhétorique et phatique dans ce cas, de la particule par le *juglar* vise à capter l'attention du public de manière à lui proposer une visualisation des faits narrés. Lorsqu'il est employé dans le récit, il s'agit, en somme, d'un débrayeur du discours visant à rendre palpable la virtualité du récit. Nous retenons ici onze des trente-trois occurrences de la particule, qui correspondent aux onze emplois en récit et non pas en discours. Parmi ces onze formes, huit correspondent à des formules présentatives indépendantes, au moyen desquelles le *juglar* fait état d'un fait, généralement découlant de l'épisode qui vient d'être

narré (vers 152, 262, 476, 1568, 2175, 2368, 2647, 2947); une a la valeur d'un présentatif cataphorique, à savoir qu'elle annonce l'arrivée des messagers des Infants de Navarre et d'Aragon (vers 3393) ; une ouvre un vers d'introduction du discours direct, jouant ainsi pleinement ses fonctions de démonstratif à valeur cataphorique (1431); une apparaît enfin dans une formule d'*admiratio* que le *juglar* adresse directement au public (1317).

Dans tous les cas mentionnés ci-dessus, la particule « afe », qui, de manière récurrente, ouvre le vers dans lequel elle se trouve, constitue une charnière entre deux niveaux du texte, et dont les traducteurs s'efforcent de restituer toutes les valeurs. Une observation statistique rapide montre que A. Manent ne maintient que 5 formes, préférant faire disparaître les autres ; L. Guarner en maintient 7 ; quant à F. López Estrada, il restitue 10 formes sur 11. D'une manière générale, et quel que soit le choix fait par les traducteurs de maintenir ou non les formes présentatives, il est permis d'observer malgré tout des choix de traduction similaires, qui présentent la plupart du temps l'avantage considérable d'offrir un nombre de syllabes équivalent à la forme originale, ou bien, au contraire, selon les nécessités, la possibilité de gagner une syllabe dans l'optique de suivre un schéma métrique de traduction rigoureux. Les choix se portent majoritairement vers l'équivalent actuel le plus proche, à savoir la forme « he », dérivé étymologique de la particule médiévale, dont la combinatoire enclitique possible offre aux traducteurs l'opportunité de conserver la valeur présentative présente dans l'original et de l'accommoder au mètre du T-A. En outre, on retrouve sporadiquement des formes des verbes « ver » et « mirar » conjuguées à la deuxième personne du pluriel de l'impératif. Une fois encore, les traducteurs tentent, de cette manière, de conserver la fonction phatique attribuable à la particule originale de manière à conserver l'oralité et la situation de communication au plus proche de ce qu'elle était réellement lors de la performance.

Il n'y a donc pas d'échec dans la transmission de la valeur de la particule. En revanche, alors que dans l'original elle articulait deux niveaux de lecture – le texte et son actualisation – sa présence figée dans une traduction écrite quelques siècles plus tard ajoute une stratification à celle déjà présente : le destinataire de l'impératif « ved » au vers 1317 de la traduction de F. López Estrada est le lecteur contemporain qui est désigné par la gestuelle du *juglar* relayée par le traducteur. Or malgré les tentatives du traducteur-*juglar*, le lecteur contemporain n'est pas en mesure, culturellement, de participer à une situation

de performance, qui plus est, inexistante ou, tout au plus, artificielle. De sorte que le traducteur se trouve confronté à une situation complexe : il lui faut traduire un élément inhérent à la performance sans pouvoir utiliser les moyens dont disposait le *juglar* lors de la performance initiale ; ainsi, il ne peut que mettre en place des indices permettant au lecteur actuel de comprendre le comment de la performance, sans lui permettre d'atteindre une réalisation complète de celle-ci.

Ainsi, que la parole soit verbale ou gestuelle, il semble qu'elle se refuse parfois au traducteur. Celui-ci se voit dans l'obligation de composer avec les éléments à la fois cotextuels et contextuels du T-D de manière à laisser entendre – et non plus donner à comprendre – certains éléments qui échappent à l'orthonymie et à l'orthosémiosis. Le T-D revendique son « originalité » et semble exprimer certains éléments par lui-même (son oralité, par exemple) et conserve des empreintes de sa sphère linguistique et sémiotique de création, au risque de rester parfois légèrement hermétique. Une tentative d'explicitation exhaustive des éléments lexicaux ou portés par la gestuelle constituerait l'unique passage envisageable vers une parfaite intelligibilité du texte ; elle constituerait également une porte ouverte vers la saturation paratextuelle et la rupture de continuité et de cohérence du texte. De sorte que le traducteur semble s'incliner momentanément devant le T-D en laissant le soin à son lectorat, selon ses capacités, de recomposer les éléments manquants à la chaîne de la cohérence. Au-delà de ce constat, l'observation de la persistance lexicale et gestuelle nous pousse à émettre de nouvelles hypothèses sur l'orthonymie et l'orthosémiosis, parfaitement suffisantes jusqu'alors, qui ne sauraient être garantes de l'intelligibilité du T-A que dans une dynamique commune de prise en compte globale.

3. La formule : obstacle et franchissement

Notre tentative consistant à déterminer les points du T-D offrant une résistance à la traduction s'achève par l'analyse de la formule épique à travers laquelle le texte rend manifeste à la fois sa persistance dans les essais de traduction et sa capacité à sortir de ses propres limites pour s'offrir au public moderne en tant que texte médiéval. En d'autres termes, malgré la résistance à la fois linguistique et sémiotique que présente la formule épique, elle assure également une fonction de débrayage à deux titres : au sein du texte de départ, la formule est bien souvent un instrument de débrayage discursif permettant le passage du récit au discours ou bien encore d'un épisode à un autre ; dans le texte traduit,

la formule ajoute à sa fonction principale et originelle celle par laquelle elle assure également, par influence sémiotique cette fois, le débrayage de la traduction qu'elle signale et qu'elle intègre dans la double continuité de la sphère sémiotique d'apparition du T-D et dans celle de sa réception. Il s'agit pour ainsi dire d'un débrayage mixte qui prend forme dans la structure sous-jacente et essentielle du texte de départ pour amener celui-ci à un dépassement de son propre cadre structurel et sémiotique par la traduction, l'attirant dans une zone de « non-texte » à cheval entre les deux communautés linguistiques et sémiotiques mises en relation par la traduction. La formule va en quelque sorte à l'encontre de la construction de ponts entre T-D et T-A. Son rôle, en tant qu'invariant de l'écriture mais non de la traduction, semble consister à brouiller les pistes de façon à atteindre une étrangeté non familière et pourtant reconnaissable et définissable pour le public contemporain.

a. Variance et invariance de la formule :

Nous donnions en première partie la définition du formulisme de Paul Zumthor qui l'envisage comme la « fonctionnalisation » d'une « réitération verbale et gestuelle »³²⁴. La définition proposée par P. Zumthor place irrémédiablement la formule, instrument essentiel et reproductible du formulisme, dans le domaine de l'oralité et dans son utilisation à des « fins oratoires, juridiques, poétiques ». Alors que nous la présentions initialement comme l'une des principales caractéristiques de l'écriture médiévale, il importe à présent d'affirmer que la formule n'est pas neutre et ne correspond aucunement à une réalité du langage d'une époque. Bien qu'elle caractérise presque intrinsèquement l'écriture épique médiévale, comme s'accordent à le penser, entre autres, Paul Zumthor et Marcel Jousse pour la poésie médiévale française, ou René Pellen pour l'épique hispanique, il est difficile de croire qu'elle correspond à une pratique langagière usitée et partagée naturellement et spontanément par la communauté linguistique à laquelle appartenaient le *juglar* et l'auditoire de l'époque. Cet artifice de la formule est marqué d'une structure particulière destinée à accompagner la scansion du poème tout en lui conférant une esthétique reconnaissable par les auditeurs. En ce sens, la formule devient un enjeu de la traduction, non seulement dans sa fonction générique mais également dans la fonction sémiotique qu'elle exerce sur le texte et sur l'espace extra-textuel. Ainsi, à l'image de l'ensemble des

³²⁴ ZUMTHOR, Paul, *La lettre et la voix...*, op. cit., p. 216. Cf. également **I.B.3.b Formules et interdiscours**, pp. 128-129.

vers qui composent le poème du Cid, les formules qui y figurent s'organisent-elles sur le schéma d'un hémistiche bi-accentuel fixe, qui peut être, ou non, reproduit à l'identique dans l'hémistiche suivant, donnant ainsi un vers complet marqué par le martèlement de quatre accents prosodiques :

« Mio Cid Ruy Diaz »³²⁵

« Mio Cid Ruy Diaz el Campeador contado » (CS, laisse 119, v. 2433)

« Mio Cid Ruy Diaz el que en buen ora nasco » (CS, laisse 38, v. 759)

A l'image de la formule bi-accentuelle de l'original, la formule dans la traduction s'accommode généralement de la structure métrique donnée au T-A par les traducteurs et conserve le figement structurel qui la caractérise initialement, selon le réseau de correspondance propre à chaque traducteur³²⁶ :

« Nuestro Cid Rodrigo Díaz » (FLE, vers 15, p. 11)

« Nuestro Cid Rodrigo Díaz, el Campeador nombrado » (FLE, vers 2433, p. 98)

« Nuestro Cid Rodrigo Díaz, el nacido bienhadado » (FLE, vers 759, p. 36)

Une rapide observation des exemples précédents permet de mettre en valeur la correspondance exacte qu'il est possible d'établir entre le système formulaire de l'original et le système homologue de la traduction. On y observe en effet la persistance de la combinatoire originale qui subsume les modifications lexicales auxquelles procèdent les traducteurs. Les formules originales présentent une extrême régularité accentuelle qui construit le rythme prosodique de la formule dont la récurrence, lexicale – par la répétition de la formule – et prosodique – par le retour de l'accent – scande la performance et exerce très probablement la fonction phatique évoquée par Paul Zumthor. Dans la traduction, les désignations choisies par F. López Estrada ont un caractère exceptionnel ; néanmoins, elles se plient à la combinatoire formulaire caractéristique des désignations du Cid. En outre, on y décèle la même régularité rythmique présente dans l'original, laissant ainsi intact l'un des aspects de l'oralité du texte primitif ; on y voit également surgir une récurrence métrique (8 syllabes pour la formule simple, 8 + 8 pour les formules composées) par laquelle la traduction se distingue, et la marque de l'adaptation à un schéma structurel plus familier au

³²⁵ Cette formule désignant le Cid apparaît 20 fois dans la version du manuscrit proposée par Colin Smith (14 fois dans le premier *cantar*, 4 dans le second et 2 dans le troisième). Nous soulignons les syllabes toniques susceptibles de recevoir l'accent prosodique lors de la performance.

³²⁶ Cf. *supra* II.B.1.b *Etude des stratégies onomastiques*.

public contemporain. Quoi qu'il en soit, la structuration de la formule semble tout aussi rigoureuse et contribue à mettre en exergue l'artifice de la formule et son cantonnement à un usage à la fois esthétique et performantiel.

Lorsqu'il évoque le formulisme, P. Zumthor souligne également la tendance de la formule – sorte de « répétition verbale et gestuelle » – à « se reproduire avec d'infimes et infinies variations ». La formule apparaît alors sous la dialectique du statisme et de la mobilité : une structure figée invariable au sein de laquelle s'opèrent de multiples permutations ou combinaisons. Les exemples sont nombreux. Parmi eux, nous renvoyons aux nombreuses combinatoires auxquelles donne lieu la désignation du Cid selon le modèle de détermination esquissé par R. Pellen³²⁷ et selon le relevé que nous faisons figurer en Annexe H ; nous citerons également les formules d'insertion du discours direct qui, lorsqu'elles font appel à l'attention du public, se présentent sous une forme qui se schématise comme suit :

(Syntagme Verbal) + OIR (oid, odredes) + (LO) QUE + VERBE DECLARATIF

Si la structure reste fondamentalement la même, les différentes occurrences de cette formule d'insertion du discours présentent de légères variations :

Exemple 63 :

« Fablo Martin Antolinez odredes lo que ha dicho : » (CS, laisse 5, v. 70)

« Quando esto ovo fecho odredes lo que fablava : » (CS, laisse 10, v. 188)

« Oid lo que fablo el que en buen ora nasco : » (CS, laisse 115, v. 2350)

« Oid que dixo el que en buen ora nasco : » (CS, laisse 86, v. 1603)

Au sein d'une structure invariable, s'opèrent diverses combinaisons et diverses permutations avant tout lexicales qui génèrent une mobilité interne de la formule, que l'on retrouve par ailleurs sous une forme similaire dans la traduction qui, à l'image du T-D, place les formules d'insertion au cœur d'une dialectique semblable, restreinte par les limites formelles imposées par le choix du traducteur :

³²⁷ « Parmi les modèles de détermination les plus courants dans la *Geste* on relève EL + N (éventuellement renforcé d'un adjectif : ex., outre [*el Campeador*], [*el (buen) lidiador*] vv. 734, 1322, 1522), EL DE + SN (ex. [*el de Vivar*] vv. 295, 550, 855, 983, 1085, 1140, 1200, 1265 – [*el bueno de Vivar*] v. 969 – ; [*el de Valencia*] v. 1830) et EL QUE + F [« phrase »] (ex. [*el que Valencia ganó*] vv. 3117, 3221, 3336). » PELLEN, R., « Le modèle du vers épique espagnol... », *art. cit.*, p. 8.

Exemple 64 :

« Habló Martín Antolínez, oídme lo que allí dijo : » (FLE, v. 70, p. 13)

« Oíd lo que el Cid habló, el que nació bienhadado : » (FLE, 2350, p. 96)

En ce sens, la formule est d'autant plus productive pour le traducteur qui dispose de toute la latitude qu'il souhaite pour avancer le long d'un chemin de traduction délimité par la structure externe de la formule. Il dispose, pour ainsi dire, d'un canevas sur lequel, à l'instar de l'auteur lui-même, il est libre de composer une formule selon les nécessités métriques qu'il ajoute au schéma rythmique fondateur du vers épique.

b. La formule dans le discours :

La transposition de la formule épique en traduction telle que nous la décrivons semble ainsi obéir à la définition qu'en propose à son tour René Pellen dans son étude sur le modèle du vers épique, en reprenant partiellement celle que proposait auparavant Milman Parry³²⁸ :

« *Formule* désignera [...] 'un groupe de mots régulièrement employé dans les mêmes conditions métriques pour exprimer une idée essentielle spécifique'. Si l'on préfère, une séquence discursive plus ou moins figée syntaxiquement, qui coïncide en général avec les structures prosodiques de base que sont le vers ou l'hémistiche – selon l'étendue de la formule. »³²⁹

La définition ainsi proposée par R. Pellen semble faire primer le comput syllabique sur l'accent prosodique dans la constitution et la reconnaissance d'une formule ; s'il est désormais inutile de revenir sur la régularité métrique et rythmique de la formule, dont les occurrences à peine déclinées entraînent une facilitation du mode de reconnaissance et une répétition à l'identique d'un modèle propre à l'œuvre elle-même ainsi qu'à l'ensemble du genre épique dans la littérature européenne³³⁰, il semble moins convenu de s'arrêter sur l'aspect discursif de la formule ainsi que sur la relation pouvant exister entre la prosodie et la discursivité formulaire. Bien que syntaxiquement figée, la séquence constituée par la formule est profondément ancrée dans le discours en ceci qu'elle peut être amenée à marquer l'actualisation de celui-ci. Tel est particulièrement le cas des formules d'insertion

³²⁸ Cf. les travaux fondateurs de Milman Parry sur le vers épique in PARRY, Milman, « Studies in the Epic Technique of Oral Verse-Making. I. Homer and Homeric Style », in *Harvard Studies in Classical Philology*, n° 41, Harvard, 1930, pp. 73-147.

³²⁹ PELLEN, René, « Le modèle du vers épique espagnol... », *art. cit.*, p. 7.

³³⁰ Le cas de la formule exprimant le motif du chevalier victorieux « por el codo ayuso, la sangre destellando » est extrait d'un formulaire assez largement répandu dans la littérature épique européenne ; C. Smith en signale l'équivalent français fréquent « li sangre vermeil envola entresque al braz ». SMITH, C., *Poema...*, *op. cit.*, p. 290.

du discours direct ainsi que des formules reprenant des éléments de phraséologie médiévale ou d'intertexte épique³³¹ dont la fonction, au sein du texte, consiste à enchaîner une séquence à une autre. Lorsque le T-D utilise une formule telle que « de buena voluntad », il semble que cette dernière, occupant généralement le second hémistiche du vers, joue un rôle tout à la fois sémantique, dans l'expression d'un accord donné à une proposition sans que le sens porté par l'hémistiche formulaire soit déterminant dans la poursuite narrative du récit³³², discursive en ceci qu'elle permet de clôturer un dialogue, et prosodico-métrique en fournissant un complément idéal à une formule d'introduction de discours direct qui n'occupe qu'un seul hémistiche et laisse, par conséquent, une latence accentuelle et métrique. Lors de la prise de Valence, le Cid et Minaya établissent une stratégie d'attaque afin de vaincre les troupes marocaines. L'entretien entre les deux hommes donne lieu à l'échange suivant :

Exemple 65 :

« Fablava Minaya, non lo quiso detardar :
 'Pues esso queredes Çid, a mi mandedes al :
 dadme .cxxx. cavalleros pora huebos de lidiar ;
 quando vos los fueredes ferir entrare yo del otra part,
 o de amas o del una Dios nos valdra.'
 Essora dixo el Çid : '¡De buena voluntad !' » (CS, laisse 93, vv. 1693-98)

L'usage de la formule d'assentiment semble ici servir le dessein rhétorique et oratoire du *juglar* bien plus que la cohérence du récit en soi : la réponse du Cid, brève, introduite par un *verbum dicendi* lui-même bref qui n'occupe qu'un seul hémistiche, apporte un complément superflu à la compréhension sémantique de la séquence ; en revanche, dans l'économie même du poème elle marque une rupture avec la laisse suivante, qui s'ouvre elle-même sur une formule de transition (« El dia es salido e la noche entrada es. »), marquant du même coup la clôture discursive du dialogue entamé au préalable ainsi que la clôture de la séquence au cours de laquelle les hommes du Cid élaborent une stratégie qu'ils mettent en œuvre dès les vers suivants. La fonction de la formule dans ce cas relève davantage d'une fonction phatique, visant à maintenir intacte et entière l'attention de l'auditoire et à ne laisser planer aucun doute sur la poursuite du récit, que d'une fonction narrative véritablement nécessaire à la genèse et au déroulement du poème : le poète insère une succession de deux formules – l'une d'insertion, l'autre

³³¹ Catégories de la typologie formulaire établie par René Pellen in « Le vers du *Cid* ... », *art. cit.*, p. 94.

³³² « Le deuxième hémistiche a plus particulièrement vocation à accueillir toute la phraséologie de type formulaire, les éléments de détermination qui ne sont pas indispensables à la trame du récit. » *Ibid.*, p. 92.

d'accord – occupant l'une et l'autre un hémistiche ; dans ce cas, nous pouvons affirmer de manière un peu lapidaire que le vers fait la formule.

Il est d'autre cas en revanche dans lesquels l'utilisation de la formule obéit à des règles à la fois rythmiques, métriques et discursives. Les formules utilisées pour insérer des passages de discours rapporté au style direct se répartissent selon le type de discours introduit. Une observation statistique montre que les verbes « *dezir* » et « *responder* » apparaissent majoritairement (à 81% et 75% respectivement) dans des formules d'introduction n'occupant qu'un hémistiche, du type « *Essora dixo el Çid* », et suivies dans 40% des cas d'une intervention discursive directe brève. Dans ce cas, la banalité des termes constituant le *verbum dicendi* n'est guère à l'origine de son statut formulaire qui apparaît de manière bien plus prégnante dans l'usage et la récurrence des conditions d'emploi de ces syntagmes, invariablement construits sur le schéma « (adj.) + verbe + sujet + (:) ». Les interventions excédant un hémistiche sont majoritairement introduites par des *verba dicendi* pouvant occuper un vers complet. Parmi eux, tous ne sont pas assimilables à des formules dans la mesure où leur structure obéit à un grand nombre de schémas variables. Pourtant la présence de formules jouant le rôle d'un *verbum dicendi* est indiscutable comme l'illustrent les formules faisant appel à l'attention du public :

« *Fablo Minaya odredes lo que ha dicho* » (CS, laisse 5, v. 70)

« *Fablo commo odredes contar* » (CS, laisse 34, v. 684)

« *Oid que dixo el que en buen ora nasco* » (CS, laisse 86, v. 1603)

La co-présence dans ces formules de verbes évoquant la déclaration et l'audition est symptomatique du rôle joué par la formule, particulièrement lorsqu'elle occupe la place d'un verbe introducteur. Au sein de la formule se trouvent réunis le *juglar* qui gère le récit et qui peut apparaître implicitement en tant que sujet de l'infinitif « *contar* » du vers 684, le locuteur du discours à venir présent dans la morphologie même du verbe déclaratif, et l'auditoire dont l'attention est attirée, par l'impératif ou par le futur, sur les paroles qui vont suivre et dont on l'informe qu'il s'agit d'un discours rapporté. Ces formules d'insertion, dont nous avons déjà pu mettre en évidence la structure commune, sont les seules expressions utilisées dans le *Poema de Mio Cid* pour introduire un discours rapporté au style direct qui disposent d'une pareille capacité à réunir toutes les instances de la performance – *juglar*, auteur, protagonistes du poème et public –. A leur valeur structurelle

et prosodique qui en fait des charnières de discours interchangeable et mobiles au sein du texte, vient se greffer une fonction de véritable débrayeur discursif caractérisé par son oralité, qui permet d'organiser la performance et d'assurer la parfaite intelligibilité du texte par l'auditoire médiéval. Autrement dit, la formule peut également faire le vers.

Ainsi observons-nous ici la fonction que la formule occupe au sein de l'économie du texte et la façon dont elle intervient, en tant que moteur de progression, à la fois sur la diégèse et sur la performance. L'observation des différentes propositions de traduction de certaines formules nous apporte une série d'enseignements à ce propos, permettant de mieux évaluer les niveaux de rupture entre T-D et T-A. En tant que séquence discursive privilégiée, la formule est soumise à une réactualisation constante, de manière bien plus remarquable que ne peut l'être l'ensemble du texte, lorsqu'il ne convoque pas directement, dans une même formulation, poète, public et transmetteur (*juglar* en performance ou traducteur-figeur). Les traductions proposées pour la formule dérivée de la phraséologie médiévale sont en mesure d'apporter des éléments de réponse sur le processus suivi par les différents traducteurs et sur la façon dont le T-D réagit à la traduction. Une constante traductique apparaît chez Luis Guarner et Francisco López Estrada qui proposent de traduire le vers 1698 de la façon suivante :

Exemple 66 :

« Essora dixo el Çid : '¡De buena voluntad !' » (CS, laisse 93, v. 1698)

« Entonces dijo mio Cid :
'De muy buena voluntad'. » (LG, laisse 93, p. 187)

« Nuestro Cid entonces dijo : -*De muy buena voluntad.* » (FLE, laisse 93, v. 1698, p. 69)

La littéralité de la traduction est ici irréprochable : tous les éléments du texte semblent conservés et transposés selon le modèle d'équivalence établi par chaque traducteur ; le respect de la régularité métrique légitime le rajout de l'adverbe de quantité « muy » qui n'intervient aucunement sur le schéma rythmique bi-accentuel directement hérité du T-D et sur lequel les différentes modifications sémantiques n'ont aucune conséquence. Alberto Manent propose cette traduction :

Exemple 67 :

« Entonces contestó el Cid : 'Contáis con mi voluntad'. » (AM, laisse 93, p. 221)

Alberto Manent intervient dès la traduction du *verbum dicendi* en substituant le verbe « responder » au verbe « dezir » proposant ainsi une clarification de l'ordre des interventions orales ; les conditions d'usage similaires de ces deux verbes dans le T-D les rendent parfaitement commutables, fallût-il par la suite modifier la dénomination du protagoniste locuteur selon un système d'équivalence et de permutabilité là encore tout à fait admis. La principale modification à constater, aussi bien vis-à-vis du T-D que des autres traductions, réside dans la dénominisation de la formule occupant le second hémistiche. L'introduction du verbe « contar » n'implique guère de glissement sémantique ; il s'agit plutôt d'une tentative d'explicitation et de clarification de la part du traducteur qui ne fait que développer le contenu sémantique de la formule médiévale qui exprime l'enthousiasme et l'assentiment de celui qui la prononce. Qu'Alberto Manent ait opté pour l'introduction d'un syntagme verbal dans cet hémistiche révèle sa prise de conscience de la spécificité d'une formule fortement ancrée dans la langue et dans les usages médiévaux, dont l'intelligibilité par un lecteur contemporain n'est pas assurée. Dans ce cas, le traducteur doit se confronter non seulement à la traduction des mots mais également à la traduction de la phraséologie médiévale portée par les mots. Or sans que notre dessein soit de porter un jugement sur les traductions, il semble que les traducteurs, quel que soit leur choix, se trouvent face à une impuissance à restituer l'intégralité du signe contenu dans la formule : l'absence de signalisation de la formule dans les traductions de L. Guarner et de F. López Estrada en rend le repérage quasiment impossible et laisse planer sur le texte une sensation de parfaite étrangeté ; cette étrangeté disparaît dans la formulation plus « conventionnelle » de A. Manent sans que le lecteur puisse accéder à la portée phraséologique de la formule qui conserve malgré tout sa valeur discursive.

Les formules d'insertion du discours rapporté au style direct, contre toute attente, ne subissent pas réellement d'amputation similaire de leur valeur. S'il est vrai que le figement du texte par la traduction et l'usage par les traducteurs d'une signalisation typographique codifiée du discours rapporté semblent les cantonner à une fonction esthétique et archaïsante, il semble qu'au contraire ces formules aient la capacité de s'abstraire du texte et de dominer littéralement la situation de traduction en subsumant les textes mis en relation par le traducteur. Qu'il soit traduit « *hablaba el burgalés, escuchad lo que ha dicho :* » (AM, laisse 5, p. 75) ou bien « *Habló Martín Antolínez / oiréis lo que*

hubo dicho » (LG, laisse 5, p. 19), le vers 70 du manuscrit original³³³ conserve dans la traduction la spécificité que nous signalions, à savoir qu'il est un relais entre tous les acteurs de la situation de performance ; de la même façon, les traductions du vers 684 conservent l'allusion directe au *juglar* en maintenant le verbe « contar » ou en exprimant plus clairement encore l'action du porteur du récit, comme le fait Alberto Manent en proposant « Decía el Campeador lo que os voy a relatar : » (AM, laisse 34, p. 129). Les formules de ce type, idoines pour introduire des discours ne faisant intervenir aucun interlocuteur, dépassent irrémédiablement le cadre du texte et de la performance originaux. Nous évoquons au second chapitre de cette partie les différentes voix narratives co-présentes dans la traduction. Or l'extraction du texte de son contexte original ainsi que son figement par le traducteur semblent brouiller les pistes de l'organisation de ces voix narratives. La seconde personne, désignant l'allocutaire, est sujette à réactualisation à chaque lecture, de la même façon qu'elle l'était lors de la performance originale dont le public changeait au gré des déplacements du *juglar*. Le maintien de la formule implique donc un glissement, non seulement du narrateur, mais également de son allocutaire dans une situation virtuelle d'échange.

Nous évoquions précédemment le cas de l'apostrophe « sabet » qui nous permettait d'insister sur la démultiplication des instances narratives du texte. Nous y revenons à présent afin d'approfondir l'analyse de l'impact sémiotique de cette rupture narrative sur la reconstitution de la performance par la traduction. A vingt-quatre reprises dans le texte original, le *juglar* s'adresse directement au public en utilisant une formule d'incitation à l'identification cognitive. Nous désignons ainsi toutes les formulations qui font appel à un savoir, une connaissance supposée du public. Bien qu'il puisse sembler malheureux d'attribuer à un terme seul le statut de formule, nous pensons malgré tout que l'impératif « sabet », représentant vingt-deux des occurrences, mérite cette dénomination, dans la mesure où il répond parfaitement à la définition proposée à la fois par P. Zumthor et par R. Pellen. Rarement situé sous l'accent, tout laisse à penser que son apparition aléatoire entre deux hémistiches, la plupart du temps entre virgules, correspond à une volonté du *juglar* de maintenir l'attention de son auditoire en le poussant à s'insérer lui-même dans le récit.

³³³ « Fablo Martin Antolinez, odredes lo que a dicho : [...] » (CS, laisse 5, v. 70).

D'une manière générale, les traductions conservent intégralement les cas de « sabet » du texte original en ne rétablissant que la graphie impérative. En revanche, il est tout à fait surprenant de trouver, dans la traduction de Francisco López Estrada, une seule forme conjuguée à la troisième personne du pluriel :

Exemple 68:

« Conbidar lo ien de grado mas ninguno non osava ;
el rey don Alfonso tanto avie la gran saña,
antes de la noche en Burgos del entro su carta [...] » (CS, laisse 4, vv. 21-23)

« Aunque de grado lo harían, a convidarlo no osaban.
El Rey don Alfonso, saben, ¡le tenía tan gran saña!
Antes que fuese la noche, en Burgos entró su carta [...] » (FLE, laisse 4, vv. 21-23, p. 12)

Il convient de signaler qu'aucune apostrophe au public de ce type n'apparaît dans la version du texte proposée par Colin Smith. En revanche, des ajouts sont à constater dans les autres traductions : Camilo José Cela fait figurer en apposition la fonction royale d'Alfonso VI alors que Luis Guarner et Alberto Manent désignent expressément le Cid comme objet de la colère du roi. L'unanimité du rallongement du vers par les traducteurs laisse croire qu'il convenait, dans le but de rétablir une structure métrique cohérente, de rajouter deux syllabes en vue de former un hémistiche octosyllabique complet. Pourtant, le choix de Francisco López Estrada est des plus ambigus. Un lecteur n'ayant connaissance ni de l'original, ni des autres traductions, est en proie à deux interprétations possibles, sans que lui soit donné un quelconque élément de réponse. Le sujet de « saben » peut représenter la population de Burgos qui refuse d'ouvrir ses portes au banni ; il peut également renvoyer au lecteur auquel on demande de confirmer qu'il dispose effectivement de tous les éléments, qui lui sont préalablement exposés dans les divers paratextes, lui permettant de comprendre la situation du Cid en cet incipit du poème. La singularité de ce cas dans le poème tendrait à nous dissuader de la présence d'une ambiguïté ; pourtant les conditions d'emploi similaires à celle des occurrences de « sabet » nous incitent à supposer qu'il peut tout aussi bien s'agir d'une tentative avortée de reconstituer la performance en utilisant un élément de débrayage à la fois intratextuel et extra-textuel : la proposition d'une troisième personne du pluriel s'adressant à un lecteur inconnu est tout à fait à même de prendre le relais de la seconde personne du pluriel de l'original, tentant d'établir entre le traducteur et son public – les deux nouvelles instances de l'énonciation – une relation similaire à celle qui unissait le *juglar* à son auditoire. En

outre, l'usage de la personne de politesse rendrait d'autant plus naturelle cette relation qui, s'il en est autrement, pénètre dans les limbes de l'archaïsme morphologique. Quoi qu'il en soit et quel que soit l'objectif de Francisco López Estrada, l'utilisation de « sabet », marque d'oralité s'il en est, représente un facteur d'atemporalité par lequel le texte dépasse ses propres limites et dans lequel se cristallise la relation *juglar* – T-D – public d'origine – traducteur – T-A – public moderne tout en soulignant la capacité ontologique du texte médiéval à se mouvoir par lui-même.

La formule, en se laissant à peine traverser par la traduction, parvient à passer du T-D au T-A sans modification structurelle digne d'être signalée. Comme l'affirme P. Zumthor, la formule se réitère et se reproduit avec d'infimes variations sans que sa structure fondamentale en soit affectée. Plus encore ; la formule fait montre d'une immense capacité à résister aux ponts que le traducteur tente de construire entre les textes, allant même jusqu'à complexifier la relation du public au texte en créant un espace extérieur à tout texte, dans lequel se superposent les différentes instances énonciatives de la traduction. En ce sens, nous pensons avoir montré qu'en dépit de la capacité de la formule à contourner la traduction, sa présence dans les textes traduits apparaît comme amputée d'une partie de sa signifiante qui, en l'absence de toute signalisation périphérique, ne peut surmonter l'épreuve de l'éloignement à la fois linguistique et sémiotique.

c. Littéralité de la formule :

La littéralité de la formule en traduction, son fonctionnement ainsi que les processus et les voies empruntés par les traducteurs constituent les derniers points sur lesquels nous souhaiterions apporter quelques précisions. L'observation de certaines formules dans une perspective littéraliste permet de constater de quelle manière l'auteur primitif du texte joue volontairement du sens premier du lexique, ou bien se trouve prisonnier des structures de la langue qu'il manipule. La formule totalisante « *moros y cristianos* » est l'un des éléments révélateurs de cette relation de littéralité ambiguë présente dans l'originale et que le traducteur doit manipuler à son tour avec la plus grande précaution.

D'après R. Pellen, la formule est porteuse d'une « idée essentielle spécifique ». Cette détermination va partiellement, *a priori*, dans le sens de la littéralité ; en tous cas, elle s'oppose à la polysémie de la formule dont l'usage unique correspond à certains

critères sémantiques et structurels dans le texte. Il semble néanmoins qu'il faille intégrer à cette perception un paramètre contextuel, déclencheur d'un débrayage de la littéralité. La formule totalisante « moros y cristianos », empruntée à la phraséologie médiévale, qui désigne l'ensemble de l'humanité, apparaît neuf fois dans le poème original. Or au moins deux des occurrences présentes dans le *Poema de Mio Cid* ne correspondent pas exactement à la formule totalisante et peuvent faire l'objet d'une interprétation littérale. Lorsque le poète écrit :

Exemple 69:

« Amos tred al Campedaor contado,
e nos vos ayudaremos que assi es aguisado
por aduzir las archas e meter las en vuestro salvo,
que no lo sepan moros nin christianos. » (CS, laisse 9, vv. 142-145)

il fait assez clairement référence à la nécessité de procéder au transport des coffres dans la plus grande discrétion de manière à ce qu'aucun individu de Burgos, ni de tout l'Islam, ni de toute la Chrétienté, ne découvre les manœuvres des commerçants juifs et des vassaux du Cid. La formule est ici pleine et l'association des deux termes ne forme plus qu'un seul référent, ici nié, qui désigne la totalité des personnes humaines susceptibles d'interférer sur l'action décrite. En revanche, lorsque, à la fin du premier *cantar*, on voit apparaître la même association de termes pour souligner l'arrivée d'hommes venus, en renfort, soutenir le comte de Barcelone contre le Cid, l'analyse ne peut être aussi tranchée :

Exemple 70 :

« Grandes son los poderes e a priessa se van legando ;
gentes se le alegan grandes entre moros e christianos.
Adeliñan tras mio Çid, el bueno de Bivar,
tres días e dos noches pensaron de andar
alcançaron a mio Çid en Tevar y el pinar ; [...]
¡Hya cavalleros, apart fazed la ganancia !
A priessa vos guarnid e metedos en las armas ;
el conde don Remont dar nos ha grant batalla,
de moros e de christianos gentes trae sobejanas, [...]. » (CS, laisse 56, vv. 967-988)

Lorsque le poète fait ici allusion à « moros e christianos », il ne renvoie pas directement à la totalité de l'humanité comme auparavant mais plutôt à la réalité de deux communautés ethnico-religieuses qui convergent sur un instant et une action donnés. Le comte de Barcelone ne reçoit point l'appui d'une totalité humaine contre le Cid. L'information qui est ici transmise à l'auditoire est celle de l'arrivée d'hommes chrétiens et maures en proportions équivalentes pour porter secours au comte don Ramón. Le

contexte, que Henri Meschonnic définit comme régulateur de polysémie³³⁴, oriente le récepteur du texte vers une perception inhabituelle de la formule, porteuse d'une littéralité déclenchée par la collision, dans la formule, d'un système de rapports linguistique et sémiotique entre le poème et le monde qu'il représente. L'auditeur du texte original, habitué aux formules totalisantes, est en mesure de manipuler les usages et de déterminer, selon le contexte du récit, à quel moment doit s'opérer le débrayage entre littéralité et figurativité de la formule³³⁵. L'attitude des traducteurs consiste dans un cas comme celui-ci à éluder la difficulté posée par l'alternance d'une formule tantôt littérale, tantôt figurée : le maintien sous une forme littérale, ou la suppression pure et simple, comme le fait Luis Guarner en introduisant « nadie » au vers 107 de la laisse 9³³⁶. Quel que soit le choix des traducteurs, ces derniers se trouvent confrontés à une difficulté difficilement surmontable. Le cadre culturel et linguistique médiéval a entraîné dans sa modification au fil des siècles la disparition des repères nécessaires à l'intelligibilité du décrochage formulaire qui s'opère en contexte et en cotexte autour de cette formule totalisante. L'unique solution envisageable serait une note infrapaginale qui, pour chaque occurrence, indiquerait explicitement le type d'interprétation à donner à la formule. Au lieu de cela, les traducteurs préfèrent passer ce décrochage sous silence, laissant sa perception à l'entière liberté du public.

Grâce à ce dernier exemple, la formule prouve à la fois qu'elle n'est peut-être pas toujours aussi spécifique que le laisse entendre R. Pellen, ou qu'en tous cas sa spécificité demeure fortement tributaire de l'environnement dans lequel elle se trouve introduite ; de plus, la formule, dans sa dimension rhétorique discursive et sémiotique, fortement ancrée dans un contexte médiéval et solidement insérée dans son cotexte d'apparition, semble constituer une barrière difficilement franchissable par le traducteur. Elle semble illustrer la consécration du pouvoir du T-D qui se refuse partiellement au traducteur. Extrêmement enracinée dans le texte dont elle constitue une caractéristique et dont elle assure le fonctionnement et la diffusion, la formule constitue également un élément de débrayage de

³³⁴ MESCHONNIC, H., *Pour la poétique I*, op. cit., p. 56.

³³⁵ Il y est en outre aidé par l'usage, dans ces exemples, des prépositions « entre » et « de » qui rompent le syntagme sémantiquement totalisant.

³³⁶ Cette proposition de traduction trouve, par ailleurs, toute sa légitimité dans l'étymologie de « nadie », dérivé du latin « *homines nati non* », soit « hommes naciidos no... » qui renvoient à la non-existence de l'être désigné. Cf. « NACER » in COROMINAS, Joan, *Diccionario Crítico Etimológico de la Lengua Castellana*, vol. III, Berne, Francke Berna, 1954, p. 490.

la traduction : son invariabilité structurelle en texte glisse progressivement vers une variabilité en traduction ; dès lors, la formule rend la traduction visible et impuissante à restituer l'intégralité de la charge linguistique et sémiotique qu'elle contient. Par la formule, le texte est parfois capable d'offrir les pistes de sa propre interprétation ou au contraire de complexifier ses réseaux de fonctionnement internes, se refusant ainsi à toute intrusion de la part du traducteur.

Conclusion :

Cette seconde partie de la thèse est centrée sur les différents modes de débrayage offerts par le texte et par lesquels la traduction permet de passer du T-D au T-A en offrant la représentation, au sein d'un texte qui s'affiche comme une reproduction du texte source, d'un autre monde, d'un autre texte. Nous y avons mis en avant trois dynamiques de débrayage différentes et non exclusives qui opèrent au sein du T-A. Ainsi, nous avons pu dégager des éléments de débrayage que nous avons qualifiés d'externes, des éléments de débrayage internes et enfin un mode de débrayage mixte qui prend forme à travers la formule médiévale dont l'impact en traduction s'opère tout autant sur le T-D que sur le T-A.

Le premier chapitre nous a donné l'occasion d'observer de quelle manière les traducteurs, chacun selon un système propre, parvenaient à constituer un corps paratextuel qui englobe le texte de la traduction et grâce auquel ils tentent d'apporter des solutions aux apories de la traduction ; la présence paratextuelle vient confirmer la relation d'hypertextualité existant entre T-D et T-A : elle en détermine les conditions mais s'efforce également d'apporter au lecteur contemporain des clés de compréhension du texte de départ, du texte d'arrivée et de l'opération de traduction qui est la médiatrice entre l'un et l'autre. Le « mode d'emploi » ou encore le « guide à l'attention du lecteur » ainsi rédigés par le traducteur regorgent d'informations destinées à rendre perceptible pour le lecteur moderne le cheminement interprétatif suivi par le traducteur sans que celui-ci ne tente d'influencer, *a priori*, la réception du texte par son public. Il s'agit avant tout d'affirmer le statut du texte traduit à des degrés divers pouvant aller de l'assomption la plus totale (la traduction didactique de Francisco López Estrada) à l'assomption plus discrète de Camilo José Cela dont la taille réduite et la nature très spécifique du paratexte proposent davantage une traduction esthétisante produite comme l'exercice de style d'un écrivain zélé.

De là, le second chapitre propose de pénétrer le T-A afin d'y repérer les éléments de débrayage interne grâce auxquels les traducteurs, poursuivant le but de rendre la traduction visible, s'efforcent de construire des ponts capables de permettre au lecteur d'accéder à deux textes simultanément. Dans ce parcours, le second texte, incarné par la traduction qu'ils ont entre les mains, constitue la clé de voûte du travail de transmission

entamé par le traducteur. La reconstruction d'une cohérence structurelle basée sur la modification et la reconstitution d'un système non identique mais fortement inspiré de celui de l'original constituent la tâche essentielle du travail du traducteur sur le lexique ou bien encore les structures sous-jacentes du texte par l'élaboration d'une forme-sens capable de réunir dans un même réseau de signifiante le signifiant textuel et linguistique, le signifié culturel qui lui est associé ainsi que les circonstances sémiotiques nécessaires à l'osmose des deux premiers éléments. Ce travail permet de découvrir également progressivement la co-présence de plusieurs voix narratives qui se relaient au sein du texte et en complexifient l'intelligibilité en en démultipliant les interprétations et les réceptions potentielles. La rupture de continuité textuelle produite par cette pluriénonciation souligne malgré tout la présence du traducteur au sein du texte qu'il traduit en s'efforçant de le rendre à la fois parfaitement compréhensible mais suffisamment distant du lecteur contemporain pour que celui-ci y reconnaisse la présence du texte original.

Tous les éléments semblent ainsi converger vers le constat d'un travail de traduction portant avant tout sur la forme qui préside à la plupart des modifications apportées au texte, tant à sa surface qu'à ses strates plus profondes ; la troisième partie ne va d'ailleurs pas totalement à l'encontre de ce jugement en présentant des éléments de résistance du texte de départ à la traduction. La forme à laquelle s'attachent apparemment les traducteurs constitue un obstacle à la traduction du poème : la rigidité de la forme originale, associée à la rigidité du schéma formel du vers épique long choisi par les traducteurs imposent un cadre de travail strict qui ne laisse que peu de liberté aux traducteurs. Or de nombreux éléments inhérents au T-D – qu'ils soient lexicaux, gestuels ou liés à l'oralité de l'original – ne semblent pas s'ouvrir à la traduction à laquelle ils résistent en ne livrant pas l'intégralité de leurs éléments de signifiante. Dès lors, l'orthonymie dont la traduction a coutume de se nourrir ne peut être que médiatisée par l'appareil paratextuel qui confine parfois à la saturation et ne peut se réaliser pleinement que dans une orthosémiosis susceptible de créer un environnement sémiotique favorable à la transmission d'un ensemble de valeurs et d'un système de représentation modifiés par l'histoire. Le texte ne se livre que partiellement à une traduction elle-même partiellement capable de traduire le texte qui lui est proposé. La formule médiévale, caractéristique de l'écriture épique, est sans doute le lieu où cette résistance est le plus visible dans la mesure où, répondant à des critères métriques, rythmiques et sémiotiques extrêmement

contraignants, elle ne peut aucunement conserver sa valeur originale dans un texte dont la langue et les circonstances sémiotiques ne trouvent que difficilement de correspondance au sein d'une communauté linguistique et d'une sémiosphère modernes qui ont considérablement évolué. Au lieu de cela, il semble que la formule attire les textes, T-D et T-A, dans une sorte d'interlangue au sein de laquelle se retrouvent, au-dessus des textes, les systèmes linguistiques et sémiotiques mis en relation par la traduction. La formule assure ainsi le rôle d'invariant de la traduction qu'elle traverse sans se livrer complètement et dans laquelle elle ne cesse de signaler et de revendiquer la présence du texte médiéval, marqué par sa langue et son système de représentation.

Dès lors, la cohérence du T-D dans sa réception par le public d'aujourd'hui dépend grandement des propositions faites par le traducteur, visiblement soumis à un texte dont les limites sont difficilement franchissables et qui offre les pistes de sa propre interprétation et de sa propre réception. Le T-D se présente, à l'issue de cette seconde partie, comme un ensemble animé d'un mouvement interne dynamique mais fermé, dont le degré de traduisibilité est faible. Pourtant, dans le mouvement alternatif consistant à tenter de rapprocher T-D et lectorat moderne en ramenant l'un à l'autre, force est de constater que s'il est difficile de renvoyer le T-A dans le cadre d'apparition du T-D, l'intervention du traducteur, en revanche, n'a de cesse de tenter de projeter le T-D dans l'environnement sémiotique et linguistique du T-A, prenant ainsi progressivement l'ascendant sur le texte dont il met en exergue le degré potentiel de traductibilité.

III. Dépassement, glissement, transposition discursifs

Introduction :

Les différents constats que nous permettent d'établir les réflexions menées jusqu'à maintenant tendent à nous faire penser que le texte d'origine constitue, comme le prétend Henri Meschonnic, un ensemble à la fois clos et dynamique au sein duquel s'exercent des tensions entre le statisme relatif du *Cantar* dont la structuration obéit à des règles lexicales et discursives strictes qui constituent une sorte de carapace textuelle face aux assauts de la traduction, et une ouverture partielle du T-D résultant de l'oralité caractéristique de la poésie épique qui s'abandonne à la re-transmission et à la ré-actualisation systématique par la performance. Le texte du poème est à la fois unique et répété, invariable et soumis à la variation.

Le réseau de cohérence mis en place par l'équilibrage de ces tensions offre au traducteur un véritable système interactif au sein duquel chaque élément, dans sa relation aux autres éléments structurels, est garant de la signification du texte. Or l'objectif du traducteur intralingual est de proposer à son public une version du texte qui soit intelligible, en tant que forme et en tant que représentation. Les stratégies adoptées par les traducteurs consistent, dans ce double objectif, à conduire le public de la traduction vers le T-D ou bien, à l'inverse, d'amener le T-D au public d'accueil. Ce sont ces mouvements que nous qualifions respectivement de traduction progressive et de traduction régressive. Les moyens mis en œuvre par les traducteurs de notre corpus ont pour objectif, dans une perspective uniquement traductologique, d'opérer un débrayage par la traduction qui permet, en agissant directement sur le texte ou bien à sa périphérie, de revendiquer le statut de traduction en attirant l'attention du lecteur sur les processus employés et grâce auxquels le traducteur prétend permettre à son public d'accéder, via les ponts ainsi construits, au T-A ainsi qu'au T-D. Pourtant, certains facteurs, tels que les marques d'oralité qui figent à l'écrit les conditions performantielles originelles, dressent des barrières à la traduction dont l'hétérogénéité s'exprime d'autant plus clairement. Le changement de support constitue probablement la principale source de cette difficulté rencontrée par la traduction. Néanmoins, il convient d'aller chercher les causes de l'impuissance relative de la traduction non seulement au sein même du texte en tant que système clos, dont la résistance n'est plus à démontrer, mais également dans l'insertion du texte dans un espace culturel et sémiotique au sein duquel il prend place, ou, dans le cas de la traduction, au sein duquel le traducteur tente de lui faire prendre place. La nécessité pour les traducteurs de

gloser et de reformuler le texte met en évidence l'identité, la cohésion et la cohérence de ce dernier. Pourtant, si le texte préside, comme nous le démontrions dans la deuxième partie, à la traduction, le traducteur participe également de la production du sens en exposant son propre parcours interprétatif et en intervenant logiquement sur l'interprétation du texte par le public lecteur.

Selon le principe aristotélicien fondamental de l'analogie, exposé en première partie, qui veut que A soit à B ce que C est à D, il incombe au traducteur, dans le cas précis des traductions intralinguales du *Cantar de Mío Cid* de traduire pour un peuple déterminé un texte issu de son propre passé culturel collectif. A la différence de la traduction telle qu'on l'entend couramment, le traducteur intralingual manipule un corpus familier auquel, pourtant, le public n'a que peu accès pour des raisons essentiellement linguistiques, plus que culturelles. Néanmoins, prétendre que la traduction, dans ce cas, ne joue qu'un rôle de modernisation linguistique reviendrait à sous-estimer considérablement la tâche des traducteurs dont l'objectif consiste avant tout à proposer au public un texte lui permettant de pénétrer au cœur des aspects et des subtilités historiques, philologiques, littéraires et culturels dans lesquels le *Cantar* puise toute son essence et sa cohérence en tant que forme-sens. La cohérence du T-D, dans ces conditions, doit être retravaillée pour et par la traduction, en tenant compte du contexte culturel nouveau, qui influence inévitablement les modes de fonctionnement fondamentaux de la traduction tels que les principes de littéralité ou d'orthonymie, soumis à l'influence sémiotique du cadre contemporain.

Le profond ancrage du texte original dans son univers culturel et sémiotique invalide toute possibilité laissée à la traduction d'assumer seule cet aspect-ci. Il s'agit bien cette fois de l'intervention du traducteur qui ne se contente plus d'explicitier le texte source afin d'en faciliter l'accès au lecteur moderne ; il ne s'agit plus non plus d'envelopper – voire de saturer – le texte de la traduction d'un appareil paratextuel destiné à rapprocher T-D et public actuel. La véritable question, sur laquelle les différents traducteurs ne semblent guère parvenir à s'accorder, est de savoir jusqu'à quel point le rôle de la traduction est tel qu'il lui faille atteindre le degré maximal d'analogie. En d'autres termes, dans quelle mesure l'environnement culturel et sémiotique du traducteur lui impose-t-il de traduire le T-D de sorte que le lecteur visé par le T-A soit en mesure de « ressentir » ce que ressentait l'auditoire original en écoutant le poème ou, bien plutôt de « ressentir ce que ressentait » le

public visé par la performance originelle ? Ce rôle de la traduction, médiatrice culturelle, semble diviser les traducteurs qui apportent, par les processus de traduction adoptés ainsi que par les choix clairement explicités, des réponses différentes. Quelles que soient ces réponses pratiques ou théoriques, la traduction incarne, dans cette dynamique plus sémiotique, un dépassement du texte médiéval dont elle ignore les résistances : là où la démarcation devient impossible, elle cède le pas à la transposition par laquelle le T-A acquiert une ouverture majeure sur son environnement et devient, cette fois, plus dynamique. Alternativement, face à l'incontournable, face à l'intraduisible, le traducteur opte pour la compensation, le panachage, l'enrichissement, l'appauvrissement, de manière à proposer une traduction qui soit à la fois une transposition de la forme du texte mais également une transposition de la résonance culturelle du texte dans lequel s'expriment et font sens les faisceaux culturels propres à son époque d'apparition.

La prise de pouvoir du traducteur sur le texte se manifeste, nous le verrons, par la rupture partielle de la cohérence du T-D : le T-A gagne en hétérogénéité ce qu'il perd en cohérence et s'éloigne d'autant plus du T-D sans que la relation de filiation naturelle et encore visible entre les deux se brise totalement. L'orientation stylistique de la traduction s'inscrit dans une dialectique de simplification et de complexification qui surgit du panachage linguistique auquel procèdent, unanimement, les traducteurs qui, prisonniers de la rigueur linguistique respective de deux ensembles clairement distincts et rigoureusement régis par un système de signification, tentent néanmoins de s'affranchir du carcan de la langue pour offrir à la communauté linguistique d'accueil une forme textuelle de surface hybride, enrichie de marques de la langue de départ. La présence médiévale, étrangère et fort peu familière cette fois, semble rendre manifestes les limites que la langue, et non plus le texte, impose à la traduction et que le traducteur tente de repousser. La dimension culturelle et sémiotique de la traduction, qui constitue le second champ d'action du traducteur sur le texte³³⁷, fait finalement entrer en ligne de compte la problématique de l'historicité du texte de départ qui, par la traduction, s'inscrit dans un mouvement qui unit littérature et histoire et qui, parfois, met en place une axiologie nouvelle, porteuse de sens, que le traducteur met à jour ou crée de toutes pièces, rompant ainsi le schéma d'analogie. De ces hypothèses selon lesquelles le texte de départ, en tant que forme-sens, se livre

³³⁷ Si cette distinction, qui revient à séparer le fond de la forme, peut souvent s'avérer assez malheureuse, nous verrons qu'elle permet de mettre en évidence la façon dont, finalement, fond et forme interagissent dans la traduction.

partiellement et en des proportions variables à la traduction, naît la possible assimilation de la traduction à une praxis énonciative qui influence à la fois l'interprétation du texte et la perception de son étrangeté, qu'éprouve le public moderne ainsi poussé à un mouvement régressif de retour sur l'original.

A] Compensation et panachage : le traducteur au pouvoir

La deuxième partie de la thèse nous a permis de mettre en évidence les tentatives des traducteurs de construire des ponts dont l'objectif est d'amener le lecteur du T-A vers une pénétration du T-D en assurant une perte minimale des éléments convergents de la signification du texte. Pour autant, comme nous pensons également l'avoir montré, le texte oppose parfois une résistance à la traduction en revendiquant notamment son oralité. Parmi les nombreux obstacles dressés par le T-D lors de l'opération de traduction, la langue est sans doute celui auquel le traducteur doit se confronter en priorité s'il souhaite aboutir à la reconstitution d'une forme-sens qui s'approche au plus près de celle du T-D. Lorsqu'il n'est plus en mesure d'ouvrir la route du lecteur moderne, le traducteur établit des stratégies de compensation dont l'objectif n'est point d'inciter le lecteur contemporain à se rapprocher du texte de départ mais, au contraire, de transposer le T-D de manière à ce qu'il soit perceptible et intelligible par le public de la traduction. Toutefois, l'intelligibilité visée ne prétend pas livrer le texte dans son intégralité au public moderne. La compensation à laquelle procède le traducteur tend à rendre intelligibles, par la modification, certaines subtilités du texte de départ, sans les dévoiler toutes. De là, le second terme clé du chapitre qui s'ouvre à présent : le panachage. Les observations à venir vont nous permettre d'analyser de quelle manière les traducteurs proposent des textes hybrides en ce sens qu'ils y font alterner des facteurs de modernisation claire – bien que souvent implicite – et d'évidents archaïsmes qui contribuent au soulignement de l'origine du texte. Ce mouvement de balancier allant de l'explicitation à l'obscurcissement se projette sur le degré de « réceptibilité » du T-A qui reconstruit, en marge de toute stratégie cohérente apparente, un texte à la fois modernisé et profondément enraciné dans sa communauté linguistique d'origine.

Selon les éléments du texte sur lesquels sont susceptibles de porter de semblables manipulations, les effets obtenus s'échelonnent sur un axe d'intelligibilité qui sans cesse semble mettre à l'épreuve la langue d'arrivée ; la langue, dans sa morphologie, est le terrain d'expérimentation des traducteurs qui semblent servir, à des degrés divers, un

objectif paradoxal visant à compenser la modernisation du système de représentation du texte, inhérente à la traduction, en recourant au pouvoir de signifiante de la langue de départ que la langue actuelle n'est plus en mesure d'assurer dans des conditions rythmiques et métriques équivalentes. Toutefois, le panachage ainsi obtenu n'est pas dénué d'implications interprétatives qui remettent en cause l'ensemble de la cohérence du T-A dans sa relation au T-D et semblent imposer irrémédiablement un mouvement régressif du lecteur contemporain vers le texte source.

1. Archaïsme et orthonymie :

a. Considérations liminaires :

Parmi les emplois spécifiques du terme « archaïsme », le Trésor de la Langue française distingue trois acceptions qui nous semblent pouvoir s'appliquer à notre étude en ceci qu'elles embrassent l'ensemble des domaines mis en jeu dans l'opération de traduction : l'une est linguistique et se définit comme le « caractère d'une forme, d'une construction, d'une langue, qui appartient à une date antérieure à la date où on la trouve employée » ; la seconde fait référence à l'archaïsme de civilisation et reprend la définition précise de cet emploi, donnée par Jean-Marie Klinkenberg dans « L'archaïsme et ses fonctions stylistiques »³³⁸ selon laquelle il s'agit d'employer « un mot sorti de l'usage, mais imposé par fidélité à la réalité historique » :

« Dans l'archaïsme de civilisation, ce qui importe est la fonction cognitive, dénotative. Ce type d'archaïsme est dans une large mesure imposé par le sujet et n'apparaît que pour des raisons thématiques extrêmement précises. »

La dernière acception, enfin, appartient à la rhétorique et évoque l'archaïsme comme un « procédé de style qui consiste à utiliser des mots ou des tournures tombés hors de l'usage général »³³⁹.

A plusieurs niveaux, la présence d'archaïsmes dans le texte semble impliquer ce dernier dans une dynamique historique d'actualisation du texte, renvoyant ainsi à l'ambiguïté soulevée par Gérard Genette qui affirme, en évoquant les traductions françaises de Dante ou de Shakespeare :

³³⁸ KLINKENBERG, Jean-Marie, « L'archaïsme et ses fonctions stylistiques », in *Le français moderne. Revue de linguistique française*, n°1, janvier 1970.

³³⁹ « ARCHAÏSME », in *Trésor de la Langue française*, disponible à <http://atilf.atilf.fr>, dernière consultation le 21/12/2005.

« traduire en français moderne, c'est supprimer la distance de l'historicité linguistique et renoncer à mettre le lecteur dans une situation comparable à celle du lecteur italien ou anglais de l'original ; traduire en français d'époque, c'est se condamner à l'archaïsme artificiel, à l'exercice 'difficile et dangereux' de ce que Mario Roques appelait la 'traduction-pastiche' [...]»³⁴⁰

Qu'il soit linguistique et propre à renvoyer le lecteur vers un état de langue désuet, qu'il soit rhétorique et qu'il pousse ainsi délibérément le lecteur à opérer ce mouvement régressif vers l'état de langue employé ou qu'il soit enfin historique, et qu'il évoque une réalité non exprimable par une autre voie, l'archaïsme constitue, dans les traductions intralinguales du *Cantar de Mio Cid* un outil de débrayage par lequel le texte de la traduction opère un mouvement rétroactif en reconfigurant les principales caractéristiques signifiantes du texte de l'original. Il s'agit, nous le verrons, d'un choix que les traducteurs effectuent la plupart du temps par dépit face à l'intraduisibilité et à la résistance du texte médiéval.

Par rapport à la définition proposée, les traducteurs maintiennent de nombreuses formes du texte original. Les archaïsmes de civilisation, que nous aborderons au cours du second chapitre de cette partie, s'effacent dans un premier temps devant les archaïsmes linguistiques dont la présence se note tout à la fois dans la syntaxe, la morphologie nominale et la morphologie verbale. Si nous avons pu commencer à constater, dans la partie précédente, le rôle joué par le principe d'orthonymie dans la traduction du lexique du *Cantar*, il semble que ce même principe ne puisse que difficilement s'appliquer aux autres modes de fonctionnement du langage dont la forme originelle participe de la mise en discours du texte. Solution de repli dans un premier temps, l'archaïsme acquiert pourtant très bientôt le statut de ciment d'une cohérence recomposée, profondément ancrée dans une dénotation qui échappe à la réactualisation du discours recomposé par le T-A, qui oscille entre deux espaces qui alternent de manière aléatoire : l'archaïsme devenu stylistique et la modernisation.

Conformément aux deux aspects proposés par J-M. Klinkenberg, les analyses à venir, portant tout à la fois sur l'archaïsme lexical et sur l'archaïsme sémiotique, dans une perspective plus générale, pourront renvoyer à l'opposition entre connotation et dénotation. Loin d'accorder une place centrale à des concepts désormais partiellement amputés de leur efficacité originelle, nous les utiliserons malgré tout afin de tenter de situer la limite au-

³⁴⁰ GENETTE, G., *Palimpsestes*, op. cit., p. 297.

delà de laquelle la littéralité de la langue et du système constitué par le T-D s'efface au profit d'un sens produit par le discours, auquel le lecteur moderne ne peut accéder qu'avec une difficulté que lui impose le décalage culturel et sémiotique présent entre T-D et T-A. L'opposition définitionnelle retenue est celle que propose Catherine Kerbrat-Orecchioni, en 1977 :

« - dans la dénotation, le sens est exposé explicitement, de manière irréfutable ; son décodage est général – sauf en cas de divergence idiolectale entre l'émetteur et le récepteur.

- dans la connotation, le sens est suggéré, et son décodage est plus aléatoire. Les contenus connotatifs sont des valeurs sémantiques floues, timides, qui ne s'imposent que si elles sont redondantes, ou du moins non contradictoires, avec le contenu dénotatif.³⁴¹ »

Ainsi par « dénotation » renverrons-nous à un code que nous qualifierions de « translinguistique » ou « transsémiotique », à savoir à tout vecteur de sens indifférent au décalage temporel et culturel imposé par la distanciation inhérente à la traduction intralinguale. Solidement lié à la littéralité du texte, les aspects de dénotation que nous évoquerons renvoient à la capacité du texte de produire un sens autonome, perceptible et intelligible sans aucune nécessité de faire appel à un quelconque référent extérieur au système constitué par le texte. A l'inverse, la connotation nous permettra de renvoyer à tout effet de sens qui, bien qu'appartenant à l'unité constituée par le texte en tant que forme-sens, implique pour sa parfaite et complète intelligence une interprétation de la dénotation par référence à des notions extra-textuelles qui, si elles contribuaient à la signifiante du *Cantar* lors de ses premières diffusions auprès d'un public qui disposait d'acquis référentiels *ad hoc*, font appel, aujourd'hui, à une médiation afin d'être élucidées pour être à même de reconstituer le sens initial du poème³⁴². En d'autres termes, nous relierons volontiers les notions de dénotation et de connotation aux conditions de restriction de la polysémie par l'intervention des facteurs cotextuels et contextuels dans la constitution du « sens du texte » à traduire, impliquant à la fois le rôle du traducteur qui se substitue à

³⁴¹ KERBRAT-ORECCHIONI, Catherine, *La connotation*, Presses Universitaires de Lyon, 1977, p. 17-18.

³⁴² Nous renvoyons indirectement à la distinction opérée par Patrick Charaudeau entre « l'existence d'un lieu où le sens est premier et se définit de manière stable et fixe, hors contexte d'usage [et] l'existence d'un lieu où le sens est second et se définit de manière variable selon les circonstances de l'emploi. » De sorte que « les mots n'ont pas un sens littéral complet en soi, mais proposent les instructions sémio-sémantiques qui sont disponibles pour la construction d'un sens discursif. » Cf. CHARAUDEAU, Patrick, « Langue, métalangue et discours », in *Hommage à Bernard Pottier*, t. I, *op. cit.*, pp. 157-165, p. 158 *sq.*

l'auteur du texte original dans le choix d'une forme, et le rôle du public dans la détection d'un sens³⁴³.

b. Archaïsmes syntaxiques et modèles de représentation :

Les éléments relevés jusqu'à présent contribuent à placer la traduction dans une position de retrait indéniable relativement au texte original : le traducteur met en œuvre un certain nombre de stratégies lui permettant de contourner les éventuels problèmes de traduction de manière à toujours rester dans les limites imposées à la fois par le texte original – en tant que forme-sens – et par celles que lui impose l'orthonymie du castillan moderne, en d'autres termes les limites de tolérance de la langue actuelle. Les entorses à l'orthonymie constituent en effet un premier pas vers la prise de pouvoir du traducteur dans le T-A et vers une manifestation de la créativité non démarcative présente dans les traductions qui cessent, contre toute attente, de s'appliquer à construire des ponts entre T-D et T-A ou qui, du moins, dressent des obstacles rendant le passage plus difficile. La traduction demeure le lieu d'un rapprochement aléatoire entre le public contemporain et le texte original qui ne fait pas toujours l'objet d'une signalisation comme celle que nous avons eu l'occasion de souligner dans les chapitres précédents. Ainsi, la présence d'archaïsmes structurels représente-t-elle un obstacle à la continuité de la réception, pouvant parfois aller jusqu'à couvrir le T-A d'une artificialité surprenante obligeant le public d'accueil à reconnaître la présence – faussée, la plupart du temps – du T-D dans le T-A.

L'orthonymie, que Marie-France Delport et Jean-Claude Chevalier présentent comme « la façon 'droite', 'directe', moins 'travaillée', de dire le monde, ses choses et ses événements »³⁴⁴ et à l'aune de laquelle il est possible de mesurer la *distanciation*³⁴⁵ à travers laquelle prend forme la figure médiatrice du traducteur, s'érige en critère de

³⁴³ « Le locuteur doit faire un choix de 'forme' alors que l'auditeur à la réception de cette dernière doit détecter un 'sens' », en conséquence de quoi le traducteur est contraint de procéder à des choix de traduction. Cf. POTTIER NAVARRO, Huguette, « Evolution de la théorie linguistique de B. Pottier », in *Hommage à Bernard Pottier, op. cit.*, pp. 631- 649, p. 634.

³⁴⁴ DELPORT, M-F. et CHEVALIER, J-C., *Les problèmes de la traduction, op. cit.*, p. 9. Cette définition peut être complétée par l'affirmation de Georges Mounin qui, sans le dire explicitement, renvoie également au principe orthonymique qui « consiste à produire dans la langue d'arrivée l'équivalent naturel le plus proche du message de la langue de départ, d'abord quant à la signification, puis quant au style. » MOUNIN, G., *Les problèmes théoriques de la traduction*, éd. Gallimard, coll. « Tel », Paris, 1983, p. 279.

³⁴⁵ « On utilisera le concept de *distanciation* par rapport à la dénomination que l'on peut considérer comme immédiate ou ORTHONYMIQUE. » Cf. POTTIER, Bernard, *Représentations mentales et catégorisations linguistiques*, éd. Peeters, Louvain – Paris, 2000, p. 117.

spontanéité de la traduction et de là, il est tout à fait possible de rapprocher ce concept du principe analogique qui préside à cette dernière partie de la thèse en ceci que l'une des questions que semblent se poser unanimement les traducteurs consiste à se demander si, face à la réception du T-A, le lecteur moderne doit éprouver une sensation semblable à celle qu'éprouvait probablement le public initial à l'audition du T-D. C'est ce à quoi tendent les stratégies de passage mises en œuvre par les traducteurs lors des opérations de débrayage de la traduction exposées précédemment. Néanmoins, la présence des archaïsmes lexicaux et syntaxiques va à l'encontre de ce principe d'orthonymie de sorte que, sans influencer sur l'interprétation du texte pour le moment, la traduction produit pourtant un effet de renforcement de l'étrangeté pour le public d'accueil.

i. Les propositions participiales :

A l'instar de Walter Benjamin qui considère que l'erreur fondamentale du traducteur consiste à tenter de maintenir l'état contingent de sa propre langue et qui préconise « la logique du viol »³⁴⁶ de la langue d'arrivée par la langue de départ³⁴⁷, Jean-René Ladmiral prétend que :

« La traduction réussie fait advenir des possibles de la langue qui sommeillaient encore en elle, dans le jardin intérieur des éventualités captives qu'elle renfermait. »³⁴⁸

Cette logique revient à présenter la traduction comme possibilité de dépassement pour la langue d'arrivée qui doit se départir de son cadre linguistique strict pour s'ouvrir à une nouvelle forme d'expressivité hybride, issue de la rencontre entre deux langues, ou dans notre cas, de deux états d'une même langue. Cette visée, à la fois et paradoxalement, profondément littéraliste et hétéronymique, prend forme, dans les traductions qui composent notre corpus, grâce à l'introduction – et non pas au maintien – de formes archaïsantes à partir desquelles la langue d'origine tente d'instaurer un nouvel état de la langue moderne, au détriment, peut-être, de l'intelligibilité du texte.

La présence à la fois syntaxique et sémantique de la langue médiévale est notamment présente dans les propositions participiales dérivées des tournures d'ablatif absolu latines, dont le maintien, dans certaines configurations, joue à la fois le rôle diégétique qui lui incombe dans l'économie du texte et dans la narration et le rôle de

³⁴⁶ LADMIRAL, J.R., « Sourciers et ciblistes », *art. cit.*, p. 39.

³⁴⁷ *Ibid.*, p. 39.

³⁴⁸ *Ibid.*, p. 40.

marqueur de cette « patine médiévale » que lui attribue la traduction. Nous répartissons volontiers les occurrences de syntagmes participiaux, selon leur fonction narrative et discursive, en quatre catégories :

Le repérage chronologique :

La fonction narrative de ces propositions participiales consiste à exprimer l'achèvement d'une période et à condenser le temps effectif de la diégèse en offrant des repères nets de l'écoulement du temps réel ; le point de cet achèvement constitue par la suite le point de départ de l'événement qui suit immédiatement, dans l'organisation chronologique du récit, l'événement clé de la proposition :

Exemple 71 :

« en San Pero a matines tandra el buen abbat,
la missa nos dira, esta sera de Santa Trinidad ;
la missa dicha, penssemos de cavalgar,
ca el plazo viene açerca, mucho avemos de andar. » (CS, laisse 18, vv. 318-321)

Exemple 72 :

« A este don Jeronimo yal otorgan por obispo,
dieron le en Valençia o bien puede estar rico ;
¡Dios que alegre era todo christianismo
que en tierras de Valençia señor avie obispo !
Alegre fue Minaya e spidios e vinos.
Tierras de Valençia remanidas en paz,
adeliño pora Castiella Minaya Albar Fañez ; » (CS, laisse 79, vv. 1303-09)

Les exemples 71 et 72 illustrent la fonction temporelle et diégétique de la proposition participiale : dans les deux cas, le vers occupé par une telle proposition est un vers de transition du récit au cours duquel il est rappelé un événement précédent que le poète ne décrit plus dans son intégralité mais qu'il situe chronologiquement en regard de l'événement suivant, en donnant une information sur le temps écoulé ou sur la période dont il est question ; en outre, l'aspect transcendant contenu dans le participe passé, noyau de la proposition, clôt l'épisode auquel le vers fait référence pour ouvrir le récit sur l'épisode suivant³⁴⁹.

³⁴⁹ Le caractère d'ouverture et de fermeture de la forme participiale est d'autant mieux mis en relief que les vers 308 et 213 (que nous citerons et analyserons par la suite) ouvrent une laisse dont nous avons pu observer le caractère articulatoire dans le récit.

L'insertion ou le repérage du discours rapporté au style direct :

Il s'agit dans ce cas pour la proposition participiale d'ouvrir – ou de fermer – une intervention du discours direct, insérée dans le récit au moyen d'une structure centrée sur l'emploi d'un participe passé :

Exemple 73 :

« '¿Venides, Martin Antolinez el mio fiel vasallo ?
¡Aun vea el día que de mi ayades algo !'
'Vengo, Campeador, con todo buen recabdo ;
vos .vi. çientos e yo .xxx. he ganados.
Mandad coger la tienda e vayamos privado,
en San Pero de Cardeña i nos cante el gallo ; [...]'
Estas palabras dichas, la tienda es cogida
Mio Çid e sus compañías cavalgan tan aina. » (CS, laisse 11, vv. 204-214)

Exemple 74 :

« Echos doña Ximena en los grados delant'el altar
rogando al Criador quanto ella mejor sabe
que a mio Çid el Campeador que Dios le curias de mal :
[prière de Ximena]
e ruego a San Peydro que me ayude a rogar
por mio Çid el Campeador que Dios le curie de mal,
¡quando oy nos partimos en vida nos faz juntar !'
La oraçion fecha, la missa acabada la an,
Salieron de la elesia, ya quieren cavalgar. » (CS, laisse 18, vv. 327-367)

Les exemples 73 et 74, s'ils trouvent ici aussi une application directe dans le continuum temporel du récit dont ils marquent un nouvel enchaînement, semblent occuper une fonction directement liée à l'insertion du discours direct. L'exemple 73 intervient au cours d'un dialogue entre le Cid et Minaya, lors de l'épisode des tractations avec Raquel et Vidas. Comme le cas se reproduit à de rares occasions dans le *Poema*, le narrateur n'intervient pas pour attribuer explicitement la parole à l'un ou l'autre des participants au dialogue ; cette fonction est déléguée à l'usage de l'appellatif « Campeador » qui, dans le contexte du dialogue, permet à l'auditeur de reconnaître Minaya dans la position du locuteur. L'absence de *verbum dicendi* est en quelque sorte compensée, dès le texte primitif, par l'introduction de la proposition participiale qui renvoie, sémantiquement et syntaxiquement, à l'échange dialogué qui vient d'avoir lieu et qui se trouve conclu par cette formule.

L'exemple 74 offre, par ailleurs, un cas de figure assez similaire quant à la fonction de la proposition participiale qui apparaît en complément d'un *verbum dicendi* très explicite. L'effet produit est celui d'un encadrement diégétique clair de la prière de Jimena,

doublement signalée comme une pause ou une digression à la fois dans la diégèse et dans le récit en performance.

Les maillons d'enchaînement narratif :

Assez semblables dans leur construction aux propositions servant au repérage chronologique, celles que nous catégorisons parmi les maillons d'enchaînement narratif relèvent d'un fonctionnement interne du récit et permettent au narrateur de donner à comprendre l'achèvement d'un acte et le passage à l'acte suivant :

Exemple 75 :

« Dixo Rachel e Vidas : 'Nos desto nos pagamos ;
las archas aduchas, prendet seyes çientos marcos.' » (CS, laisse 9, vv. 146-147)

Exemple 76 :

« a la puerta de Valençia do fuesse en so salvo
delante su mugier e de sus fijas querie tener las armas.
Reçebidas las dueñas a una grant ondrança
el obispo don Jheronimo adelant se entrava,
i dexava el cavallo, pora la capiella adeliñava ; [...] » (CS, laisse 86, vv. 1576-80)

Dans les exemples 75 et 76, il n'est plus tant question du temps qui s'est écoulé, s'écoule ou s'écoulera entre deux actions ; il s'agit bien davantage d'offrir à l'auditeur des repères de narration lui permettant de saisir l'enchaînement des faits narrés et d'être en mesure d'en reconstituer la chronologie. Qu'elle ait une fonction proleptique (exemple 75) ou analeptique (exemple 76), la proposition participiale ne laisse à aucun moment de matérialiser une référence temporelle transcendante qu'elle exprime au moyen du participe passé qui en constitue le noyau.

Expression d'une caractérisation physique / complément de manière :

Cette dernière catégorie s'éloigne, *a priori*, considérablement des trois précédentes en ceci qu'elle ne touche plus directement le continuum narratif et qu'elle n'a guère pour objectif d'offrir un point de repère de la linéarité des actions ; elle se centre davantage sur la description, à un instant précis, de l'acte évoqué par la narration, sans être tout à fait dépourvue d'une dimension temporelle :

Exemple 77 :

« Quando vio mio Çid que Alcoçer no sele dava
el fizo un art e non lo detardava :
dexa una tienda fita e las otras levava,
cojo[s] Salon ayuso la su seña alçada,
las lorigas vestidas e çintas las espadas

a guisa de menbrado por sacar los a çelada. » (CS, laisse 29, vv. 574-579)

Exemple 78 :

« Dando grandes alaridos los que estan en la çelada
dexando van los delant, por el castiello se tornavan,
las espadas desnudas a la puerta se paravan (CS, laisse 29, vv. 606-608)

Les propositions relevées dans les exemples 77 et 78 ne jouent plus le rôle de charnières de la narration et ne matérialisent guère le passage d'un épisode à un autre ; loin de la dynamique narrative des exemples 71 à 76, ces deux derniers exemples s'inscrivent davantage dans le statisme de la description de deux épisodes de bataille et d'assaut du *Cantar*. La transcendance du participe passé est probablement choisie et employée ici pour l'aspect conclusif qui en émane : les tenues et les armes nous sont présentées sur les vassaux du Cid et entre leurs mains, dans l'objectif de parfaire la représentation visuelle des hommes en armes ; c'est, par ailleurs, dans ce caractère conclusif que demeure la portée temporelle de la proposition participiale qui évoque, par le résultat présenté, le processus ayant abouti à la situation décrite.

Tantôt antéposé au substantif (exemples 76 et 77), tantôt postposé (exemples 71 à 75 et 77, 78), le participe passé ancre profondément l'ensemble de la proposition qu'il soutient dans la transcendance et implique une temporalité dans chacun des exemples évoqués. Selon les valeurs attribuables à chacune des catégories dégagées dans notre typologie, une transcription de la valeur de ces propositions en castillan moderne pourrait se présenter sous la forme « una vez + substantif + participe passé // una vez + participe passé + substantif » ou bien « después de (haber) + verbe + substantif » ou enfin « con + substantif + participe passé » (pour les exemples 77 et 78), exprimant de manière aléatoire le processus en cours jusqu'à son achèvement ou la conclusion du processus et le résultat final.

Les structures ainsi présentées sont, par essence, paradoxales au regard de la traduction : principalement employées par le narrateur (dans 6 exemples sur 8), elles tirent de cet usage quasi exclusif leur caractère décisif dans la réussite de la performance et de la transmission du poème dans sa cohérence narrative ; or l'évolution de la langue, qui peu à peu cesse de tolérer, dans une perspective orthonymique en tous cas, les propositions participiales glosées, la plupart du temps, sous l'une des formes que nous évoquions à l'instant, en rend la traduction et la transposition dans une version modernisée d'autant

plus difficile. Observons quelques propositions et quelques choix des différents traducteurs de notre corpus grâce à un tableau synoptique des traductions :

	F. López Estrada	L. Guarner	A. Manent	C.J. Cela
Exemple 71 (laisse 18, v. 320)	« una vez la misa dicha »	« una vez la misa dicha »	« Al fin de la ceremonia »	« Y una vez la misa dicha »
Exemple 72 (laisse 79, v. 1308)	« ya quedando todas en paz »	« tranquilas quedan en paz »	« tranquilas quedan en paz »	
Exemple 73 (laisse 11, v. 213)	« dichas ya estas palabras »	« y dichas estas palabras »	« dichas estas palabras »	« fueron las palabras dichas »
Exemple 74 (laisse 18, v. 366)	« rezadas las oraciones »	« la oración, una vez hecha »	« terminada la oración »	« con la oración acabada »
Exemple 75 (laisse 9, v. 147)	« en nuestro poder las arcas »	« una vez aquí las arcas »	« una vez aquí las arcas »	« al ser las arcas traídas »
Exemple 76 (laisse 86, v. 1578)	« las dueñas son recibidas »	« recibieron a las dueñas »	« recibidas fueron con gran honra »	
Exemple 77 (laisse 29, vv. 577-578)	« con la enseña levantada, vestidos con las longas y en el cinto las espadas »	« con la bandera desplegada, con las longas bien puestas y en el cinto las espadas »	« con la enseña desplegada, con las longas vestidas y ceñidas las espadas »	« las banderas enarboladas, con las longas vestidas y ceñidas las espadas »
Exemple 78 (laisse 29, v. 608)	« con las espadas desnudas »	« con las espadas desnudas »	« con las espadas desnudas »	« con las espadas desnudas »

Figure 4 : Tableau synoptique des traductions des propositions participiales

Une première lecture, horizontale, de ce tableau permet de prendre conscience de l'existence d'invariants de choix de traductions chez l'ensemble des traducteurs. L'exemple 78 illustre ce propos en présentant quatre traductions absolument identiques qui procèdent à l'introduction de la préposition « con » qui rend explicite le résultatif sous-jacent dans la formulation participiale originale. De la même manière, les écarts de traduction, non pas dans le rapport des T-A au T-D – ce qui impliquerait de notre part un jugement que nous nous refusons à porter – mais dans la synchronie des T-A, sont également porteurs d'enseignements sur l'attitude de traducteurs issus d'une même communauté linguistique et d'une même communauté sémiotique, ou sémiosphère. Or la variété des différentes traductions souligne l'implication du sujet traducteur dans le bouleversement de la cohérence du T-D, sous l'influence de sa propre perception de la langue dans laquelle il verse le texte original. Dans le cas de l'exemple 77, on observe aisément les deux principaux types de conduites des traducteurs : d'un côté, F. López

Estrada et A. Manent font des épées un complément circonstanciel de manière introduit par la préposition « con » mise en facteur commun à « lorigas » et à « espadas » ; ces deux traducteurs semblent favoriser ici une correction de la langue dans les limites autorisées par le schéma formel global de la traduction. Pour le même exemple, en revanche, L. Guarner et C.J. Cela maintiennent le rythme de l'original en n'exerçant aucune véritable modification sur le texte initial : la version primitive opère un décrochement, une rupture syntaxique sur le troisième terme de l'énumération : le schéma « substantif + participe » réitéré en 577β et 578α s'inverse et devient « participe passé + substantif ». Le maintien du chiasme de construction impose, par là-même, aux traducteurs le maintien de la proposition participiale sous sa forme originelle et archaïque, incompatible, en outre, avec la factorisation du syntagme par « con ». De sorte que les limites du castillan moderne se trouvent repoussées par une traduction intelligible mais non dénuée d'un caractère d'étrangeté qui n'échappe sans doute pas aux yeux – ou aux oreilles – du public moderne.

La lecture verticale du tableau nous offre une représentation du traitement réservé aux modes de cohérence de chacune des traductions. Elle rend compte de la rupture de cohérence à laquelle donnent lieu les choix de traductions. Alors que le T-D offre une structure syntaxique unique (qui s'articule sur deux schémas structurels) au sémantisme univoque, les traducteurs bouleversent le réseau de cohérence en multipliant les options de traductions, guidées par le mètre et la représentation qu'ils se font des limites de la langue d'accueil. Au point, parfois, de bouleverser non seulement la syntaxe mais également la valeur sémantique véhiculée par la proposition participiale. Lorsque C.J. Cela traduit l'exemple 75 par « al ser traídas las arcas », il intervient directement sur la valeur de la forme verbale : en renvoyant au processus au cours duquel les coffres seront transportés, il fait disparaître la valeur résultative du participe « aduchas » et entame la valeur narrative du syntagme tout entier qui ne joue plus le rôle de maillon de la narration. De la même façon, en traduisant l'exemple 74 par « rezadas las oraciones », F. López Estrada modifie, certes de manière infime, la valeur de la proposition : nous soulignons auparavant que l'exemple 74 jouait un rôle narratif dans l'original en concluant la prière de Jimena. En restituant le substantif au pluriel, sans qu'aucun gain métrique soit à constater, F. López Estrada fait tomber la valeur discursive de la proposition qui ne renvoie plus à la prière qui vient d'être faite, mais à l'ensemble des prières faites, naturellement, par les fidèles ayant assisté à la messe.

Ainsi, d'une manière générale, l'observation du traitement réservé à ces structures dérivées des formes d'ablatif absolu du latin nous amène-t-elle à constater de quelle manière orthonymie et littéralité peuvent aller à l'encontre l'une de l'autre : les traducteurs semblent poussés tantôt par le principe d'orthonymie qui les incite à viser le naturel en explicitant la formulation originale au risque de l'amputer d'une partie de sa valeur sémantico-discursive ou de l'orienter vers un autre sens ; tantôt par le principe de littéralité qui préconise une proximité de la forme originale, fussent-ils produire des archaïsmes et repousser les limites de la tolérance de la langue d'arrivée qui ne reconnaît plus que dans quelques cas la valeur temporelle portée par la proposition participiale. Quelle que soit l'option vers laquelle penchent les traducteurs, l'observation du panel de traductions offertes met en évidence le renoncement à la cohérence immédiate du T-D au profit de l'un ou l'autre principe traductologique.

Nous poursuivrons cette démonstration avec l'évocation de formes proverbiales présentes dans le poème original : l'affrontement entre orthonymie et littéralité est, de manière plus prégnante encore, apte à rendre compte des limites que la langue impose à la traduction, ainsi que de l'attitude des traducteurs et de leur volonté de maintenir, malgré tout, le texte de leur traduction dans un rapport de proximité avec le T-D par l'emploi de l'archaïsme. A trois reprises dans le *Poema de Mío Cid* l'auteur semble introduire des formes proverbiales reconnaissables à la fois par leur structure et par le lieu de leur insertion dans la diégèse :

Exemple 79 :

« Qui a buen señor sirve siempre bive en deliçio » (CS, laisse 29, v. 850)

Exemple 80 :

« ¡Qui buen mandadero enbia tal deve sperar ! » (CS, laisse 83, v. 1457)

Exemple 81 :

« ¡Qui buen dueña escarneçe e la dexa despues
atal le contesca o si quier pior ! » (CS, laisse 152, vv. 3706-07)

L'exemple 79 apparaît après que le Cid décide de vendre Alcocer et de répartir le butin entre ses vassaux. La louange consacrée à la grandeur d'âme du Cid dans la laisse 45 se conclut par l'apparition de la forme citée. L'exemple 80 ouvre une prise de parole du Cid qui se réjouit lorsqu'il reçoit un message l'informant du retour prochain de Minaya avec l'épouse et les filles du Campeador. L'exemple 81 enfin apparaît dans les derniers

vers du *Poema* et scelle le dénouement heureux de l'épisode de la rouvraie de Corpes en revenant, sous la forme d'une sentence, sur le malheur qui s'abat sur l'auteur d'un outrage.

Nous le voyons, l'insertion de ces trois formes est porteuse de sens dans la diégèse du poème. En outre, la forme même de ces vers n'est pas sans rappeler, pour un public contemporain, l'un des schémas caractéristiques des proverbes populaires : « expression d'une condition ► expression de la conséquence » sous-tendue par un schéma du type « si A, alors B »³⁵⁰. Or l'existence de ces proverbes n'est aucunement attestée, ni dans la langue médiévale, ni en castillan moderne. Il semble, par conséquent, qu'il s'agisse ici d'une création de l'auteur, qui, par analogie, construit de toutes pièces une formule proverbiale, donc sentencieuse, destinée à servir son dessein signifiant, à un moment précis de la diégèse. Comment le traducteur peut-il alors traduire ce qui s'avère être le fruit d'une imitation ? S'agissant d'une formulation non attestée qui ne trouve de signification véritable que par sa structure rythmique et sémantique et par le contexte et le cotexte dans lesquels elle se trouve insérée, il semble que l'attitude à adopter doive s'efforcer de suivre le maintien de la littéralité. Ainsi peut-on trouver les traductions suivantes :

Exemple 79' :

« que el que sirve a buen señor, a gusto vive, y muy rico. » (FLE, v. 850)

« aquel que a buen señor sirve,
siempre vive en paraíso. » (LG, laisse 45, p. 97)

« que quien a buen señor sirve, siempre vive en beneficio. » (CJC, v. 850)

Exemple 80' :

« Quien buen mensajero envía, buen mensajero ha de esperar. » (AM, laisse 83, p. 199)

« Quien buen mandadero envía,
buen mandado ha de esperar. » (LG, laisse 83, p. 164)

« Quien buen mensajero envía, buena nueva ha de esperar. » (FLE, v. 1457)

Exemple 81' :

« ¡Quien a una dama escarnezca, y la deje en aflicción,
otro tal que le acontezca, y si puede ser, peor ! (FLE, vv. 3706-07)

³⁵⁰ « [...] le proverbe est une structure figée, et nous sommes donc capables *ipso facto* d'identifier comme proverbe une forme sentencieuse par exemple médiévale, même si elle nous est parfaitement inconnue. » Dans l'essai de définition que J-C. Anscombe propose à la suite, il convoque plusieurs facteurs contribuant au figement et à la « reconnaissabilité » de la forme proverbiale sentencieuse qui se ramène à « une structure du type 'P est un argument / implique Q ». Parmi ces facteurs, la récurrence de « certaines configurations rythmiques », leur clôture, leur autonomie et leur prise en charge par un ON-énonciateur à la suite d'un énonciateur premier. Sur le fonctionnement et la reconnaissance du proverbe, cf. ANSCOMBRE, Jean-Claude, « Parole proverbiale et structures métriques », in *Langages*, n° 139, septembre 2000, pp. 6-26.

« ¡Quien a una dama escarnece
y la abandona traidor,
esto suele acontecerle,
o tal vez cosa peor ! » (LG, laisse 152, p. 351)

« ¡Quien escarneció a su dama y después la abandonó
pasa por tal escarmiento o por un trance peor ! » (AM, laisse 152, p. 381)

Les propositions des traducteurs nous suggèrent plusieurs remarques concernant les processus de traduction suivis. Il semble que d'une manière générale, littéralité et orthonymie se rejoignent dans la restitution de ces formes proverbiales : les traducteurs tentent de mettre en relief la valeur seconde, proverbiale ou sentencieuse, de ces vers par différentes options : le choix du pronom « aquel », seule forme démonstrative à pouvoir représenter, en castillan moderne, l'antécédent d'un pronom relatif ; le maintien du relatif « quien » en position initiale, conférant à la proposition qui le suit une sorte d'universalité, renforcée, par ailleurs par l'emploi du subjonctif dans la relative dans la traduction de F. López Estrada (exemple 81') ; la re-crédation rythmique, enfin, à laquelle procède A. Manent en reprenant le syntagme « buen mensajero » dans les deux éléments de la forme proverbiale, insistant ainsi sur la binarité rythmique récurrente dans bon nombre de proverbes. L'essentiel consiste pour les traducteurs à donner à comprendre la valeur, induite par la forme et le contexte, des formes proverbiales tout en se contentant d'une traduction littérale impliquée par la virtualité de ces formes qui n'existent pas en tant que proverbes dans la langue-source ; il en résulte la perception par le public actuel d'une structure proverbiale, pouvant parfois s'apparenter à une morale (exemple 81), qui n'appartient pas à son registre proverbial, dont il perçoit le sens par le contexte du *Poema*, et qu'il attribue probablement à la sagesse populaire médiévale, voyant dans ces trois formes une possible réminiscence archaïsante d'un substrat linguistique et culturel du Moyen Age auquel les traducteurs lui permettent d'accéder à partir du principe d'orthonymie³⁵¹.

ii. Archaismes lexicaux et formulaires :

Nous achevons la deuxième partie de la thèse par une analyse de la littéralité de la formule : avec l'exemple de la paire inclusive « moros y cristianos » dont le contexte et le cotexte faisaient tantôt une formule littérale dans l'original, tantôt une formule figurative,

³⁵¹ Nos observations du paratexte au second chapitre, nous permettent d'affirmer que l'orthonymie figure comme une clause du contrat tacite entre traducteur et lecteur : par principe, la traduction offerte au lecteur contemporain est orthonymique.

nous avons pu soulever l'un des problèmes de la traduction qui, par l'écart contextuel et culturel qui la sépare du texte original, est condamnée à l'explicitation de la formule par un complément paratextuel ou cotextuel lorsque celle-ci s'éloigne de son sens littéral. C'est dans cette mesure que nous affirmons que la formule peut constituer un obstacle dressé par le texte médiéval à sa propre traduction. Toutefois, si l'impossibilité pour le traducteur de signaler le débrayage formulaire aléatoire s'oppose à la traduction, l'exemple que nous donnions ne présente aucun caractère particulièrement archaïque. Traduire: « que non me descubrades a moros nin a christianos »³⁵² par « a nadie me descubráis, ni a los moros ni a cristianos »³⁵³, par exemple, n'autorise guère la perception de l'expression de la totalisation par le public moderne ; néanmoins, le maintien de la formule médiévale sous sa forme d'origine n'entraîne aucune rupture de continuité de la perception pour le public tout à fait à même de reconnaître, dans la formule « moros e christianos » un « possible » de formulation moderne, non porteur d'archaïsme structurel ou sémantique.

Pourtant, certaines formules caractéristiques de l'écriture épique, telles que les paires inclusives, l'expression du temps ou des présages, si elles n'entrent pas nécessairement dans un conflit littéral avec la langue de la traduction, constituent un obstacle à la représentation en opérant un décrochage entre la littéralité, parfaitement orthonymique, et le système culturel de représentation porté par l'écriture qui devient archaïsant, opérant, par là-même, un glissement de la connotation à la dénotation³⁵⁴.

La main est présentée par le *Poema* comme un élément omniprésent dans les relations sociales et hiérarchiques du Moyen Age, avec la particularité de disposer d'un champ d'application très vaste selon l'expression, la formule ou le contexte dans lequel elle est évoquée. Renvoyant à la capture de prisonniers lorsqu'elle est employée avec le verbe « tomar », elle peut également signaler la libération d'un prisonnier dans la phrase « dar de mano » ; R. Menéndez Pidal souligne dans son *Vocabulario* les différentes acceptions juridiques de la main : la poignée de main évoque la promesse et l'engagement ; la main renvoie également au pouvoir, à la puissance, que l'on a sur quelque chose ; c'est par un geste de la main que le Cid demande solennellement à Alvar Fáñez d'accompagner

³⁵² SMITH, C., *Poema...*, *op. cit.*, v. 107, p. 148.

³⁵³ LÓPEZ ESTRADA, F., *Poema...*, *op. cit.*, v. 107, p. 14.

³⁵⁴ Cf. *supra* : J.M. Klinkenberg et sa définition de l'archaïsme de civilisation, ici applicable à la dimension culturelle de l'archaïsme.

ses filles devant leurs futurs époux³⁵⁵. L'une des constructions remarquables, parmi toutes les constructions possibles, est la phrase « besar la mano » qui apparaît 47 fois dans les trois *cantares*. Sur l'ensemble de ces occurrences, dix sont réservées à un usage discursif (« besar la mano : » est utilisé comme *verbum dicendi*) et deux occurrences introduisent plus spécifiquement du discours rapporté au style indirect, sous la forme « besar la mano que » :

Exemple 82 :

« ¡Merçed, señor Alfonso, por amor del Criador !
Besava vos las manos mio Çid lidiador
los pies e las manos commo a tan buen señor
quel ayades merçed, ¡si vos vala el Criador !' » (CS, laisse 82, vv. 1321-24)

Exemple 83 :

« 'Afe las sus fijas en Valençia do son.
Por esto vos besa las manos commo vassallo a señor
que gelos levedes a vistas o a juntas o a cortes.' » (CS, laisse 133, vv. 2947-49)

Les exemples 82 et 83 présentent des similitudes en ceci que les deux emplois de la formule « besar las manos que » apparaissent dans un contexte réitéré où le sujet du verbe est le Cid, dont la prière exprimée par la formule s'adresse au roi Alfonso. La portée juridique et solennelle signalée par R. Menéndez Pidal indique la perspective selon laquelle il convient d'appréhender cette formule d'insertion afin d'en percevoir la signification pleine. Lorsque le Cid « besa las manos » de son roi, il lui demande un service tout en reconnaissant et en assumant sa condition de vassal du roi auquel il se soumet et s'adresse en toute humilité³⁵⁶. La charge culturelle de cette formule est par conséquent extrêmement forte et dépasse largement tout principe de littéralité qui associe au fait de baiser la main du roi l'expression d'une supplique et la reconnaissance d'une hiérarchie axiologique et sociale propre à la société féodale castillane et à ses usages, s'ouvrant ainsi à une triple lecture.

Si nous observons les différentes traductions proposées, nous remarquons que les propositions n'atteignent qu'une résolution partielle de la triplicité du niveau de signification de cette formule :

³⁵⁵ MENÉNDEZ PIDAL, R., *Cantar de Mío Cid. Texto...*, op. cit., vol. II, p. 743, l. 14.

³⁵⁶ « Besar la mano es la única fórmula conocida en el Cantar para constituir, reconocer y acabar el vasallaje. » Selon R. Menéndez Pidal, la formule « besar las manos que » serait une formulation elliptique provenant de la formule « beso vuestras manos e pídovos un don, que ... ». Cf. MENÉNDEZ PIDAL, R., *Cantar de Mío Cid. Texto...*, op. cit., vol. II, p. 506, l. 30.

Exemple 82' :

« Por mí vuestras manos besa
mío Cid el luchador,
los pies y las manos os pide
como cumple a tal señor,
que le otorguéis la merced
y así os valga el Creador. » (LG, laisse 82, p. 156)

Exemple 83' :

« Por esto os besa las manos, como vasallo al señor ;
pide que a cortes o juntas llaméis a los de Carrión ; » (AM, laisse 133, p. 323)

Les exemples 82' et 83', propositions de traductions des exemples 82 et 83, présentent la caractéristique commune d'explicitier la supplique contenue dans la formule originale en réintroduisant le verbe « pedir » dont la forme complète le schéma métrique assigné aux traductions et dont le sémantisme n'offre aucune ambiguïté pour un lecteur actuel. Toutefois, la résolution par l'explicitation ne parvient pas à donner la mesure de toute la dimension de la formule originale : la traduction proposée semble suivre le principe de littéralité en ce sens qu'elle reproduit la forme essentielle de la formule qui repose sur l'acte même de baiser les mains du seigneur. L'introduction d'un verbe de prière comble l'incapacité de cette formulation, dans un contexte moderne, à exprimer l'idée de supplique contenue dans la formulation originale, qui occupe en fait la fonction d'un *verbum dicendi*. En revanche, le protocole social échappe complètement à la traduction qui n'est pas en mesure, dans le texte lui-même, de transmettre au public d'arrivée la portée de représentation qu'une formulation identique pouvait transmettre au public initialement visé. On retrouve malgré tout dans la traduction une formule lexicalement identique qui n'est modifiée que dans le souci d'atteindre une syntaxe tolérée par la langue d'accueil. Néanmoins, en dépit de la régularisation syntaxique à laquelle choisissent de procéder les traducteurs, la formulation ne laisse pas d'être surprenante pour le lecteur du T-A. En effet, s'il est en mesure d'accéder au niveau littéral du texte, il rencontre plus de difficulté à accéder à une formulation qui, si elle s'est maintenue en castillan moderne, trouve un champ d'application beaucoup plus restreint, et qui correspond au résultat d'un glissement de signification du syntagme³⁵⁷. Dans les exemples

³⁵⁷ Il demeure néanmoins possible de nuancer notre jugement en postulant l'éventuelle capacité, pour un lecteur actuel, de reconnaître dans une formulation semblable une formule de correspondance dont Manuel Seco précise qu'il s'agit d'une formule littéraire tombée en désuétude dans l'espagnol actuel : « besar la mano : (*lit, hoy raro*) Se usa en fórmulas ceremoniosas de despedida como BESO A USTED LA ~ o en cartas, antes de la firma, QUE BESA SU ~, o QUE LE BESA LA ~. » Cf. SECO, Manuel, ANDRES, Olimpia & RAMOS, Gabino, *Diccionario del Español Actual*, Ed. Aguilar, coll. « Lexicografía », Madrid, 1999. L'abréviation « Q.l.b.l.m » est référencée par ARMAENTERAS, Antonio, *Epistolario y redacción de*

que nous présentons, la formule est dessaisie de sa valeur sociale et bénéficie d'un statut purement ornemental, dans la mesure où l'axiologie qu'elle véhicule n'est pas transmissible par le texte et que la seconde idée qui prime – l'idée d'une demande, d'une prière adressée au roi par un syntagme ayant valeur de *verbum dicendi* – est prise en charge par un verbe absent du T-D. De sorte que le lecteur perçoit certainement une telle formule comme un artifice, en apparence déconnexion du reste du récit, comme nous encourage en outre à le penser l'introduction d'une ponctuation isolante qui encadre la formule. En outre, l'exemple 82' propose à son lecteur une syntaxe difficilement intelligible :

« Por mí vuestras manos besa
mío Cid el luchador,
los pies y las manos os pide
como cumple a tal señor, [...] »

qu'il conviendrait de réordonner par souci d'orthonymie afin d'en offrir une formulation immédiatement intelligible et reconnaissable par le lecteur contemporain :

*« Por mí vuestras manos besa **mío** Cid el luchador ; los pies y las manos **y** os pide ... »

Le rajout d'une ponctuation et de la conjonction de coordination – qui par synalèphe n'entraînerait aucune modification métrique – eussent constitué une solution syntaxique permettant d'atteindre un degré supérieur d'orthonymie. Il semble ainsi que le traducteur ait privilégié dans sa traduction le maintien d'une syntaxe surprenante, calquée sur la représentation que le lecteur se fait probablement de l'imperfection de la langue médiévale³⁵⁸. L'archaïsme syntaxique ainsi instauré dans l'objectif de reproduire la structure naturelle de la langue de départ constitue un obstacle à la compréhension mais également un instrument permettant au traducteur de rendre partiellement palpable l'authenticité du T-D à travers le T-A et d'opérer ainsi un nouveau rapprochement entre le public d'accueil et le texte original en ne sortant pas du corps du texte.

documentos, Barcelona, Gasso Hnos, 1960. Pour autant, s'il est permis de supposer que cette formule était connue des premiers lecteurs des traductions, dans les années 1950, il est moins probable qu'un lecteur des années postérieures à 1980 ait connaissance d'une formule épistolaire désormais tombée en désuétude. Ce point soulève, *ipso facto*, la problématique de l'évolution diachronique des traductions, qui, à l'instar du texte original, ne tardent pas à se couvrir d'un caractère suranné.

³⁵⁸ Nous pensons pouvoir postuler ici que le comportement ethnocentrique inconscient de tout lecteur le pousse à considérer sa propre langue comme plus « parfaite », plus « adaptée », plus « complète » et plus « nuancée » que les langues qui lui sont étrangères, dussent-elles renvoyer à un état plus primitif de la langue dont il prétend dominer la pratique synchronique.

Si certaines formules présentent trois niveaux de signification, laissant la possibilité aux traducteurs de privilégier le niveau signifiant littéral, il en est d'autres dont le statut d'archaïsme s'avère incontournable et qui présentent un caractère d'étrangeté indéniable. Tel est le cas notamment de quelques formules exprimant des aspects temporels, dont l'ancrage dans la sphère culturelle médiévale les rend inopérantes une fois transposées dans la sphère culturelle d'accueil. Lorsque F. López Estrada traduit le vers 2023, « lorando de los ojos, tanto avie el gozo mayor » par « llorando estaban sus ojos, tal fue el gozo que sintió », il opère un bouleversement dans la structure syntaxique et grammaticale du vers qui situe celui-ci dans un « entre-deux » de la langue. Outre le fait que cette formule, apte à remplir un hémistiche, convient idéalement à la structure métrique et rythmique du poème original et de la traduction, elle correspond à l'une des nombreuses phrases physiques³⁵⁹ caractéristiques de l'écriture épique³⁶⁰ dont l'objectif consiste à

« insistir [...] en una emoción, o [...] hacer más concreta y visible una abstracción. Aparecen la *mano*, el *coraçon*, la *barba* y otros con fuerte connotación simbólica, se *llora de los ojos* y se *dice de la boca* en momentos especialmente solemnes [...].³⁶¹ »

pour parfois même occuper une fonction à la fois dramatique et performantielle, comme le souligne Alan Deyermond :

« Son ejemplos de frases concretas que se emplean a menudo en el *Cantar*, y en otros poemas épicos, para dar énfasis o un tono solemne a las acciones o las palabras del héroe. Habrán sido útiles también a los juglares, indicándoles la ocasión de un gesto para impresionar al público.³⁶² »

Fortement ancrée dans l'esprit de l'épique, et reconnue comme motif et formule caractéristique de l'écriture poétique médiévale, la formule « llorar de los ojos » serait probablement perçue comme archaïque par un public contemporain peu enclin à tolérer une licence poétique reposant sur une formule redondante. Lorsque F. López Estrada bascule la syntaxe de la phrase de façon à faire de l'organe le sujet du verbe, il ne contourne que partiellement l'obstacle à l'intelligibilité que nous soulignons à l'instant. Il n'est guère plus « orthonymique » de voir des yeux pleurer que de voir quelqu'un pleurer des yeux. L'attribution de la responsabilité de l'action à l'organe plutôt qu'à l'être humain

³⁵⁹ Nous reprenons ici la terminologie de Colin Smith qui définit en tant que « frases físicas » les formules redondantes faisant référence à une partie du corps. Cf. SMITH, C., *Poema...*, *op. cit.*, p. 65.

³⁶⁰ Plus qu'une formule épique, « llorar de los ojos » est véritablement la déclinaison castillane du motif récurrent dans l'épique française : « pleurer des oilz ».

³⁶¹ SMITH, C., *Poema...*, *op. cit.*, p. 65.

³⁶² DEYERMOND, Alan, *El « Cantar de Mío Cid » y la épica...*, *op. cit.*, p. 37.

revient à conserver une formulation archaïque et, par là, à signaler le caractère exceptionnel de l'action portée par le verbe, qu'il faut aujourd'hui aller chercher au-delà de la littéralité.

De la même façon, lorsque le poète original souhaite préciser le moment de la journée auquel se déroule une action décrite, il utilise une formulation médiévale, totalement disparue de la langue et de la culture actuelles. Ainsi signale-t-il aux vers 324 et 1701 que la préparation des chevaux dans le premier cas et la célébration de la messe par l'évêque dans le second auront lieu « a los mediados gallos » :

Exemple 84 :

« [...] a los mediados gallos pienssan de [ensellar]. » (CS, laisse 18, v. 324)

« A los mediados gallos antes de la mañana [...]. » (CS, laisse 94, v. 1701)

Alberto Manent opte pour le maintien de la formulation médiévale et propose respectivement pour les deux occurrences :

Exemple 84' :

« El segundo gallo canta y comienzan a ensillar. » (AM, laisse 18, p. 99)

« A los medios gallos, antes del alborada [...] » (AM, laisse 94, p. 223)

Au moment où le poète composait le texte primitif, le découpage sexagésimal du temps ne correspondait à aucune réalité ; de là, la recherche de repères fixes et partagés par l'ensemble de la communauté sociale de manière à organiser le déroulement chronologique par rapport, notamment, aux chants des coqs qui rythmaient les journées. Une proposition similaire peut être énoncée depuis la perspective actuelle en prétendant que le découpage officiel du temps, commun à l'ensemble de la société contemporaine, dispense cette dernière de l'observation de phénomènes naturels pour déterminer le rythme de l'écoulement chronologique. La mise en balance de ces deux évidences les rend parfaitement exclusives l'une à l'autre, de sorte que le lecteur actuel appartenant à une société et à une culture au sein desquelles le passage du temps obéit à un critère objectif non observable lui rend moins spontanée la compréhension du référent auquel renvoyait, lorsque le poème a été écrit, l'expression « mediados gallos » : si le coq chante encore aujourd'hui, il ne constitue plus un point de repère inscrit dans une durée sécable et s'efface devant le découpage officiel du temps. En l'absence de toute autre indication annexe – et tel est le cas dans l'édition d'A. Manent –, le lecteur est susceptible de

rencontrer quelque difficulté, aujourd'hui, à comprendre que les actions décrites ont eu lieu aux alentours de trois heures du matin. Ainsi, il aura une parfaite intelligence de la lettre du texte de la traduction qui ne présente aucune difficulté de compréhension ; en revanche, il n'est probablement pas en mesure de dépasser le niveau de littéralité tout en ayant conscience de l'existence d'un sens plus figuratif qu'il ne peut qu'imaginer.

La présence de formulations reconnues comme étant directement et littéralement transposées de la formulation originale, porteuses d'un sens uniquement déchiffrable dans un contexte culturel dépassant les limites du texte, représentent un frein considérable à la représentation par le lecteur moderne des éléments portés par le récit. Le T-A présente une forme hybride, une sorte d' « entre-deux-langues » dans lequel il perçoit la littérarité orthonymique véhiculée par des formulations aux échos archaïques, tout en étant exposé à une étrangeté culturelle qui s'oppose à la représentation de la charge sémantique totale attachée à la formulation : le passage vers la traduction semble ainsi sceller l'effondrement de la connotation du T-D et l'avènement de la dénotation que J.M. Klinkenberg place au cœur de l'archaïsme culturel. Ainsi parlerions-nous volontiers de la présence dans la traduction d'archaïsme orthonymique. Si l'orthonymie archaïque représente en soi un paradoxe, l'archaïsme orthonymique semble correspondre aux propositions lexicales des traducteurs dans le cas du *Poema de Mio Cid*, dans le sens où les traductions sont jalonnées d'archaïsmes parfaitement tolérés par la langue d'accueil, qui amputent le texte d'une part de sa signification sans en entacher la compréhension globale. De là, nous formulons l'hypothèse de l'archaïsme envisagé comme un outil de cohérence de la traduction qui se fonde sur cet « entre-deux » que nous décrivons plus haut : le T-A propose un texte *a priori* modernisé dans lequel le traducteur conserve – ou injecte – des éléments empruntés à la langue et à la sphère culturelle d'origine. De cette manière, le T-A s'assume à la fois en tant que texte modernisé et en tant que texte ancien ; l'archaïsme permet de retrouver l'essence du texte original mais permet également au traducteur de s'inscrire dans la représentation préalable que le lecteur peut se faire du texte médiéval. Le panachage auquel procèdent les traducteurs, au détriment parfois de l'intelligibilité complète du T-D par le T-A, devient l'instrument privilégié d'une orthonymie ambivalente qui vise à la fois la spontanéité de l'expression et de la réception dans une perspective régressive de la traduction qui tente de guider le lecteur contemporain vers la forme la plus primitive du texte.

2. La morphosyntaxe verbale : transposition et littéralité

Le lexique et le formulisme sont, nous venons de le voir, le lieu de l'impuissance partielle du traducteur qui, *ipso facto*, les met à profit pour créer un « entre-deux-langues » capable à la fois de traduire le T-D en suivant le principe d'orthonymie et de rendre manifeste la présence du T-D dans le T-A par l'insertion de formulations archaïques qui, sans se laisser appréhender dans la complétude de leur signifiante, constituent un signe de résurgence du texte médiéval dans une dynamique à la fois purement linguistique et sémiotico-culturelle : le T-D se donne à comprendre dans sa littéralité, dans son unité et dans son unicité, exigeant, pour atteindre une intelligibilité totale, l'utilisation de l'élément paratextuel sans lequel il est impossible de transmettre l'intégralité de la résonance culturelle contenue dans les formules épiques. L'archaïsme orthonymique – c'est ainsi que nous choisissons de désigner le procédé par lequel le traducteur propose une traduction hybride, capable de faire renaître partiellement la spontanéité du texte original en malmenant parfois l'orthonymie déterminée par la langue d'accueil –, aussi paradoxale soit-elle, représente l'un des modes d'expression du panachage auquel procède le traducteur dès lors qu'il tente d'intervenir, par la traduction, sur le T-D. Ensermée dans une problématique de la non-compensation, elle sacrifie partiellement la capacité représentative du texte original au bénéfice d'un mouvement régressif par lequel le lecteur contemporain accède à une certaine vision de la réalité structurelle du T-D.

Le formulisme ne constitue que l'un des phénomènes à travers lesquels les différents traducteurs tentent de mettre en œuvre le panachage textuel caractéristique de l'opération de traduction. La morphologie verbale, ainsi que tout le système de représentation lié à l'expression du temps verbal constitue véritablement le lieu d'une prise de pouvoir du traducteur sur le texte qu'il traduit : contraint par la rigueur formelle du T-A et par l'évolution de la langue castillane, le traducteur est confronté, lorsqu'il s'agit pour lui de traduire des formes à présent cantonnées à des usages très restreints, à l'incapacité de la langue actuelle d'exprimer et de contenir l'ensemble des valeurs portées par la formulation initiale. Ainsi, l'adaptation indispensable à laquelle le traducteur doit procéder est-elle à la fois guidée par le principe d'orthonymie et par la recherche de stratégies de compensation permettant de pallier, d'une manière ou d'une autre, la perte irréversible causée par la disparition ou l'évolution diachronique de certaines morphologies verbales. Les formes de futur du subjonctif, l'expression de la transcendance et l'auxiliarisation ou

bien encore la distribution des usages de verbes sémantiquement proches tels que « haber » et « tener » constituent autant de points problématiques de traduction face auxquels les traducteurs plient ou, au contraire, résistent en optant pour des stratégies compensatoires, responsables de l'hétérogénéité et du panachage superficiels du T-A qui semble rester sous l'emprise du principe d'orthonymie.

Qu'il s'agisse de la morphologie du verbe et du syntagme verbal, qu'il s'agisse des règles d'emplois et de la mise en système des valeurs des temps et des modes verbaux, qu'il s'agisse enfin des paramètres régissant les principes fondamentaux de la concordance des temps, l'observation du système verbal dans le poème original semble mettre en avant un certain nombre de règles présidant à l'utilisation des temps dans un objectif axiologique particulier et propre aux emplois médiévaux. Or l'évolution du système verbal, décrite par Maurice Molho dans *Sistemática del verbo español*³⁶³, impose aux traducteurs une totale réadaptation du système originel au système verbal tel que le tolère la langue actuelle. Néanmoins, il convient de ne pas rester dans l'illusion d'une correspondance exacte entre les deux systèmes verbaux mis en présence ; les différentes traductions cristallisent au contraire les bouleversements du système qui ont pu s'opérer dans la diachronie. L'aboutissement de ces évolutions se matérialise, dans le cadre de la traduction intralinguale, par la constitution d'un nouveau système verbal construit sur un panachage, par lequel les traducteurs tentent, lorsque la langue actuelle le leur permet, d'adapter un système obsolète au système propre à la communauté linguistique à laquelle s'adresse le T-A, et, lorsque la langue actuelle ne le leur permet pas, d'actualiser un système hybride, composite, dont les répercussions sur le degré d'intelligence et de signifiante du texte se matérialisent par la projection d'une structure archaïsante et d'un hermétisme représentatif.

a. Morphologie verbale : le cas de l'enclise

L'usage du castillan moderne comprend un certain nombre de règles concernant la syntaxe du pronom personnel complément. Ces règles sont, entre autres, exposées par Jean-Marc Bedel :

« L'enclise est obligatoire et incontournable, dans tous les cas, à l'impératif [...]. Elle peut toujours se faire à l'infinitif et au gérondif, où elle est même très souvent inévitable. C'est le cas chaque fois que l'infinitif et le gérondif ayant le pronom pour

³⁶³ MOLHO, Maurice, *Sistemática del verbo español (aspectos, modos, tiempos)*, Ed. Gredos, coll. « Biblioteca románica hispánica », Madrid, 1975.

complément sont séparés du verbe principal par une autre forme verbale impersonnelle ; ou quand ils expriment une circonstance de l'action principale [...]. L'enclise est, désormais, peu fréquente mais néanmoins possible : après un verbe conjugué à un temps de l'indicatif, à condition que ce verbe ne soit ni à la forme négative, ni employé dans une proposition subordonnée. Dans la plupart des cas, le verbe est alors placé en tête de proposition, c'est-à-dire après une pause, et le sujet est postposé. Cette position du sujet est considérée comme la seule vraiment correcte³⁶⁴. »

Si la grammaire semble tolérer l'enclise du pronom complément à des temps appartenant à la conjugaison personnelle, cet usage n'est pourtant pas dénué d'effets particuliers que souligne la Real Academia, qui voit, dans cet emploi un tant soit peu dissident, et soumis à des règles syntaxiques strictes, une « impresión general [...] de rebuscamiento afectado »³⁶⁵. Le maintien de formes pronominales enclitiques aux formes autres que l'infinitif, l'impératif ou le gérondif s'inscrit dans les traductions comme une des principales formes de persistance archaïque de la langue du poème original, qui contribue ainsi à l'affirmation de la distance entre T-D et T-A par le panachage qui résulte de l'insertion, dans un ensemble, somme toute modernisé, de formes caractéristiques du Moyen Age et de la langue classique, dont la valeur n'est plus perceptible par un lecteur contemporain, comme l'affirme Jean-Claude Chevalier dans l'article qu'il consacre à l'analyse du fonctionnement syntaxique des pronoms compléments clitiques en construction prépositionnelle :

« Des tours où entrent les autres prépositions, on pourrait en dire tout autant. Mais plus abstraites, plus difficilement reliables à des objets du monde phénoménal ces prépositions, selon qu'elles acceptent d'introduire l'une ou l'autre syntaxe du pronom, conduisent à des effets dont la différence est si ténue qu'elle devient sans doute pour le lecteur d'aujourd'hui à peine perceptible. Il n'a plus l'instrument qui les produisait : il n'en peut plus comprendre la nécessité et il en a perdu jusqu'au sens. »³⁶⁶

La nécessité et le sens auxquels fait référence J-C. Chevalier renvoient à une syntaxe rigoureuse qui, dans la langue utilisée par le poète du *Cantar*, évoquait et exprimait une valeur syntaxique déterminée, obéissant à une manière particulière du locuteur de mettre la phrase énoncée en perspective.

Jean-Claude Chevalier élabore sa théorie de la syntaxe du pronom complément en castillan médiéval à partir de l'observation du positionnement enclitique ou proclitique du pronom régi par la fonction syntaxique du verbe dans la phrase. Nous reprendrons ici les

³⁶⁴ BEDEL, Jean-Marc, *Grammaire de l'espagnol...*, *op. cit.*, p. 110.

³⁶⁵ R.A.E., *Esbozo de una nueva gramática de la lengua española*, Espasa Calpe S.A., Madrid, 1982, p. 426.

³⁶⁶ CHEVALIER, Jean-Claude, « Syntaxe des pronoms compléments », in *Cahiers de linguistique hispanique médiévale*, n°5, mars 1980, Université de Paris-XIII, p. 58.

principaux fondements théoriques qu'expose J-C. Chevalier de manière à être à même de les appliquer au texte du *Poema* et à observer le traitement que réservent les traducteurs à un élément de la langue révélateur d'un mode de penser l'énonciation qu'il est difficile de transposer intégralement pour un lecteur contemporain dont le système langagier n'est plus disposé à intégrer les nuances contenues dans le texte original.

L'enclise ou la proclise du pronom complément semblent étroitement liées, nous le disions, au rôle syntaxique joué par le verbe au sein d'une proposition. Les trois postulats servant d'appui à la théorie de J-C. Chevalier sont les suivants :

un *message* s'articule autour d'un *thème* (l'objet du message) et d'un *propos* lui-même constitué d'un *support* (ce dont on parle) et d'un *apport* (ce que l'on dit à propos de ce dont on parle)³⁶⁷ ;

« le verbe espagnol [...] est fait d'un *support* de signification et d'un *apport* de signification »³⁶⁸ ;

le *support* représentant ce sur quoi porte l'élément de l'*apport*, celui-là s'inscrit nécessairement dans l'antériorité de celui-ci.

Selon que le verbe assumera à la fois la double fonction d'apport et de support, ou au contraire n'assumera que la fonction d'apport, la syntaxe du pronom personnel complément s'effectuera soit en enclise, lorsque le verbe contient en lui-même les éléments nécessaires à la perception de l'intégralité du message, soit en proclise lorsque le verbe, uniquement apport, rend possible le rappel du support préexistant en recourant au pronom. De là, l'hypothèse logique formulée par J-C. Chevalier sur la place et la syntaxe du pronom complément :

« Et ainsi on énoncera sur le ton de la règle que le fait pour le verbe de tenir dans la phrase le rôle de support et d'apport entraîne l'enclise du pronom, comme le fait de ne remplir que celui d'apport conduit à la proclise du pronom. »³⁶⁹

Bernard Darbord et Bernard Pottier reprennent la terminologie et la réflexion de J-C. Chevalier en établissant une syntaxe du pronom reposant sur l'ordre logique qui « veut que le support précède l'apport nouveau [...]. Pour cette même raison, le complément doit

³⁶⁷ Nous nous contentons ici de reprendre brièvement la théorie de Jean-Claude Chevalier dont nous faisons figurer la terminologie en italique.

³⁶⁸ CHEVALIER, J-C., « Syntaxe... », *art. cit.*, p. 27.

³⁶⁹ *Ibid.*, p. 33.

suivre le support car, mentalement, il se situe dans l'au-delà, dans l'ultériorité du support³⁷⁰ ». Ainsi, la syntagmatique pronominale semble se fonder sur le degré de complétude du verbe, noyau de la phrase, qui, selon qu'il sera uniquement apport ou, au contraire, « verbe-phrase » – statut qui lui est conféré par l'incorporation du flexif personnel dans la forme verbale – régira le comportement des pronoms clitiques : lorsque la forme verbale est à la fois apport et support, le pronom se postpose, se conformant à la logique de la progression de la phrase ; en revanche, lorsque le verbe n'est que l'apport d'un support qui lui est antéposé, « ce verbe ne bénéficie [...] plus d'une position dominante, regardante. Le pronom complément n'a plus à apparaître dans son ultériorité syntagmatique³⁷¹ ».

Pourtant, le raisonnement de J-C. Chevalier puis de B. Darbord et B. Pottier ne s'en tient pas à une hypothèse purement théorique et tente d'envisager les effets de sens qui découlent inévitablement des différentes applications de l'opposition enclise / proclise. Ainsi, par exemple, J-C. Chevalier insiste-t-il sur l'effet produit par la réitération de l'enclise ou de la proclise au cours d'une succession de propositions : la reprise systématique d'une forme enclitique, dont la présence rend manifeste la fonction d'apport et de support du verbe, évoque la réactualisation mécanique de tous les éléments du message, obligeant à considérer « chaque opération pour elle-même, indépendamment de ce qui la suit »³⁷². En revanche, la proposition d'une succession de pronoms proclitiques revient à factoriser l'existence préétablie du support et à l'appliquer, « tacitement », à toutes les opérations, successivement portées par les verbes ; de là naît une sensation d'accélération dans la mesure où toutes les opérations sont appréhendées dans une dynamique linéaire et continue.

Notre étude voit en cette théorie d'un effet de sens promu par le positionnement du pronom complément une possible application au corpus constitué par le *Poema*. En effet, l'oralité caractéristique du texte primitif fait de lui un récit vivant au cours duquel le *juglar* enchaîne les épisodes de discours et les épisodes de récit. Les formules par lesquelles sont introduits les passages de discours rapporté au style direct peuvent être amenées à contenir un pronom personnel rattaché au *verbum dicendi* ou à tout autre verbe de la proposition par

³⁷⁰ DARBORD, Bernard et POTTIER, Bernard, *La langue espagnole : grammaire historique*, éd. Armand Colin, coll. « fac », Paris, 2004, p. 132.

³⁷¹ *Ibid.*, p. 132.

³⁷² CHEVALIER, J-C., « Syntaxe des pronoms... », *art. cit.*, p. 43.

laquelle est introduit le discours. Dans un pareil cas de figure, les cas d'enclise semblent majoritaires et apparaissent, la plupart du temps, dans des vers construits sur le modèle « verbe euphorique / dysphorique porteur de l'enclise + sujet / support (+ y + verbe déclaratif) ». La présence de l'enclise s'explique, selon la perspective présentée par J-C. Chevalier, par l'absence du support préalable et antérieur qui entraîne la nécessité d'introduire le pronom en enclise de manière à boucler l'intégralité du message sur la forme du verbe qui est à la fois support et apport³⁷³ :

Exemple 85 :

« alegravas mio Çid e dixo : » (CS, laisse 91, v. 1659)

« Prisos a la barba el buen Çid Campeador : » (CS, laisse 91, v. 1663)

Les deux vers d'insertion du discours présentés dans l'exemple 85 présentent pour caractéristique commune celle de l'antéposition du verbe au reste de la proposition : le verbe est ici à la fois support et apport dans la phrase et dans les deux cas, le site et le gène de l'opération ne constituent qu'une seule et même personne, s'agissant de verbes pronominaux. L'absence de tout support de l'opération dans l'antériorité de la formule d'insertion rend inconcevable la proclise du pronom dans la mesure où ce dernier renverrait, par son antériorité chronologique, à une antériorité notionnelle inexistante jusqu'au dépassement du verbe. Ainsi envisagée dans une perspective de logique syntaxique de la phrase, l'analyse de l'enclise ou de la proclise peut très largement dépasser le simple sémantisme de la formulation. Observons les vers 3184-85 :

Exemple 86 :

« Alegros le tod el cuerpo, sonrisos de coraçon,
alçava la mano, a la barba se tomo : » (CS, laisse 137, vv. 3184-85)

Ces deux vers présentent une succession de trois formes du pronom personnel complément : les deux premières occurrences, « alegras le » et « sonrisos » correspondent à des cas d'enclises ou de post-position, alors que la troisième, « se tomo » apparaît en proclise. L'énumération ainsi proposée par le poète nous renvoie très directement au cas exposé plus haut de l'éventuel effet produit, chez un locuteur du Moyen Age, par la répétition de plusieurs cas d'enclise ou de proclise. Selon l'analyse proposée par J-C. Chevalier, les formes porteuses de l'enclise s'inscrivent dans une succession d'actions à l'indépendance marquée qui contribue, dans la situation de performance, à offrir une vision

³⁷³ Cf. *supra* l'analyse syntaxique et les remarques de J-M. Bedel sur la position du sujet proposée.

presque théâtrale du Cid au moment où il s'apprête à remettre *Colada* et *Tizon* à ses compagnons afin qu'ils vengent l'honneur bafoué de doña Elvira et doña Sol. La rupture syntaxique opérée par l'apparition d'une forme proclitique à la suite des deux formes pronominales postposées semble marquer la transition entre cette théâtralisation qui pourrait correspondre à une brève suspension du récit de la part du *juglar* et la reprise du récit par l'insertion d'un discours direct annoncé par une forme proclitique qui, en éludant la référence au support préalablement exposé, marque l'accélération du récit.

Face à cette nuance autorisée par l'alternance syntaxique offerte aux locuteurs castillans du Moyen Age, l'attitude dominante des traducteurs consiste à effacer, par orthonymie et respect de la grammaire de l'espagnol moderne, toute trace de persistance d'une forme pronominale postposée au verbe, dès lors qu'il se trouve à une forme personnelle. Seul Francisco López Estrada maintient l'enclise dans la traduction suivante, se valant de l'usage toléré, en castillan moderne, de l'enclise lorsque le verbe occupe la première position de la phrase :

Exemple 86' :

« Alegrósele la cara, sonrió de corazón.

Nuestro Cid alzó la mano, y la barba se cogió : » (FLE, vv. 3184-85, p. 121)

L'exemple 86' s'efforce de reproduire à l'identique l'alternance enclise / proclise présente dans le vers original. Trouvant sa place dans un cotexte similaire, il semble que les fonctions d'apport et de support assumées par les verbes soient également semblables à celles qu'assumaient les verbes originaux. Il est alors possible d'envisager une rupture rythmique dans la traduction similaire à celle produite par l'alternance dans l'original. Toutefois, il est peu probable que le public d'accueil de la traduction sera en mesure de reconnaître parfaitement l'effet rythmique produit par le changement syntaxique sur le déroulement de la narration. J-C. Chevalier souligne que le récepteur percevra la variation sans nécessairement l'associer au glissement de sens que celle-ci opère, alors même qu'il s'agit d'une variation structurelle qui n'est guère plus usitée par la communauté linguistique à laquelle il appartient : le public perçoit la différence mais n'est pas toujours en mesure de la décrypter. Il lui faut, pour y parvenir, prendre une part active à sa lecture de manière à effectuer le saut nécessaire vers le système de représentation qui lui est proposé par la traduction. L'attitude du traducteur est alors déterminante : F. López Estrada, en ne traduisant pas, maintient son lecteur dans l'incompréhension d'un

phénomène perçu comme étranger à sa langue ; de leur côté, Luis Guarner et Alberto Manent, en rétablissant la proclise aujourd'hui correcte éliminent toute chance d'éveiller chez leur lecteur la sensation que précisément, à ce moment du texte originel, apparaît un phénomène qui participe, bien que partiellement, de la signifiante globale de l'épisode.

Cette attitude est d'autant plus surprenante que, par ailleurs, Luis Guarner fait montre d'une évidente volonté de maintenir vivace le système enclitique médiéval sur des verbes déclaratifs placés en tête de vers et en tête de phrase³⁷⁴. Il semble rejoindre en cela l'opinion de R. Menéndez Pidal qui, d'après une observation statistique, affirme que « si el verbo encabeza la proposición, ó va precedido de la conjunción *e* ó *mas*, el pronombre se le pospone, como sucedía aún en el siglo XVI »³⁷⁵. Si la présence d'un pronom proclitique est susceptible de trouver toute sa légitimité dans la version originale du *Poema* comme on le constate notamment dans l'exemple suivant,

Exemple 87 :

« Delante veyen so duelo, non se pueden huviar,
por el rey de Marruecos ovieron a enbiar ;
con el de los Montes Claros avien guerra tan grand
non les dixo consejo non los vino huviar.
Sopolo mio Çid, de coraçon le plaz ; » (CS, laisse 72, vv. 1180-84)

dans lequel le verbe, par influence du cotexte, est à la fois support et apport en ce début de phrase qui réoriente la focalisation sur le personnage du Cid, il est en revanche plus audacieux de conserver, voire d'ajouter, des formes enclitiques dont la morphologie échappe à un lecteur contemporain et dont la syntaxe n'est plus guère évocatrice du degré de plénitude du verbe porteur de l'information. Sur les formes enclitiques initiales recensées dans l'édition de Luis Guarner, six ne correspondent pas à une forme enclitique de l'original :

Exemple 88 :

« Dixo el rey : 'Mucho es mañana ... » (CS, laisse 47, v. 881)

« Díjole entonces el rey :
'Aún es muy pronto mañana... » (LG, laisse 47, p. 101)

³⁷⁴ Cf. Annexe J.

³⁷⁵ MENÉNDEZ PIDAL, R., *Cantar de Mío Cid. Texto..., op. cit.*, vol. I, p. 403, l. 15. Il est possible d'étayer cette loi empirique édictée par R. Menéndez Pidal en recourant à la théorie de l'apport et du support de J-C. Chevalier : la position initiale d'un verbe suppose l'éventuelle absence de support dans l'antécédence de la proposition concernée. Ainsi le verbe acquiert-il le double statut d'apport et de support ; partant du postulat selon lequel tout support est nécessairement antérieur à l'apport, il est difficilement envisageable qu'un pronom s'antépose au verbe, venant compléter un support qui n'a pas encore été exprimé.

Exemple 89 :

« Alcançolo el Çid a Bucar a tres braças del mar,
arriba alço Colada, un grant golpe dadol ha,
las carbonclas del yelmo tollidas gela[s] ha,
cortol el yelmo e – librado todo lo hal –
fata la çintura el espada legado ha. » (CS, laisse 118, vv. 2421-2424)

« Mío Cid alcanzó a Búcar
a tres brazas de la mar,
alzó en alto su *Colada*
y tan gran golpe le da
que los carbunclos del yelmo
todos se los fue a arrancar
cortóle el yelmo y con él
la cabeza por mitad,

hasta la misma cintura
la espada logró llegar. » (LG, laisse 118, p. 250)

L'exemple 88 nous présente un troisième cas de figure qui consiste à intégrer, dans le texte *a priori* modernisé, une structure enclitique absente de l'original. L'exemple 89 nous semble assez bien illustrer le travail de Luis Guarner sur les formes enclitiques : alors que le texte original en offre une au vers 2421, le traducteur rétablit une syntaxe plus conventionnelle et de là rétablit l'antéposition du pronom ; en revanche, au vers 2423, il maintient en début de vers l'enclise sous la forme « cortóle ». Nous pensons pouvoir émettre plusieurs hypothèses concernant le traitement de l'enclise dans la traduction : la première est qu'il nous semble que la décision de maintenir, de supprimer ou de modifier la syntaxe du pronom correspond avant tout à des critères métriques, une fois de plus. Une traduction littérale du vers 2421 dans l'exemple 89 aurait, quelle qu'ait été la syntaxe choisie, entraîné un excès métrique susceptible de détériorer le schéma général de la traduction ; à l'inverse, ne pas introduire de pronom à l'exemple 88 aurait eu pour conséquence un déficit métrique pour le vers 881, ainsi comblé par l'apparition du pronom. La décision de postposer ce pronom nous oriente vers notre seconde hypothèse selon laquelle le statut de l'enclise dans la traduction est véritablement rhétorique dans le sens où, renvoyant à une nuance sur laquelle le raisonnement syntaxique actuel du castillan ne s'appuie plus, elle s'instaure par analogie, ou par imitation d'un hypotexte défini, dans la conscience collective moderne, par une langue qui tolérait et employait l'enclise du pronom dans certaines conditions. L'enclise apparaît dès lors comme un artifice archaïsant qui crédibilise la traduction, contribue à la maintenir ancrée partiellement dans la représentation qu'a le public d'accueil de son contexte d'apparition. Ce trompe-l'œil

syntactique qui participe du panachage du T-A contribue à la reconnaissance à la fois d'une littéralité inaccessible et d'une orthonymie incomplète.

b. Le panachage morphologique : < ra >, < re >, < se >

Il est possible de trouver, au sein du T-D, une représentation synchronique de la valeur des formes correspondant aux formes actuelles de subjonctif. La distribution des formes en < ra >, en < se > et en < re > obéit à l'expression d'un certain rapport au temps grâce à la morphologie de la forme verbale. Or, de la même façon que la syntaxe du pronom personnel complément s'est peu à peu simplifiée pour n'autoriser actuellement l'enclise qu'en accompagnement d'un verbe à une forme quasi-nominale, la répartition signifiante des morphologies verbales issues des formes latines de la transcendance s'est réorganisée pour aboutir au système castillan moderne. L'alliance de ces deux systèmes, distincts et exclusifs, constitue à son tour un facteur du panachage à la fois formel et sémiotique d'un texte placé en suspension entre deux états de la langue.

Une rapide observation du texte original permet d'envisager les principales caractéristiques expressives dévolues à chacune des formes énoncées plus haut. Ainsi la forme en < ra >, dérivée du plus-que-parfait latin, et somme toute fort peu usitée dans le *Poema*, semble-t-elle conserver sa valeur de transcendance, insérée dans un contexte de passé considéré comme révolu ou, pour reprendre la terminologie de Gilles Luquet, « inactuel »³⁷⁶ :

Exemple 90 :

« A Minaya .lxv. cavalleros acreçidol han,
y el se tenie .c. que aduxiera d'alla ;[...] » (CS, laisse 83, vv. 1419-20)

Le verbe de la proposition subordonnée relative, sous la forme en < ra >, n'évoque aucunement la virtualité que son homologue moderne exprime, une fois insérée dans le paradigme subjonctif au sein duquel lui est attribuée la capacité d'exprimer la virtualité, en évoquant « des événements qui n'ont pas eu lieu dans le passé, soit parce qu'un obstacle s'est opposé à leur réalisation [...], soit parce que ces événements sont conçus et présentés

³⁷⁶ « Dans le système verbal espagnol, l'imparfait du subjonctif en < ra > n'est pas autre chose que la forme marquée de l'inactuel, à savoir celle qui permet à un sujet parlant de se représenter une opération en prenant le maximum de recul par rapport à l'actualité (que celle-ci soit passée, présente ou future). C'est en tant que forme marquée de l'inactuel que l'on avait recours à elle en espagnol ancien pour exprimer un passé du passé, c'est-à-dire pour inactualiser un événement du passé par rapport à l'instant de saisie que l'on s'en donne. » Cf. LUQUET, Gilles, *Regards sur le signifiant. Etude de morphosyntaxe espagnole*, Presses de la Sorbonne Nouvelle, Paris, 2000, p. 116.

comme la conséquence imaginaire d'une condition elle-même imaginaire, soit parce que le 'peu de chose' qui peut suffire à leur réalisation a fait défaut³⁷⁷ ». Dans cet exemple, la forme renvoie au contraire à l'acte effectivement et complètement réalisé dans la transcendance : les chevaliers auxquels renvoie le pronom relatif accompagnent Minaya depuis une époque révolue, antérieure au moment du passé exprimé par le verbe que le *juglar* utilise dans son récit. La rétrospection ainsi contenue dans la morphologie verbale fait de la forme en < ra > dans le *Poema* l'outil d'évocation d'une « *decadencia in toto operada*³⁷⁸ », à savoir qu'elle favorise l'expression d'une « effectio » déclarant qu' « en un lieu du passé, antérieur à un repère appartenant lui-même au passé, logeait l'*entier accomplissement* d'une opération³⁷⁹ », tout en lui laissant la possibilité d'exprimer également une « *incidencia in toto perspectiva* », à savoir un événement qui n'a pas eu lieu dans le passé³⁸⁰. Quoi qu'il en soit, la forme en < ra > semble ici exclusivement réservée à l'expression d'un événement qui ne peut en aucun cas voir son déroulement se poursuivre vers un devenir quelconque au-delà de la limite qui établit la frontière notionnelle entre présent et futur.

La forme en < se >, issue de la forme subjonctive latine, tend à s'appliquer à des cas, *a priori*, assez similaires en ceci qu'elle s'inscrit également dans la décadence chronothétique³⁸¹. Le contexte du *Poema* original permet d'envisager la possibilité d'un dépassement de la forme < se > vers une poursuite de sa propre réalisation au-delà de la frontière notionnelle qui sépare le passé du futur. Lorsque le *juglar* formule

Exemple 91 :

« dixoles fuerte mientre que andidiessen de dia e de noch,
aduxiessen a ssus fijas a València la mayor. » (CS, laisse 131, vv. 2839-40)

³⁷⁷ LUQUET, Gilles, « Systématique historique du mode subjonctif espagnol », in *Annexes des Cahiers de linguistique hispanique médiévale*, vol. 5, éd. Klincksieck, Paris, 1988, p. 137.

³⁷⁸ MOLHO, M., *Sistemática del verbo...*, *op. cit.*, t. II, p. 588.

³⁷⁹ LUQUET, Gilles, *Regards sur le signifiant...*, *op. cit.*, p. 108.

³⁸⁰ Maurice Molho cite ici en exemple les vers 3595-96 :

« Oid que vos digo, ifantes de Carrión :
esta lid en Toledo la *fizerades*, mas non quisistes vos. »

dans lesquels l'événement exprimé par la forme en < ra > est présenté comme non réalisé, comme virtuel dans une perspective décadente qui autorise le locuteur à affirmer le non accomplissement irrévocable de l'acte. MOLHO, M., *Sistemática del verbo...*, *op. cit.*, t. II, p. 588.

³⁸¹ Le plan A2 dans la terminologie de Maurice Molho, reprise notamment par Gilles Luquet. Ce dernier estime que la forme en -se associe la représentation d'une incidence à celle du plan A2, qui représente lui-même l'espace temporel révolu et non révolu à partir d'une limite dissociée de l'instant de locution. Cf. LUQUET, Gilles, « De l'organisation du système des modes et des temps en espagnol », in *Mélanges offerts à Maurice Molho*, vol. III, Les Cahiers de Fontenay, n° 46-47-48, Paris, 1987, pp. 191-202, p. 199.

les deux événements portés par les formes en < se > auxquels il fait référence ne pourront, à l'évidence, atteindre leur propre complétude que lorsque les vassaux du Cid auront fait le chemin, auront trouvé puis ramené les filles du Campeador. La forme < se > exprime ici l'ouverture et le prolongement de la forme décadente vers son propre devenir et son propre accomplissement au-delà des limites arbitraires établies entre passé et futur.

Quant à la forme en < re >, la Real Academia lui associe l'expression d'un fait non achevé et toujours contingent, restreignant son emploi en espagnol classique à l'expression de la condition³⁸². A propos de son usage en espagnol médiéval, Maurice Molho la définit comme forme incidente extensive apte à « significar la completud de una condición, nocionalmente anterior a la consecuencia que de ella emana »³⁸³ ; en d'autres termes, la position d'antériorité notionnelle d'une forme non-révolue ayant atteint sa complétude fait de cette forme la morphologie idoine pour l'expression de la condition, dans la mesure où toute condition, virtuelle par essence, doit atteindre sa propre complétude avant d'autoriser l'accomplissement de l'action dépendant du verbe qui est placé sous son autorité. A la suite de M. Molho, Gilles Luquet exclut catégoriquement la forme de subjonctif futur du plan du révolu pour cantonner son usage à l'expression d'événements virtualisés, se présentant tous sous la forme d'hypothèses non marquées³⁸⁴. Cette perspective s'illustre par exemple dans les vers 685-688 de l'édition de Colin Smith :

Exemple 92 :

« Todos iscamos fuera, que nadi non raste
si non dos peones solos por la puerta guardar ;
si nos murieremos en campo en castiello nos entraran,
si vençieremos la batalla, creçremos en rictad. » (CS, laisse 34, vv. 685-688)

où l'événement exprimé dans l'apodose ne peut espérer s'accomplir que dès lors que la condition, notionnellement antérieure – puisqu'il s'agit d'une condition – aura elle-même atteint son propre accomplissement, maintenu dans la virtualité inhérente à une forme incidente dont on ne connaît pas, au moment de son énonciation, les conditions véritables

³⁸² R.A.E., *Esbozo de una nueva gramática...*, *op. cit.*, p. 481.

³⁸³ MOLHO, M., *Sistemática del verbo...*, *op. cit.*, t. II, p. 571.

³⁸⁴ LUQUET, Gilles, « Systématique historique du mode subjonctif... », *art.cit.*, p. 130. On retrouve plus récemment cette représentation de la forme en < re >, dévolue à la fois à l'expression de l'accomplissement et du non-révolu, développée par B. Darbord, B. Pottier et P. Charaudeau dans leur *Grammaire explicative de l'espagnol* : « A la différence des autres temps du subjonctif, l'image temporelle contenue dans la forme en – re est celle d'un accompli [...]. Au subjonctif, le temps peut se trouver divisé en deux époques, le révolu et le non-révolu. Les formes *cante* et *cantare* (subjonctifs présent et futur) ne peuvent en aucun cas occuper le plan du révolu. » Cf. POTTIER, Bernard, DARBORD, Bernard et CHARAUDEAU, Patrick, *Grammaire explicative de l'espagnol*, éd. Armand Colin, coll. « Coursus », Paris, 2005.

de sa réalisation ouverte sur le devenir du verbe. De la même manière, l'emploi de la forme en < re > trouve toute légitimité dans les propositions subordonnées relatives introduites par un pronom dépourvu d'antécédent et qui occupent la fonction de sujet de la phrase :

Exemple 93 :

« Los que quisieren ir se[r]vir al Campeador
de mi sean quitos e vayan a la graçia del Criador ;
mas ganaremos en esto que en otra desonor.' » (CS, laisse 82, vv. 1369-71)

Lorsque le roi Alfonso VI s'adresse ici à ses vassaux, la proposition relative fait l'effet d'un préalable notionnel – le désir de chacun – dont l'accomplissement éventuel détermine, *a posteriori*, la levée des interdictions imposées par le roi et le succès des campagnes du Campeador ; pourtant, bien qu'incident, l'acte évoqué tombe sous le coup de la virtualité et de l'indécision que seule, dans le système tri-formel médiéval, la forme en < re > est apte à exprimer.

Ainsi pouvons-nous d'établir une typologie morphologique des trois formes précédemment évoquées, inspirée des travaux de Gilles Luquet, auxquelles échoient des critères d'applicabilité spécifiques et admis par la communauté linguistique médiévale : dans une perspective qui embrasse l'exochronie et l'endochronie, la forme en < ra >, exprimant un passé sans chance de trouver la possibilité de son accomplissement dans le futur s'oppose à la forme en < se >, incidente et ouverte sur le devenir de l'événement pris en charge par le verbe ; la forme en < se > s'oppose également à la forme en < re > en ceci qu'elle trouve son mode opératoire dans l'incidence alors que la forme en < re >, également extensive, s'inscrit dans la décadence et la perfectivité³⁸⁵.

Face à ce système de trois formes spécifiques et exclusives, le système auquel peuvent accéder les traducteurs du *Poema* dans ses versions modernisées ne s'articule que sur une dualité de formes dont les applications et les inférences sont considérablement simplifiées. Dans leur *Grammaire explicative de l'espagnol*, et en écho à ce qu'édicte

³⁸⁵ Nous renvoyons aux travaux de Gilles Luquet dans « De l'organisation du système... », *op. cit.*, p. 199 sq dans lesquels le linguiste reprend les réflexions de M. Molho, reprises par le schéma suivant, dans lequel M. Molho présente les valeurs attribuées à chaque forme du subjonctif :

Después	Ser	(présent / -ra)
-----	=	----- (=) -----
Antes	Poder ser	(-re / -se)

Cf. MOLHO, M., *Sistemática del verbo...*, *op. cit.*, t. II, p. 565. Cf. également B. DARBORD & B. POTTIER : « le contenu temporel impliqué par ces formes temporelles en -a/-e, -ra, -se est aujourd'hui l'incidence [...]. La forme en -re, en revanche, implique la complétude, la perfectivité. » DARBORD, B., POTTIER, B., *La langue espagnole...*, *op. cit.*, p. 171.

l'*Esbozo* de la Real Academia, B. Pottier, B. Darbord et P. Charaudeau précisent, à propos de la forme que jusque là nous désignons comme forme en < re >, que « la forme du futur du subjonctif *cantare* est aujourd'hui très peu usitée [...]. On la rencontre encore dans certaines formules figées (« *sea lo que fuere* »), dans des textes savants (juridiques en particulier) »³⁸⁶. Gilles Luquet va plus loin en affirmant que « la division de l'infinitude temporelle en trois époques distinctes (passé/présent/futur) est un instrument conceptuel inopérant dans l'analyse des représentations subjonctives de l'espagnol contemporain³⁸⁷ ». Il ajoute que

« s'il (le subjonctif futur) peut encore apparaître – de manière fossilisée – dans de rares constructions lexicalisées excluant toute responsabilité morphosyntaxique de la part du locuteur [...], il n'apparaît plus en revanche dans les constructions *libres* du discours oral contemporain, ce qui autorise à considérer qu'il ne fait plus partie du système verbal en vigueur de nos jours³⁸⁸. »

Le linguiste et les grammairiens insistent, dans leurs descriptions des formes du subjonctif futur, à la fois sur sa disparition du paradigme commun de la langue et sur le caractère archaïque que revêtent ses manifestations dont l'usage est strictement confiné à des emplois particuliers et à des genres d'écrits très spécifiques dans la langue moderne. Cette disparition générale des formes de futur du subjonctif dans la langue castillane moderne, en dehors des rares emplois ayant persisté, fait ainsi basculer le système tri-formel médiéval vers un système actuel des formes transcendantes de subjonctif qui ne compte que les deux autres formes étymologiques : < ra > et < se >. A propos de ces deux formes, la Real Academia précise que « la identificación entre *-ra* y *-se* es hoy completa, es decir : ambas pueden sustituirse entre sí siempre que sean subjuntivas³⁸⁹ ». En d'autres termes, il semble que les distinctions propres au fonctionnement du réseau mis en évidence par Maurice Molho à propos de la langue médiévale ne soient guère opérantes dans un système moderne où les valeurs des deux formes se confondent dans la majeure partie de leurs emplois pour n'évoquer que la virtualité et l'irréel, « dans le plan du révolu et du non-révolu » en restant « insensibles à la distinction des époques [sans qu'elles soient] envisagées à partir du présent ou du futur³⁹⁰ ». En revanche, il convient de signaler quelques emplois propres à la forme en *-ra*, actualisable avec une valeur de plus-que-

³⁸⁶ POTTIER, B., DARBORD, B., CHARAUDEAU, P., *Grammaire explicative...*, *op. cit.*, p. 120.

³⁸⁷ LUQUET, Gilles, *Systématique historique...*, *op. cit.*, p. 85.

³⁸⁸ *Ibid.*, p. 77.

³⁸⁹ R.A.E., *Esbozo...*, *op. cit.*, p. 481.

³⁹⁰ POTTIER, B., DARBORD, B., CHARAUDEAU, P., *Grammaire explicative...*, *op. cit.*, p. 120.

parfait de l'indicatif (renvoyant ainsi directement à l'étymologie de la forme), ou avec une valeur de conditionnel présent de verbes exprimant une modalité³⁹¹.

Ainsi posée la variation systématique entre les deux états de langue mis en présence par la traduction, une observation des différentes propositions des traducteurs permet d'appréhender une partie des processus mis en œuvre dans la traduction particulière des valeurs contenues et exprimées, originellement, par l'alternance des trois formes qui n'en sont réellement plus qu'une aujourd'hui. Si nous reprenons, dans un premier temps, les exemples 90 à 93, représentatifs des principales valeurs contenues dans les trois morphologies étudiées, les réseaux de correspondance établis par chacun des traducteurs reposent sur les traductions citées ci-après qui présentent les propositions de F. López Estrada, L. Guarner et A. Manent selon cet ordre³⁹² :

« aduxiera » (ex. 90) : trajera / trajera / traje ;

« andiessen » et « aduxiessen » (ex. 91) : cabalguen hasta volver / marcharan, retornaran / cabalgar, traer ;

« murieremos » et « vençieremos » (ex. 92) : morimos, vencemos / morimos, ganamos / morimos, ganamos ;

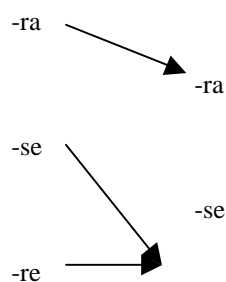
« quisieren » (ex. 93) : quisieren / quisieran / eligieren

Les réseaux de correspondance mis en œuvre lors du processus de traduction peuvent être visualisés à l'aide des schémas suivants qui offrent une vue synoptique des modalités transitoires adoptées par chacun des traducteurs pour passer d'un système à l'autre :

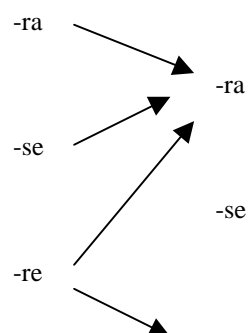
³⁹¹ Il s'agit, dans ce cas d'une résurgence de la valeur indicative étymologique de la forme en < ra > qui peut s'appliquer à des verbes n'appelant pas nécessairement de désinence subjonctive dans la mesure où le lexème lui-même en exprime la virtualité : « La forme en *-ra* est néanmoins obligatoire dans les cas où le subjonctif imparfait se substitue à une forme verbale n'appartenant pas au mode subjonctif, soit : comme équivalent du plus-que-parfait de l'indicatif – ou même, parfois, du passé simple – dans les propositions relatives, certaines temporelles et causales, les comparatives et les subordonnées de manière [...]. Comme équivalent du conditionnel présent exprimant l'éventuel. » Cf. BEDEL, Jean-Marc, *Grammaire de l'espagnol...*, op. cit p. 484. Cf. également ALARCOS LLORACH, Emilio, *Estudios de gramática funcional del español*, éd. Gredos S.A., coll. « Biblioteca románica hispánica », Madrid, 1972, p. 68 : « en la lengua moderna, la dos formas existentes : *cantara* y *cantase* son perfectamente equivalentes, no sólo en el sistema, sino en el uso lingüístico (son excepciones : *cantara* usado afectadamente como pluscuamperfecto indicativo, usado como simple pretérito en un intento de arcaísmo amanerado, usado en la apodosis de las condicionales en lugar de *cantaría* como mero arcaísmo, usado como potencial o de modestia). » .

³⁹² Nous excluons momentanément la traduction de Camilo José Cela dans la mesure où un seul de nos exemples en provient.

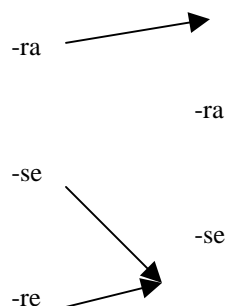
Francisco López Estrada :



Luis Guarner :



Alberto Manent :



Le premier constat vers lequel nous guident ces schémas est celui de la difficulté visiblement rencontrée par les traducteurs pour reconnaître, dans le système simplifié actuel, toutes les valeurs potentiellement exprimées dans le système original. De là, l'inopérativité apparente de la forme en < se >, délaissée par l'ensemble des traducteurs, au profit de la forme en < ra >, qui cristallise dans la traduction de L. Guarner, les valeurs des trois formes originelles à l'exception de la valeur de la forme en < re > dans la protase d'une conditionnelle ; de là également, l'inopérativité partielle de la forme en < ra >, uniquement rétablie comme son propre équivalent par L. Guarner et F. López Estrada ; de là, enfin, l'incapacité des formes modernes à véhiculer les valeurs et les perspectives temporelles exprimées par les formes originelles, poussant les traducteurs à emprunter des chemins de traverse et à opter pour des modifications syntaxiques (tel est le choix, dans l'exemple 91, de F. López Estrada : « *tal como el Cid lo mandó : que cabalguen día y noche [...] hasta volver con sus hijas* » (FLE, laisse 131, vv. 2838-40, p. 110) ou d'A. Manent : « *que Mío Cid les envió : de cabalgar noche y día [...] para traer a sus hijas* » (AM., laisse 131, p. 315) ou le choix d'autres temps et d'autres modes de la conjugaison actuelle (tel est le cas

de l'exemple 92 pour la traduction duquel tous les traducteurs font appel au présent de l'indicatif dans la protase : « *si morimos en el campo [...], si vencemos la batalla [...]* »).

Il semble ainsi que les traducteurs ne se satisfont pas totalement du réseau de correspondance expressive que leur fournit la langue d'accueil. Faut-il pour autant voir là une attitude de renoncement de leur part, les enjoignant de se plier aux exigences du système morphologique d'accueil ? Nous ne le pensons pas. En effet, au vu de la recomposition globale du système subjonctif que proposent les traductions, il est possible d'observer un glissement opéré par les traducteurs qui s'efforcent, dans les limites que leur impose la langue, de reconstruire un système sur des oppositions inspirées de celles qui constituaient l'identité du système médiéval. Ainsi, par exemple, constatons-nous que les traducteurs font de la forme en < ra >, quoi que nous ayons pu observer sur le cas particulier de l'exemple 91, la forme spécifique de l'expression d'une antériorité parfaite et passée, soit un plus-que-parfait qui, porté par une forme simple, s'adapte idéalement aux exigences métriques de la traduction. Par opposition, l'usage de la forme < se > est consacré à l'expression de toutes les autres valeurs qui, dans la langue castillane actuelle, impliquent l'utilisation d'un subjonctif. De sorte que la forme en < ra > est presque systématiquement dessaisie de sa valeur subjonctive, rétablissant ainsi un « entre-système » axiologique verbal issu et proche du système d'origine, susceptible d'être malgré tout perçu par le public d'accueil qui n'ignore pas la valeur originelle de la forme en < ra >, dont les emplois archaïsants, bien qu'affaiblis, persistent dans le castillan actuel.

En outre, nous pouvons également observer le maintien de bon nombre de formes en < re >, notamment dans la version de Luis Guarnier où l'on retrouve quelque 45 formes de futur du subjonctif, employées pour leur valeur originelle. Il nous semble que l'effet obtenu par le maintien d'une forme existante, bien que désuète, reconnue pour son archaïsme, constitue d'une part un gage de crédibilité de la traduction qui revendique et rend visible le texte duquel elle prétend offrir une version modernisée ; d'autre part, un tel maintien permet au traducteur, se trouvant face à l'impossibilité absolue de proposer une traduction totalisante de la morphologie verbale, de ne trahir aucunement le texte original : puisque la langue d'accueil n'est pas en mesure de faire éclore le contenu sémantique et axiologique littéral de la forme en < re >, le maintien de la forme originale constitue la

stratégie, paradoxalement, la plus orthonymique de transposer le modèle du T-D, en ceci qu'elle n'ôte rien à la signification première de la forme verbale qu'elle ne rend pas parfaitement explicite tout en signalant au public d'accueil, par l'étrangeté de l'archaïsme formel, la présence d'une subtilité du texte que la langue de la traduction n'est pas en mesure de transmettre et vers laquelle aucun pont n'est susceptible de mener.

3. Compensation et recomposition :

La mise en système de la morphosyntaxe du pronom personnel ou bien encore des morphologies verbales des formes subjunctives dans les traductions révèle le mécanisme de transposition auquel procèdent les traducteurs, tenus de faire face à une évolution de la langue qui attribue aux formes subsistantes un spectre expressif considérablement plus réduit que celui dont jouissaient les locuteurs du Moyen Age, dont faisaient partie l'auteur du *Poema de Mio Cid* puis les *juglares* qui en ont pris la transmission en charge. Devant cet obstacle à la traduction, nous avons pu établir les stratégies de contournement adoptées par les traducteurs qui, par prudence, établissent un système que nous qualifions d'archaïque et orthonymique dans le sens où le maintien de la forme originale, certes dénuée de résonance et de pouvoir évocateur pour le public d'accueil, demeure la traduction la plus directe et naturelle d'une forme disparue. L'enjeu est alors double : il s'agit pour le traducteur de proposer un calque du T-D par transposition de manière à ce que le lecteur moderne dispose d'indices textuels suffisants pour reconnaître à la fois l'existence d'un texte modernisé émaillé de structures archaïsantes qui témoignent d'une valeur passée contenue par l'archaïsme et celle d'un texte ancien considéré comme l'unique voie à emprunter pour prétendre atteindre la totalité du sens véhiculé par chacune des formes transposées. Le texte n'est alors plus à proprement parler traduisible mais « traductible », c'est-à-dire qu'il se laisse transposer dans la langue d'accueil grâce à laquelle le traducteur met en place un nouveau système d'oppositions de manière à rendre les oppositions originelles si ce n'est intelligibles, tout au moins visibles.

Néanmoins, il serait bien réducteur de ne voir dans le T-D qu'un paragon textuel dont les structures résistent à l'évolution de la langue et ne se donnent, par conséquent, jamais à comprendre dans leur intégralité. En effet, face à la non-compensation de

certaines formes prises en compte dans les paragraphes précédents, nous pouvons pourtant observer la mise en place de stratégies compensatoires lors du processus de traduction. La morphologie du participe passé dans des constructions de prétérit composé ou bien encore le système déictique des pronoms et adjectifs démonstratifs constituent deux terrains d'études à travers lesquels surgissent des modalités compensatoires destinées à dépasser l'obstacle dressé par l'évolution de la langue de manière à pénétrer malgré tout au cœur du système général de représentation du texte original et de le recomposer par des méthodes de compensation dans le T-A.

a. Invariabilité des participes passés :

La morphologie des participes passés lorsqu'ils sont utilisés dans la conjugaison obéit, dans la langue classique, à une nomenclature disparue en castillan moderne et qui, à l'instar du système morphologique des formes de subjonctif, s'est considérablement simplifiée. Si à l'heure actuelle la grammaire du castillan n'octroie le statut d'auxiliaire dans la constitution des temps composés qu'à l'auxiliaire « haber », et ne retient pas la possibilité d'une variabilité du participe passé en genre et en nombre dès lors qu'il entre dans la constitution d'une forme conjuguée, ces mêmes éléments étaient sujets, dans la langue du Moyen Age, à des variations imposées par la construction syntaxique de la phrase dans laquelle apparaissait une forme de parfait composé. A propos de l'alternance entre les auxiliaires « ser » et « haber », R. Menéndez Pidal constate, pour le *Poema*, que « con los participios de todos los verbos transitivos, el auxiliar empleado es *aver* [...]. Con los intransitivos, en vez del moderno 'haber', se usa *ser* [...]. Con los verbos reflexivos propios, es general *ser* sin pronombre, en vez del moderno 'haber' más el pronombre »³⁹³. De sorte que l'auxiliarisation variait selon la transitivité et la voie du verbe. B. Darbord et B. Pottier formalisent ces constats empiriques en établissant de la sorte la répartition des emplois des auxiliaires pour exprimer la transcendance :

« *haber* et *ser* alternent pour marquer l'aspect transcendant (Molho, pp. 176-177) : selon que cette transcendance porte sur l'opération ou son résultat. Dans le premier cas, elle sera signifiée par *haber* (relation active), dans le second par *ser* (relation attributive). La

³⁹³ MENÉNDEZ PIDAL, R., *Cantar de Mio Cid. Texto...*, op. cit., vol. I, p. 359, l. 9 et sq.

transcendance active est une transcendance précoce (en deça de la limite sémantique), la transcendance passive est tardive (l'ultériorité de l'opération)³⁹⁴. »

De la même manière que le choix de l'auxiliarisation semble dépendre, dans le système de représentation du castillan médiéval, de l'aspect même de l'événement et du point de vue depuis lequel il est appréhendé, le comportement morphologique du participe passé des verbes transitifs³⁹⁵ correspond à une volonté expressive et à une représentation particulière de l'événement. A propos de la concordance du participe passé, R. Menéndez Pidal constate sa variation systématique dans les structures auxiliarisées par « ser » et son invariabilité lorsqu'il s'agit du participe passé d'un verbe intransitif exceptionnellement employé avec « aver ». Il pose enfin la variabilité des participes passés de verbes transitifs employés avec « aver » sur des critères syntaxiques très généraux et empiriques, somme toute assez fragiles³⁹⁶ que Maurice Molho dans *Sistemática del verbo español*, René Pellen et, plus récemment Marie-France Delport, reprennent en raisonnant en matière de logique syntaxique de manière à détecter les véritables critères de cohérence du fonctionnement du participe passé en conjugaison.

Dans une perspective de syntaxe diachronique, René Pellen distingue le participe passé variable qui renvoie à une conception nominale de ce dernier du participe passé invariable appartenant à un syntagme verbal figé dans lequel le participe se trouve dessaisi de tout caractère susceptible de renvoyer à sa valeur nominale initiale³⁹⁷. M-F. Delport

³⁹⁴ DARBORD, B. & POTTIER, B., *La langue espagnole...*, *op. cit.*, p. 168.

³⁹⁵ A propos des verbes transitifs, B. Darbord et B. Pottier signalent l'emploi de l'auxiliaire *haber* dans la construction de la transcendance, dans la mesure où les verbes transitifs sont considérés comme « des verbes dont la tension ne rencontre pas sa limite dans le verbe, mais au-delà, dans l'objet du verbe. Cf. *Ibid.*, p. 168.

³⁹⁶ Les seules observations permettent à R. Menéndez Pidal d'affirmer que « con los verbos transitivos, que no llevan como auxiliar sino *aver*, el participio puede á voluntad concordar ó no con el régimen. 1] Concuenda cuando el régimen precede [...]. 2] Concuenda también cuando el régimen sigue al participio [...]. 3] El participio puede quedar sin concordar. » MENÉNDEZ PIDAL, R., *Cantar de Mío Cid. Texto...*, *op. cit.*, vol. I, p. 360.

³⁹⁷ « La langue, dans certaines circonstances, associait à HABER un participe non accordé [...], qui dès lors témoignait d'une tendance à traiter fonctionnellement *HABER-PRP* comme un syntagme ; soulignons, comme un syntagme verbal. Or l'accord, quand il se produisait, trahissait une conception nominale, et non verbale du participe. L'évolution du système a donc consisté à 'intégrer' les deux éléments jadis autonomes dans une unité opératoire indissociable. Mais cette création entraînait plusieurs conséquences. La première, une réduction de l'autonomie du participe, l'unité syntagmatique se manifestant par le rapprochement des éléments. La deuxième, l'effacement des traces de la syntaxe du système nominal qui constituait l'accord. Il s'ensuivait de la première que le nombre de modèles encore vivants dans le *Cid* étaient appelés à disparaître, au nom d'une grammaticalisation toujours plus poussée du syntagme *HABER-PRP*. De la seconde découlait une neutralisation progressive du participe à l'égard du genre, paramètre nominal, et consécutivement du nombre. Aussi naîtrait lentement le syntagme figé que nous connaissons aujourd'hui, où le participe a

propose une analyse de la variabilité du participe passé et des effets qu'elle produit sur la représentation mentale de l'idée portée par l'événement qui se fonde sur l'opposition entre une prise en compte de l'événement dans sa perfectivité et une prise en compte des conséquences de l'événement du verbe, faisant écho aux propositions de Maurice Molho qui voyait dans la fluctuation du participe passé une opposition entre un « antes » de la chronothèse et un « después » ouvert sur les effets de l'opération accomplie :

« [...] le locuteur médiéval disposait de deux tournures : l'une réunissant *aver* et un participe, forme pleinement verbale et, à ce titre, inapte à toute catégorisation générique-numérique, lui offrait le moyen de mettre en relation par l'entremise de *aver* l'être support de l'énoncé et un événement à l'état achevé ; l'autre convoquant *aver* d'une part, un adjectif participial d'autre part, lui permettait de mettre en relation le support de l'énoncé et un être dont l'adjectif participial, en position d'attribut de l'objet, déclarait qu'il se trouvait dans un certain état provoqué par un événement, lequel événement ne s'évoquait alors qu'indirectement, à travers le signifiant de l'adjectif participial lui-même [...]. Le locuteur médiéval disposait donc [...] de deux solutions expressives, l'une focalisée sur l'événement – achevé –, l'autre focalisée sur les conséquences de cet événement et l'état dans lequel se trouvait, au résultat, l'être affecté par ledit événement.³⁹⁸ »

Le premier *cantar* nous offre une alternance assez remarquable de formes variables et invariables : la bataille et le siège d'Alcocer viennent d'avoir lieu ; ces brillants succès permettent au Cid de nourrir les plus grands espoirs quant à sa réhabilitation par le roi. La victoire est évoquée à trois reprises entre les vers 784 et 814 :

Exemple 94 :

« Dize Minaya : 'Agora so pagado
que a Castiella iran buenos mandados
que mio Çid Ruy Diaz lid campal a arrancada.' » (CS, laisse 40, vv. 782-84)

« [Mio Çid] Vio lo sos commo van alegando :
' ¡Grado a Dios aquel que esta en alto
quando tal batalla avemos arrancado !' » (CS, laisse 40, vv. 791-93)

« 'Enbiar vos quiero a Castiella con mandado
desta batalla que avemos arancada.' » (CS, laisse 40, vv. 813-14)

Le contexte rend extrêmement clair le fait qu'il s'agisse, dans chacun des exemples, du même référent, qui apparaît à deux reprises sous la forme d'un adjectif participial et

finaleme nt conquis son trait verbal distinctif : l'invariabilité (qui le rapproche du gérondif), et a séparé du *HABER* son complément d'objet, devenu complément du nouveau syntagme. » Cf. PELLEN, René, « Le participe avec 'haber' dans le 'Poema de Mío Cid' », in *Cahiers de linguistique hispanique médiévale*, n°9, mars 1984, Paris, Klincksieck, pp. 49-98, p. 94.

³⁹⁸ DELPORT, Marie-France, *Deux verbes espagnols : haber et tener*, Ed. Hispaniques, Paris, coll. « Linguistique », 2004, p. 328.

une fois sous la forme invariable du participe passé en conjugaison. Lorsque Minaya, au vers 782, puis le Cid, au vers 813, évoquent la bataille, ils ont dans l'esprit le rayonnement honorifique que cet événement aura auprès du roi dont le Cid sollicite la bienveillance ; de sorte que l'événement « victoire » compte moins, dans ces énoncés, que ce qu'il peut représenter pour tous les protagonistes concernés (présents ou absents de la scène). En revanche, lorsque le Cid remercie Dieu de l'avoir assisté lors de cette bataille, c'est bien l'événement lui-même qui est pris en compte par la formulation, en tant que victoire ponctuelle et objet de fierté. Or l'uniformisation du paradigme du participe en castillan moderne rend impossible la perception de cette opposition de perspective contenue dans l'opposition variabilité / invariabilité du participe passé. De sorte que les traducteurs proposent des stratégies compensatoires passant notamment par l'éventuel rajout d'un adverbe ou la modification syntaxique du vers dans son intégralité :

Exemple 95 :

« A Castilla a vos os quiero enviar con el mandado
de esta batalla que ahora sobre el moro hemos ganado » (CJC, livraison III, vv. 813-14)

Contraint de renoncer à l'expression résultative contenue dans l'adjectif participial original, C.J. Cela opte ici pour l'insertion d'un adverbe temporel absent de l'original : par l'hiatus qui surgit entre l'immédiateté de l'adverbe et la transcendance de la forme verbale, le traducteur rend sensible l'ancrage de l'action portée par le verbe dans le passé mais également la projection dont cette action est encore capable au moment de l'énonciation.

De la même façon, lorsque F. López Estrada traduit les vers 791-93 par :

Exemple 96 :

« Démosle las gracias a Dios, Aquel que está en alto,
por haber esta batalla con victoria terminado. » (FLE, laisse 40, vv. 791-93, p. 37)

il procède à une modification syntaxique et lexicale qui lui permet d'intégrer le lexème « terminar » qui, plus nettement que « ganar » ou « vencer », est à même d'insister sur le moment même où la bataille a pris fin et où le Cid et ses compagnons ont, de manière définitive et « devenida »³⁹⁹, remporté la victoire sur Alcocer. Il contourne de cette manière

³⁹⁹ Nous reprenons ici la terminologie de M. Molho qui définit la forme non-personnel du participe passé comme une forme « íntegramente devenid(a), sin devenir propio ». Cf. MOLHO, M., *Sistemática del verbo...*, op. cit., p. 670.

la barrière dressée par la langue et propose une compensation qui lui permet de rester cohérent à la fois en regard du T-D dont il recompose le mode de fonctionnement et de signification, et en regard de son propre texte au sein duquel la cohérence est sauvegardée par l'utilisation aux vers 784 et 814 de formes de l'actuel passé composé dont, nous le savons, les locuteurs savent qu'il exprime l'aspect transcendant correspondant au présent et que, par conséquent, la grammaire d'usage lui attribue la fonction de désigner « un événement ayant eu lieu avant le moment de l'énonciation mais qui est en rapport avec le moment de l'énonciation ou dont les résultats ou les conséquences sont actuels »⁴⁰⁰. D'une manière générale, nous pouvons observer que les stratégies compensatoires mises en œuvre dans le cadre de la traduction des participes passés se fondent principalement sur l'explicitation, que celle-ci se fasse par l'utilisation d'adverbes ou par la glose lexicale. Nous observerons deux exemples supplémentaires de compensation dans la traduction. Le premier met en jeu une compensation qui prend appui sur le développement lexical de la perspective résultative du participe passé en genre et en nombre :

Exemple 97 :

« Dos reyes de moros mataron en es alcaz,
fata Valençia duro el segudar.
Grandes son las gananças que mio Çid fechas ha,
prisieron Çebola e quanto que es i adelant,
de pies de cavallo los ques pudieron escapar ; [...] » (CS, laisse 68, vv. 1148-51)

« Mientras les daban alcance, dos emires caerán
y hasta la misma Valencia el acoso durará.
Grandes ganancias obtuvo el Cid en su batallar.
Recogieron lo del campo y se volvieron atrás. » (AM, laisse 68, p. 175)

Le texte du *Poema* original, en faisant du complément d'objet direct, « las gananças », le support morphologique et sémantique du participe passé, insiste non seulement sur les gains du Cid à Valence mais également, et principalement, sur le fait qu'il puisse disposer, même après la victoire, de tout l'honneur et de toutes les richesses que lui rapporte le siège de Valence ; le fait qu'il devienne, à la suite de cette victoire et dans un futur proche, le maître de la ville est l'illustration la plus éclatante de la valeur de ce participe passé. Alberto Manent semble renoncer au maintien d'une forme de passé composé dans sa traduction ; or le motif rimique ou métrique ne peut être ici invoqué dans

⁴⁰⁰ LIGATTO, Dolores & SALAZAR, Béatrice, *Grammaire de l'espagnol courant*, Paris, Masson, coll. « Español moderno », 1993, p. 160.

la mesure où la proposition faite par le traducteur comporte trois syllabes, c'est-à-dire autant que s'il avait opté pour une traduction plus « littérale » comme « ha hecho ». De sorte que la raison qui pousse le traducteur à opérer ici un glissement sémantique dans la traduction, en proposant le verbe « obtenir » nous semble révéler le cheminement suivi : ayant pleinement conscience de la valeur de la construction originale et ayant également conscience de l'incapacité partielle de la forme littéralement équivalente dans la langue d'accueil à exprimer l'ouverture prospective contenue dans la forme « fechas ha », le traducteur penche pour l'insertion d'un verbe dont le lexème est en mesure d'exprimer, d'explicitier la charge connotative contenue dans le T-A : il convient de penser, avec A. Manent, que le Cid est maintenant l'unique propriétaire de ce qu'il a obtenu et qu'il continue d'en jouir. En outre, nous tendons à voir, dans les formes de participes passés concordants une éventuelle application narrative en situation de performance. Les vers 1195-96 constituent une sorte d'autoréférence interne du texte qui produit un mouvement spiralaire qui consiste à réactiver un élément précédent du récit avant de poursuivre la narration :

Exemple 98 :

« Esto dixo mio Çid el que en buen ora nasco.

Tornavas a Murviedro ca el se la a ganada. » (CS, laisse 74, vv. 1195-96)

La prise de Murviedro n'est aucunement un fait nouveau dans le continuum de la narration. Le *juglar* annonce dès le vers 1095 que « el con todo esto priso a Murviedro ». Dans ce cas, la réitération de l'information au vers 1196 ne constitue qu'un rappel au moyen duquel le *juglar* réactive des éléments passés du récit et fait le point sur l'avancée de la narration de manière à ne pas déstabiliser l'attention de son public. Il ne faut en outre pas perdre de vue que cette réactivation intervient dans les premiers vers du second *cantar*, laissant ainsi supposer qu'une interruption pouvait avoir eu lieu lors de la récitation, ce qui imposait un bref retour sur les principaux événements antérieurs. La forme « verbe + adjectif participial », selon les valeurs qui peuvent lui être attribuées, s'insère parfaitement dans ce contexte dans la mesure où elle permet non seulement de réactualiser l'événement mais également d'insister sur le fait qu'il s'agit d'une victoire dont le Cid, au fil de sa progression sur le territoire péninsulaire, continue de jouir. Les traducteurs proposent des

solutions différentes afin de recomposer la référence à la fois interne et externe à la diégèse :

Exemple 98' :

« Esto dijo Mío Cid, el Campeador leal.
Después se volvió a Murviedro, ciudad que ha ganado ya. » (AM, laisse 74, p. 179)

« Esto dijo mío Cid
el Campeador leal.
Después se volvió a Murviedro
Que ganado tiene ya. » (LG, laisse 74, p. 141)

« Esto dijo nuestro Cid, [el Campeador leal.]
Fuese otra vez a Murviedro, que ganada tiene ya. » (FLE, vv. 1195-96, p. 52)

L'adverbe « ya », récurrent dans les trois traductions, insiste sur le fait qu'il s'agit effectivement d'un événement dont la réalisation s'est achevée et qui a probablement déjà été mentionné auparavant ; il ne convient donc pas d'y revenir en détail. Afin d'insister sur le fait que les conséquences de l'événement décrit par le noyau verbal ne cessent de s'appliquer au moment de l'énonciation, les traducteurs recourent volontiers au verbe « tener » dont la caractéristique est de pouvoir évoquer, à la différence de « haber », la reconduction de l'événement d'instant en instant, de sorte que « le locuteur moderne, s'il veut s'intéresser à ce résultat, à ses conséquences, est contraint de délaisser *haber*, de chercher ailleurs le moyen d'en parler – et, par exemple, de recourir à '*tener* + adjectif participial' »⁴⁰¹. Par ce double procédé de rajout adverbial et de compensation verbale, les traducteurs parviennent à recomposer l'ensemble des valeurs exprimées par les formes originales en s'adressant au public d'accueil par des formulations qu'il est en mesure de comprendre et d'analyser.

Ainsi les traducteurs compensent-ils l'incapacité de la langue actuelle à transmettre tout aussi directement et naturellement que le faisait la langue d'origine certaines valeurs signifiantes dans le texte, portées par les participes passés dans un jeu de variabilité et d'invariabilité ; l'aboutissement de ces stratégies compensatoires est l'uniformisation du T-A – phénomène que nous n'avons pas pu observer jusqu'à maintenant – par la disparition de toute aspérité archaïsante qui serait susceptible de porter sur une forme participiale de la conjugaison. En revanche, l'instabilité persiste au niveau de l'auxiliarisation. Sur

⁴⁰¹ DELPORT, M-F., *Deux verbes...*, *op. cit.*, p. 328.

l'alternance possible en castillan médiéval des auxiliaires « aver » et « ser », Marie-France Delport signale que

« De la même manière que, en face de '*dexado ha heredades*', il (l'espagnol médiéval) pouvait dire '*dexadas ha heredades*' s'il choisissait de détourner son regard de l'événement pour le porter vers les conséquences de cet événement sur l'être qui en était le site, de la même manière il pouvait, au lieu de viser l'événement achevé en disant *han entrado*, considérer les conséquences de cet événement pour le site qui en était affecté et recourir, pour ce faire, à l'adjectif participial. »⁴⁰²

L'analyse de Marie-France Delport, qui s'applique avant tout aux verbes intransitifs de mouvement, tend à prouver l'existence d'une valeur expressive issue de l'opposition entre les auxiliaires au sein du T-D. Pourtant, si les traducteurs s'efforcent de recomposer le système morphologique du participe passé, ils n'interviennent aucunement sur le choix de l'auxiliaire et recourent avec fréquence à l'alternance entre variabilité et invariabilité du participe, n'hésitant pas en cela à intégrer une fois encore des marques d'archaïsmes dans les traductions. Ainsi, malgré les tentatives de compensation mises en œuvre pour la régularisation des formes participiales, il semble que la pression pouvant être exercée sur le texte par les traductions trouve une fois encore une résistance. Face à cette résistance, l'attitude des traducteurs consiste à s'effacer et à restituer, par l'archaïsme, seule forme apte à contenir son propre pouvoir expressif, la forme la plus littérale du texte original, tout en signalant au lecteur contemporain, par le décalage et l'hétérogénéité apparente de la traduction, la présence d'une subtilité qui échappe à tout processus traductique et qui est ainsi condamnée à échapper à la perception de son véritable sens, uniquement activable dans le contexte d'origine, par les locuteurs de la langue d'origine.

b. Recomposition de la deixis :

L'étude du système des démonstratifs dans le passage du texte original du *Poema* aux traductions de notre corpus porte sur environ 410 formes relevées au fil des trois *cantares* qui composent la version originale du T-D telle que nous la transmet l'édition de Colon Smith. Les adjectifs et pronoms démonstratifs nous semblent représenter un élément clé de l'écriture du T-D dans la mesure où ils constituent des points de repère de cohésion indispensables à la correcte perception du texte, aussi bien par l'auditeur à qui il s'adressait

⁴⁰² DELPORT, M-F., *Deux verbes...*, *op. cit.*, p. 358.

en premier lieu, que par le lecteur actuel : alternant récit et discours, discours direct et discours indirect, le texte dans sa version originale semble reposer sur le système des démonstratifs – déictiques et anaphoriques – qui en guide la réception et parfois l'interprétation.

Or face au système extrêmement rigoureux que nous tenterons d'exposer brièvement dans les paragraphes à venir, les traducteurs cèdent une fois encore à la tentation de recomposer partiellement un système qui soit en mesure de compenser les pertes expressives dues à la disparition de certaines formes qui jouaient véritablement le rôle de chevilles narratives dans l'original. Le passage d'un système à cinq formes (*este, ese, aquel, aquese et aqueste*) à un système qui n'en tolère actuellement plus que trois (*este, ese, et aquel*) génère, pour le T-A, une perte considérable du potentiel expressif sur lequel repose l'écriture du T-D.

Le tableau qui figure en Annexe K nous permet d'établir les principales caractéristiques du fonctionnement syntaxique et axiologique du système des démonstratifs dans le texte original et sa lecture à la fois horizontale et verticale nous permet de formuler, par une étude statistique de la répartition des formes, des hypothèses quant à la structuration du système démonstratif dans le T-D. Le premier constat s'applique à la répartition générale des formes ainsi qu'à leur récurrence et tend à mettre particulièrement en exergue la forme courte⁴⁰³ de premier degré, *este* qui représente 62,5% des occurrences de démonstratifs sur les trois *cantares*, suivie de la forme longue *aqueste* (17,4%) et de la forme *ese* (12,25%). Organisée autour des valeurs attachées aux démonstratifs et autour des types de discours utilisés par le *juglar*, *este* est la seule forme susceptible d'apparaître dans tous les contextes discursifs et de couvrir l'ensemble du spectre des valeurs attribuables aux démonstratifs. Néanmoins, cette polyvalence de la forme *este* doit faire l'objet de quelques précisions. Ainsi, signalons que la forme *este* domine à la fois dans les passages de discours direct, dans lesquels sa présence s'explique par le fait qu'elle est apte

⁴⁰³ La distinction forme longue / forme courte est empruntée aux récentes études d'Amélie Piel sur la valeur des démonstratifs en castillan médiéval et classique dont nous nous servons par la suite et dont les références précises interviennent dans la suite de la thèse. Précisons simplement que les formes courtes correspondent aux formes *este, ese, et* que les formes longues correspondent aux formes *aquel, aqueste et aquese*.

à reproduire le réel, la vivacité du discours ou du dialogue, et dans les épisodes de récit au cours desquels le *juglar* semble l'utiliser, en performance, comme instrument de rapprochement entre le texte et l'auditoire. Assumant des fonctions à la fois anaphoriques et de monstration, elle peut exceptionnellement se prêter à l'expression de l'anacataphore, en tant que point de jonction de l'anaphore et de la monstration. Alors que le Cid vient d'annoncer à ses filles ainsi qu'à Jimena et à leurs servantes le mariage à venir, intervient l'échange suivant, dans lequel le démonstratif utilisé constitue, d'une part, une anaphore du mariage dont il vient d'être fait mention, et d'autre part d'une projection future de l'événement dont les protagonistes souhaitent qu'il se célèbre bientôt, se figurant déjà partiellement les bénéfices qu'ils pourront en tirer :

Exemple 99 :

« ¡Grado al Criador e a vos, Çid, barba velida !
 Todo lo que vos feches es de buena guisa ;
 ¡non seran menguadas en todos vuestros dias !'
 'Quando vos nos casaredes bien seremos ricas.'
 '¡Mugier doña Ximena, grado al Cria(a)dor !
 A vos digo, mis fijas don Elvira e doña Sol :
deste vu[e]stro casamiento creçemos en onor, [...] » (CS, laisse 109, vv. 2192-98)

La forme *aqueste*, présente essentiellement en tant qu'adjectif génériquement marqué et défini dans la plupart des cas, surgit principalement dans le discours direct et dans les passages de récit ; en revanche, son absence des discours rapportés au style indirect nous enjoint de penser qu'il s'agit avant tout d'une forme ancree dans l'actualisation immédiate du discours. Son adaptabilité à l'expression de l'anaphore et de l'anacataphore, et de la deixis lui permettent de couvrir l'ensemble des applications potentielles de la forme *este* ; toutefois, elle est également ouverte à l'évocation d'un savoir partagé, qu'il s'agisse d'un savoir partagé intradiégétique (les personnages partagent une impression, une connaissance) ou d'un savoir extradiégétique, qui favorise la complicité permormantielle qui s'établit entre le *juglar* et l'auditoire. Dans l'exemple 100, les Maures dont il est fait état sont les maures auxquels vient de faire référence le *juglar* dans la description de la bataille de Calatayud ; la forme longue du démonstratif semble non seulement se couvrir de cette valeur anaphorique mais également s'adresser à l'auditoire en lui signifiant qu'il est effectivement question de ces maures-là, dont il a déjà

entendu parler et qui, de ce fait, appartiennent désormais tout autant à l'espace diégétique qu'au domaine de la récitation :

Exemple 100 :

« A Minaya Albar Fañez bien l'anda el cavallo,
d'aquestos moros mato .xxxiiii. ;
espada tajador, sangriento trae el braço,
por el cobdo ayuso la sangre destellando. » (CS, laisse 40, vv. 778-81)

La forme *ese*, uniquement présente dans le récit, et dans le discours direct dans une moindre proportion, ne se prête qu'à des situations discursives actualisées et immédiates dans lesquelles elle exprime volontiers l'anaphore et le savoir partagé ; son utilisation dans les passages de récit constitue un moyen pour l'auteur et le *juglar* de contextualiser le texte et la performance en renvoyant directement aux éléments qui accueillent la scène décrite ou bien la performance elle-même ; enfin, par ses emplois dans les passages de récit ainsi que lorsque le *juglar* s'adresse directement à son public, la forme *ese* opère un détachement entre le temps du récit et le temps du récitant, permettant à ce dernier de lui attribuer une fonction phatique, indispensable à la captation de l'attention de l'auditoire ; ainsi *ese* apparaît-elle notamment dans des vers de transition par lesquels le *juglar* suspend la narration et tente de situer la scène narrée dans un contexte temporel, rappelant de cette manière les circonstances des événements décrits :

Exemple 101:

« Hi yazen essa noche, e tan grand gozo que fazen » (CS, laisse 132, v. 2868)

La forme *aquese*, renvoyant toujours à un référent précis, répond à des critères partiellement comparables à la forme courte lui correspondant à savoir qu'elle apparaît uniquement dans le récit dans lequel elle exerce une fonction anaphorique renvoyant à un antécédent lointain et immédiat ; les deux occurrences rencontrées portent vivement la voix du poète qui les met à profit dans l'espace du texte, transmettant une idée de bouclage des bornes spatiales ou chronologiques du récit.

Exemple 102 :

Por Castiella oyendo van los pregones
como se va de tierra mio Çid el Campeador ;
unos dexan casas e otros onores,

en aques día a la puent de Arlançon
ciento quinze cavalleros todos juntados son [...] ; » (CS, laisse 17, vv. 287-91)

Exemple 103 :

« Estonçes se mudo el Çid al puerto de Alucat,
dent corre mio Çid a Hues(c)a e a Mont Alvan ;
en aquessa corrida .x. dias ovieron a morar. » (CS, laisse 54, vv. 951-53)

Néanmoins, la faible représentation de la forme longue du démonstratif de deuxième degré, dont nous ne relevons que deux occurrences, ne nous permet pas de proposer d'analyse plus précise de son fonctionnement au sein du système des démonstratifs médiévaux, dans le *Poema de Mío Cid*.

La forme *aquel*, enfin, assume des fonctions assez similaires à la forme *ese*, en ceci qu'elle intervient principalement dans le récit et dans les passages de discours direct dans lesquels elle se couvre d'une valeur d'éloignement et d'indécision ou d'imprécision. Inapte à la fonction déictique – cette forme est absente des interventions directes adressées par le narrateur à l'auditoire – elle est néanmoins la seule à contenir un vide à combler, suffisant pour lui permettre d'ouvrir une phrase et d'engendrer une proposition subordonnée relative dont elle est l'antécédent (exemple 104). En outre, la récurrence de ses emplois dans les évocations de la personne royale tendrait à lui attribuer un potentiel laudatif que l'on ne trouve dans aucune des autres formes (exemple 105) :

Exemple 104 :

« Minaya Albar Fañez essora es legado,
el escudo trae al cuello e todo espad[ad]o ;
de los golpes de las lanças non avie recabdo,
aquelos que gelos dieran non gelo avien logrado. » (CS, laisse 119, vv. 2449-52)

Exemple 105 :

« ¡Grado a Dios aquel que esta en alto,
quando tal batalla avemos arrancado ! » (CS, laisse 40, vv. 792-93)

Afin de compléter cette systématisation des emplois des démonstratifs dans le *Poema de Mío Cid*, nous ajouterons à ces remarques les résultats des études menées par Amélie Piel et publiés dans ses récents articles, concernant la valeur qu'il est permis d'attribuer aux formes longues des démonstratifs. Partant du système ternaire des démonstratifs déclinables auxquels viennent s'ajouter les formes longues composées de

l'épidéictique *aqu-* auquel elle attribue le statut de « filtre contrastif », porteur des idées de complétude et d'opposition⁴⁰⁴, A. Piel tend à voir dans les formes longues l'expression de la clôture :

« ...son rôle est de clore un espace, un moment ou un ensemble d'entités, et par là-même de les séparer et de les rendre opposables à tout le reste de l'espace concevable, du temps concevable ou des entités de même définition. »⁴⁰⁵

Il semblerait ainsi qu'à la fonction anaphorique ou déictique du démonstratif, vienne se greffer une valeur uniquement actualisable en discours, par laquelle le démonstratif de forme longue apporte une précision sur le contenu sémantique de l'énonciation, sans que l'explicitation par le texte soit nécessaire. Une telle proposition est d'ailleurs parfaitement compatible avec les résultats statistiques du tableau reprenant l'ensemble des démonstratifs du *Poema* dans la mesure où nous énoncions, il y a quelques lignes, la convergence de certains emplois de *este* et *aqueste* d'un côté, et de *ese* et *aquese* d'un autre, tout en précisant que dans certaines conditions, la forme *aquel* pouvait être amenée à se recouper, dans ses emplois, avec cette même forme *ese*. Il serait donc possible de proposer une répartition schématique des cinq formes de démonstratifs du castillan médiéval en établissant un réseau de correspondance entre formes brèves et formes longues :

Degré	1	2	3
Forme brève	Este	Ese	(E)
Forme longue	Aqueste	Aquese	Aquel

Figure 5 : Répartition des formes longues et courtes de démonstratifs

Cette proposition de répartition semble attribuer aux formes longues de démonstratifs un pouvoir signifiant qui s'établit à la fois sur un plan spatial (à savoir dans une dialectique d'éloignement et de proximité susceptible de trouver une expression dans l'espace du texte lors des emplois anaphoriques, ou bien dans l'espace du référent lors des

⁴⁰⁴ PIEL, Amélie, « Sur la place du préfixe *aqu-* dans le système des déictiques de l'espagnol médiéval », in *La linguistique dans tous ses états*, Actes du XI^{ème} Colloque de Linguistique Hispanique, Presses Universitaires de Perpignan, 2003, pp. 15-25, p. 17.

⁴⁰⁵ *Ibid.*, p. 18.

emplois déictiques) et sur un plan plus médiat et virtuel qui renvoie à une dialectique de l'ouverture ou de la fermeture de l'espace évoqué par le démonstratif.

Les traductions qui composent notre corpus adoptent une attitude ambiguë quant à l'usage du système des démonstratifs. Favorisant le maintien d'une distance virtuelle et recomposée entre le T-D et le lecteur du T-A, les traducteurs optent pour le maintien partiel du système médiéval que nous décrivons plus haut en s'efforçant de cantonner chacune des formes réactualisées dans un contexte identique à celui qui en définit les modalités d'usage originales. Le réseau permettant à chaque forme de trouver sa place et sa fonction au sein du système des démonstratifs peut s'analyser de deux manières dans les traductions : une lecture horizontale des formes telles que nous les présentons figure n° 5 permet de constater le maintien des caractéristiques des trois formes dans la relation que chacune entretient avec les deux autres ; en revanche, une lecture verticale, qui envisagerait le système démonstratif dans l'opposition entre formes longues et formes courtes tend à prouver que malgré la persistance de deux formes longues sur trois, les traducteurs proposent une compensation sémantique comme alternative à l'effacement progressif d'une partie des formes longues dans la langue moderne.

D'une manière générale, les traductions qui font l'objet de notre étude présentent un système démonstratif construit sur quatre termes, à savoir qu'elles tendent à faire disparaître la forme *aquese* dont les traits distinctifs, dans le T-D, ne semblent guère suffire à légitimer son maintien dans les T-A ; de sorte que les textes de F. López Estrada, L. Guarner et A. Manent présentent un système démonstratif comprenant les formes *este*, *ese*, *aqueste* et *aquel*. Au sein de ce système, L. Guarner conserve l'opposition syntaxique entre *aquel*, d'une part, susceptible d'occuper les fonctions d'antécédent de proposition relative :

Exemple 106 :

« ¡Oíd, Minaya Albar Fañez : por aquel que esta en alto,
quando Dios prestar nos quiere nos bien gelo gradescamos !' » (CS, laisse 78, vv. 1297-98)

« 'Oíd, Minaya Alvar Fañez,
por aquel que está en lo alto,
ya que ayudarnos Dios quiere,
bien es que lo agradezcamos : [...].' » (LG, laisse 78, p. 152)

et *este* ou *ese* d'autre part, qui n'offrent cette possibilité ni à l'auteur ni au traducteur. Le pronom démonstratif de troisième degré, dont nous relevons sept occurrences en tant qu'antécédent de subordonnée relative dans le texte original, voit la fréquence de ses emplois considérablement accrue dans la traduction de L. Guarner qui présente vingt-sept cas – soit la totalité des cas – de subordonnées relatives ayant pour antécédent le pronom démonstratif long de troisième degré, au détriment des formes simples *este* et *ese*.

De la même manière, la mise en système des pronoms démonstratifs selon la valeur dont chacune des formes s'avère porteuse en contexte permet l'établissement d'un réseau discursif établissant des points de repères de l'interlocution dont le *juglar*, en performance, et le traducteur, lors de la phase de figement du texte, tirent profit. Observons l'exemple 107 :

Exemple 107 :

« ¡Mío Çid Ruy Diaz de Dios aya su graçia !
Ido es a Castiella Albar Fañez Minaya ;
Treinta cavallos al rey los enpresentava.
Violos el rey, fermoso sonrisava :
¿Quin los dio estos ? ¡Si vos vala Dios Minaya ! » (CS, laisse 47, vv. 870-74)

« ¡Mío Cid Rodrigo Díaz
de Dios alcance la gracia !
A Castilla ya se ha ido
Alvar Fáñez de Minaya,
y aquellos treinta cavallos
al rey se los presentaba,
y al contemplar el presente,
así sonrió el monarca :
‘¿Quién te ha dado estos cavallos,
así os valga Dios, Minaya ?’ » (LG, laisse 47, p. 100)

Là où l'original ne propose qu'une seule forme démonstrative (« ¿quien los dio estos » qui renvoie aux chevaux sur lesquels porte le dialogue entre le roi Alfonso et Minaya), la traduction introduit un second démonstratif (« aquellos treinta cavallos »), permettant ainsi de rendre tout à fait visible la reconstitution du réseau d'opposition qui s'établit entre les deux formes le plus éloignées du système démonstratif actuel qui en compte trois. L'utilisation de *este* par le poète original accomplit une mission avant tout déictique dans la monstration figurée des chevaux dont le roi fait mention. La traduction conserve le même type de monstration mais injecte dans la forme *este* une valeur discursive qui l'oppose à *aquellos* : la forme de troisième degré ne joue ici qu'un rôle

déictique secondaire, faisant primer la fonction anaphorique du démonstratif. Le narrateur-traducteur renvoie ainsi à la situation du récit, en opposition à la situation rapportée, de sorte que la forme de premier degré s'applique à l'espace du discours, à la situation *in vivo*, alors que la forme de troisième degré s'applique à l'espace de la narration, rendant évidente pour le lecteur la distance séparant l'espace du récit et l'espace du discours.

C'est au cœur de cette situation narrative qui distingue nettement deux espaces en mettant en œuvre le jeu d'oppositions que met à sa disposition le système des démonstratifs que le traducteur maintient, en dépit de l'évolution du système, la forme *aqueste*. L'attitude des traducteurs vis-à-vis de cette forme, qui constitue l'unique trace de persistance de l'ancien système des démonstratifs dans les traductions, est fort ambiguë. En effet, le traitement réservé à cette forme fait l'objet d'une compensation aléatoire de la valeur intrinsèque de la forme *aqueste* telle qu'a pu la délimiter A. Piel. La compensation dont fait l'objet cette forme trouve une illustration assez évidente dans l'exemple 108 :

Exemple 108 :

« Prendet las archas e meted las en vuestro salvo ;
con grand jura meted i las fes amos
que non las catedes en todo aqueste año. » (CS, laisse 9, vv. 119-20)

Amélie Piel analyse cet exemple en s'appuyant sur l'analyse préalable de Maurice Molho selon lequel dans pareille formulation, « la vigencia del convenio se extiende al año en curso no más, con exclusión de cualquier otro plazo »⁴⁰⁶. La conclusion de M. Molho trouve un écho direct dans l'analyse du signifiant démonstratif à la lueur des observations d'A. Piel, poussant cette dernière à poursuivre son analyse en affirmant que « ce préfixe [*aqu-*] pose une limite, ici temporelle, qui marque la fin d'une année, qui se trouve être l'année en cours au moment où le Cid prend la parole (donc marquée par le morphème *este*) »⁴⁰⁷. Il semble que dans le cas précis de l'exemple 108 les traducteurs optent pour une explicitation de la charge limitative contenue dans le préfixe, offrant ainsi aux lecteurs modernes une compensation à la perte entraînée par la disparition de la forme *aqueste* :

Exemple 108' :

« Tomad las arcas, y luego

⁴⁰⁶ MOLHO, Maurice, « La deixis española : lectura del significante », in *Scripta Philológica, in honorem Juan Manuel Lope Blanch II*, México, 1992, pp. 203-217.

⁴⁰⁷ PIEL, A., « Sur la place du préfixe *aqu-...* », *art. cit.*, p. 19.

llevadlas a buen recaudo,
mas antes de ello, sabed
que habéis de jurarme entrambos
que no las habéis de abrir
durante todo este año. » (LG, laisse 9, p. 25)

« Coged, pues, esas dos arcas, ponedlas a buen recaudo,
mas tendréis que prometer con un juramento de ambos
que no las habréis de abrir en lo que queda de año. » (AM, laisse 9, p. 79)

« *Tomaríais las dos arcas y las pondríais a salvo.
Juradme por vuestra fe de que si esto acordamos,
Que no las vais a mirar en lo que queda de año.* » (FLE, vv. 120-21, p. 15)

« Pero deberéis jurarme, por la fe que tenéis ambos,
que no las habéis de abrir en todo el resto del año. » (CJC, I, vv. 120-21)

Luis Guarner est sans doute le traducteur qui, sur ce point, hésite le plus à mettre en place une stratégie de compensation destinée à rendre explicite, dans la traduction, la valeur de la forme originelle à laquelle le public actuel n'est pas en mesure d'accéder. Contrairement aux autres traducteurs, il ne modifie en rien la syntaxe du dernier hémistiche de l'exemple et renvoie l'idée d'une durée dont les limites sont contenues dans le démonstratif même sur la valeur de l'adverbe « durante » avec lequel il ouvre ce dernier hémistiche. Ses trois confrères, en revanche, procèdent à une explicitation bien plus clairement assumée en verbalisant l'exclusion de tout dépassement possible du délai en recourant au verbe « quedar » ou au substantif « resto » dont le contenu sémantique montre jusqu'à quel point le travail du traducteur consiste à pénétrer les moindres nuances du texte de départ de manière à les rendre, dans la traduction, plus explicites et moins équivoques.

Malgré le succès de l'explicitation du contenu temporel limitatif présent aux vers 120-21, il semble que la compensation ne représente pas véritablement un réflexe de traduction dans le cas de la forme démonstrative aujourd'hui disparue. En effet, les cas de compensations cèdent statistiquement le pas à l'attitude conservatrice que nous avons eu l'occasion de décrire dans les pages précédentes, de sorte qu'il n'est pas rare, dans les traductions d'A. Manent et de L. Guarner, de rencontrer une forme longue de premier degré sans qu'il soit véritablement possible d'en déduire la valeur contextuelle sans l'appui d'un élément paratextuel ou cotextuel qui en rende la portée explicite. Ainsi, par exemple, peut-on lire :

« Mientras para Castejón preparamos la celada, quedad con cien caballeros de aquesta nuestra compañía, detrás de todo, escondido, guardando la retaguardia ; me daréis a mí doscientos para ir en la vanguardia ; [...]. » (AM, laisse 23, p. 109)

Une analyse de ce démonstratif selon les apports récents sur la signification du préfixe tendrait à nous faire voir ici une monstration restrictive de la part de Minaya qui, alors que le plan de bataille s'organise, désigne par le démonstratif une partie des troupes présentes lors de la scène, dont la mission consistera à demeurer près du Cid alors que, d'un autre côté, le reste des troupes agira sur le front. La scission qu'exprime le démonstratif entre la partie des troupes qui restera auprès du Cid et ceux des hommes qui accompagneront Minaya en première ligne expose finalement l'aporie de la traduction d'un démonstratif dont la valeur s'exprime en contexte alors que le contexte n'est pas en mesure de donner la valeur à comprendre. En d'autres termes, le contexte permet ici de pénétrer le sens contextuel de l'adjectif démonstratif ; en revanche, l'absence d'une signalétique précise, en note par exemple, ne permet aucunement à un lecteur actuel de saisir ce renvoi connotatif, sauf à percevoir le resserrement du spectre évocateur du démonstratif dans l'usage de la double détermination qui apparaît avec le possessif « nuestra ». Georges Kleiber, dans une approche des phénomènes de l'anaphore et de la deixis, affirmait que :

« L'approche cognitive prend appui sur le mode de connaissance du référent qu'a l'interlocuteur, ou, en termes plus cognitifs, l'*accessibilité* du référent. De même que l'approche en terme de localisation se justifie, dans la mesure où le critère du lieu de résidence du référent paraît être un facteur pertinent pour trouver le référent [...], de même une conception fondée sur les connaissances que possède l'interlocuteur sur le référent apparaît être un critère pertinent puisque, l'interlocuteur devant (re)trouver normalement le référent visé, le locuteur a tout intérêt à tenir compte des connaissances sur le référent qu'il présume être possédées par l'interlocuteur. Le choix des expressions référentielles se trouve ainsi crucialement lié aux présuppositions du locuteur sur la récupérabilité par l'interlocuteur du référent visé⁴⁰⁸. »

C'est dans une telle perspective que surgit un problème supplémentaire dans la traduction, à savoir qu'outre l'impossibilité d'accéder au sens littéral du démonstratif, le public d'accueil voit également son accès à un sens second, extra-textuel, complètement obstrué. De sorte que le balancement entre le rétablissement d'un système entrant en

⁴⁰⁸ KLEIBER, Georges, « Anaphore – deixis : deux approches concurrentes », in *La deixis. Actes du Colloque des 8 et 9 juin 1990 en Sorbonne*, sous la direction de MOREL Mary-Annick et DANON BOILEAU, Laurent (coord.), éd. PUF, coll. « Linguistique Nouvelle », Paris, 1992, pp. 613-627, p. 617.

cohérence avec les capacités de la communauté linguistique qui accueille la traduction, d'un côté, et la conservation d'un système obsolète dont la seule connotation renvoie à son statut d'archaïsme, d'un autre côté, les traducteurs semblent procéder à une hybridation délibérée du texte dont le réseau référentiel apparaît brouillé.

Les orientations tantôt archaïsantes, tantôt modernisatrices des traductions de notre corpus semblent aller à l'encontre du principe d'analogie fondamental que nous établissions, dans la première partie, au rang de fondement essentiel de la traduction : la présence d'archaïsmes lexicaux, syntaxiques, ou morphologiques fait en sorte qu'à partir de l'équation traditionnelle, nous atteignons de nouvelles combinaisons du type : A est à B ce que C n'est pas à D ; ce que C n'est plus à D ; ou encore ce que C, quoi qu'il arrive, ne peut plus être naturellement à D. La mise en place d'un « entre-deux-langues » - que G. Genette désigne volontiers comme un « compromis historique », à distinguer de son acception politique pour l'envisager ici comme une sorte de « concession à la lisibilité pour le lecteur moderne »⁴⁰⁹, permet au traducteur de conserver mais également de maîtriser la distance entre le public d'accueil et le texte, se gardant ainsi d'un éloignement linguistique et sémiotique qui romprait de manière franche le lien indéniable qui unit T-D et T-A dans la relation de traduction. Ce choix rhétorique de l'archaïsme semble correspondre à la fois à une volonté délibérée des traducteurs de « faire de l'ancien » mais également à une nécessité imposée par le constat de l'impossibilité de restituer à l'identique l'ensemble des valeurs contenues dans les signifiants du texte original. Les choix de syntaxe du pronom complément ou bien encore le maintien de formes verbales aujourd'hui réservées à un registre de langue précis ou bien encore la reconstitution d'un système démonstratif contribuent à mettre en exergue le rapport que peut entretenir la traduction intralinguale avec le texte de départ, mais également avec les sphères conceptuelles au sein desquelles elle trouve place et s'opère. D'un point de vue sémiotique, l'archaïsme constitue dans la traduction un lien établi par le traducteur non plus pour permettre au T-A de gagner en intelligibilité pour le public d'accueil mais simplement pour renforcer l'enracinement du T-D dans sa sphère d'apparition. C'est en ceci que l'archaïsme orthonymique joue un rôle primordial en traduction en signalant la présence d'une signifiante imperméable à la

⁴⁰⁹ GENETTE, G., *Palimpsestes*, *op. cit.*, p. 299.

traduction que le traducteur abandonne à la dénotation, au détriment d'une tentative de traduction connotative vouée à l'échec par l'hermétisme qui isole et pousse à l'exclusion mutuelle les deux communautés linguistiques mises en contact par la traduction. La dimension sémiotique, dans une dynamique diachronique, revêt alors le caractère de stratégie de compensation, une compensation par l'absence, par le vide, qui instaure, dans le T-A, une orthonymie inaccessible et donc – paradoxalement – significative. Une telle contradiction apparaît en réponse au principal obstacle de la traduction intralinguale : la traduction voudrait que le texte traduit adaptât la langue à la sphère sémiotique et à la communauté linguistique dans lesquelles il est traduit ; or un tel procédé, dans le cas du *Poema de Mío Cid*, entraînerait une nécessaire adaptation des référents du texte lui-même à l'environnement culturel moderne et, par conséquent, une dénaturalisation du T-D ; en outre, le caractère éphémère de la traduction, rendu évident par la succession des retraductions, impliquerait, dans cette optique, une recréation complète du texte par la traduction et la disparition, à très court terme, du T-D dont les traces s'amenuiseraient au fil des évolutions sémiotiques et linguistiques. C'est probablement en réponse et en réaction à ces dangers de la traduction que semble surgir, chez des traducteurs consciencieux, l'idée d'un « entre-deux-langues » dont la mission consiste à pérenniser des invariants de traductions – en l'occurrence, des formes archaïsantes – , garantissant la persistance littérale du T-D non plus dans le T-A mais dans les T-A.

B] Traductibilité du T-D : transposition culturelle et sémiotique

En contraste avec la deuxième partie de la thèse qui s'efforçait de dégager les différents choix et stratégies mis en œuvre par les traducteurs afin d'opérer un rapprochement entre T-D et public d'accueil dans une dynamique régressive qui visait à remettre au public contemporain des traductions des outils souvent périphériques à la traduction afin de lui permettre de se frayer un chemin vers le sens profond du T-D, le chapitre précédent a tenté de poser, à travers l'analyse comparative de quelques éléments propres à l'identité structurelle du T-D et du T-A, les limites textuelles et linguistiques auxquelles la traduction ne semble pouvoir déroger. Il serait inexact de prétendre que les éléments archaïsants constituent des obstacles qui s'opposent à la traduction ; il conviendrait davantage de suggérer qu'ils génèrent, dans le cadre particulier de la traduction intralinguale, un débrayage qui, à la différence des modes de débrayages analysés auparavant, qui autorisent un mouvement de va-et-vient entre deux textes, n'ouvrent qu'un chemin à sens unique que le lecteur du T-A doit emprunter sans disposer de toutes les clés de lecture ; le T-D ne se donne plus à comprendre intégralement dans la traduction qui, au contraire, édifie, au moyen de structures surannées de la langue, un mur destiné à rendre manifeste la distance effective qu'aucune traduction, au risque de tomber dans l'imitation ou le pastiche, n'est en mesure de franchir.

Face aux éléments principalement paratextuels qui convergent vers la traduisibilité du texte, démontrée et disséquée en deuxième partie, le texte présente également des vecteurs de traductibilité ; en d'autres termes, les manipulations linguistiques dont il vient de s'agir favorisent la transposition à la traduction en ceci qu'elles s'opposent à l'adaptation pure et simple de toutes les dimensions du T-D dans le T-A ; il ne s'agit en aucun cas d'une volonté délibérée du poète – qui se préoccupait du reste peu de la tâche qu'il allait transmettre à ses traducteurs posthumes – ni même d'une volonté du traducteur qui doit faire face à des phénomènes intraduisibles. Ainsi, le T-D fait en partie l'objet d'un

déplacement, d'un calque, d'un glissement dans le T-A. Le glissement linguistique, nous l'avons vu, s'effectue notamment par le maintien ou l'insertion de formes indubitablement reconnues par le public d'accueil comme étant des formes archaïques ou archaïsantes, dont la fonction consiste à rendre manifeste l'indicible ; un indicible que la langue, telle que la connaissent et la pratiquent les contemporains de la traduction, n'est pas apte à véhiculer.

Or comme nous le laissons entendre depuis les premiers chapitres de la thèse, la traduction, certes, s'appuie sur les compétences supposées de la communauté linguistique à laquelle elle s'adresse, mais elle compte également sur le soutien de la sémiotique dans laquelle elle s'intègre de manière à transmettre le soubassement sémiotique et culturel qui soutient tout texte. *Le Poema de Mio Cid* s'élabore autour de problématiques culturelles dont la résonance est liée aux conditions sémiotiques et historiques de son apparition. Aussi la dimension historique du texte prend-elle toute son envergure en traduction en débordant sur l'historicité avec laquelle le traducteur se doit de composer. La traduction, en tant qu'acte hypertextuel nécessairement inscrit dans l'après, dans la postérité, invite le traducteur à s'interroger sur les modalités de transposition de l'ancrage sémiotique du T-D et de son historicité ; par ailleurs, l'influence du contexte sémiotique d'accueil de la traduction se répercute sur la signifiante culturelle du texte une fois intégré à un nouvel ensemble sémiotique qui en détermine les conditions de signifiante ; les indices d'interprétation du traducteur constituent l'élément primordial de reconnaissance de la nouvelle orientation donnée au texte, dans une visée qui ne peut échapper à l'ethnocentrisme et à ce que Gérard Genette désigne par le terme de transvalorisation, soit l'attribution aux héros d'une « profondeur, ou 'épaisseur', psychologique dont l'épopée, par vocation générique ne se souciait guère⁴¹⁰ », pouvant amener à une réinterprétation du texte : il ne s'agit dès lors plus de mener le public d'accueil vers le texte original mais bien davantage de bouleverser cette dynamique historique : par la traduction, vision ethnocentrique d'une interprétation et d'une reformulation élaborées en fonction du public visé et de l'objectif assigné à la traduction, le traducteur agit directement sur les réseaux signifiants du T-D de manière à le rapprocher du public d'accueil et à le doter d'une

⁴¹⁰ GENETTE, Gérard, *Palimpsestes*, op. cit., p. 473.

cohérence selon les critères sémiotiques de la sphère qui voit naître et accueille la traduction.

1. Traduction et historicité :

La définition de l'archaïsme de Jean-Marie Klinkenberg par laquelle nous inaugurons cette dernière partie de la thèse mettait en parallèle d'un côté l'archaïsme linguistique qui prend forme par l'insertion d'un terme ou d'une expression provenant d'un état de langue antérieur à celui qui domine dans le texte hôte, pouvant parfois se teinter d'une valeur rhétorique et stylistique comme nous avons tenté de le montrer, et d'un autre côté l'archaïsme de civilisation qui répond à une nécessité diégétique incontournable⁴¹¹. Bien que l'organisation pour laquelle nous avons opté dans cette partie puisse sembler générer une scission malheureuse entre les aspects linguistiques et les aspects culturels, il convient de faire en sorte que ces deux axes convergent de manière à mettre en évidence les stratégies de traduction mises en place afin de pallier le profond ancrage historique du texte, générateur de son unité signifiante, mais également générateur d'inintelligibilité et d'un sentiment d'étrangeté ressenti par le public d'accueil à la lecture d'un certain nombre de références proposées par le poète original à une communauté d'auditeurs appartenant à une seule et même sphère culturelle. Pour ce faire, nous mettons à profit le concept de sémiosphère en tant qu' « espace sémiotique nécessaire à l'existence et au fonctionnement des différents langages existants⁴¹² », en mesure d'interagir avec le langage mis en œuvre par et dans les textes. En envisageant la sémiosphère comme résultat et condition d'existence de la culture, Youri Lotman en fait un outil d'analyse privilégié dans l'étude des phénomènes et des stratégies mis en œuvre par les traducteurs afin de pallier les carences interprétatives que le public des traductions hérite de la distanciation temporelle et culturelle qui le sépare du texte original en tant qu'unité de sens, ou bien encore dans l'objectif de mesurer les variations idéologiques impliquées par la mouvance du texte au

⁴¹¹ Rappelons ici la définition du sémioticien Jean-Marie Klinkenberg selon lequel « Dans l'archaïsme de civilisation, ce qui importe est la fonction cognitive, dénotative. Ce type d'archaïsme est dans une large mesure imposé par le sujet et n'apparaît que pour des raisons thématiques extrêmement précises. » Cf. KLINKENBERG, J.-M., « L'archaïsme... », *art.cit.*

⁴¹² LOTMAN, Y., *La sémiosphère, op. cit.*, p. 10.

sein d'une sphère culturelle et sémiotique dont les frontières, imposées par la traduction intralinguale, demeurent parfois confuses.

Ainsi, de même que l'archaïsme linguistique semble partiellement renvoyer à un espace culturel et axiologique implicitement contenu dans les formes archaïques précédemment analysées, l'archaïsme culturel, dans le cadre de la traduction tout au moins, est indissociable de la langue qui le véhicule et tente de le donner à comprendre ou au contraire renonce à cette tâche. La particularité de l'espace créé par la traduction intralinguale que nous décrivons en première partie semble rendre impossible la conception d'un « entre-deux-cultures » qui s'établirait à l'instar de l' « entre-deux-langues » déjà proposé : si la langue évolue horizontalement et linéairement par compensations ou par glissements, la sphère culturelle qui entoure et porte le texte se constitue par stratification verticale de sorte que les processus d'adaptation ne peuvent emprunter des voix similaires et excluent toute hypothèse de panachage culturel au sein du T-A. Alors que l'archaïsme de langue demeure archaïque, quoi qu'il arrive – le principe de traduction, n'en déplaise à Pierre Ménard, le lui impose puisqu'il s'agit d'adapter le T-D à la communauté linguistique visée –, l'archaïsme de civilisation, dans le cas de la traduction intralinguale, constitue certes bien un archaïsme pour le public, par l'absence de connotation intelligible, mais en aucun cas il n'est perçu comme un archaïsme au sein de l'espace diégétique du texte où, au contraire, sa modernisation entraînerait une perception erronée et romprait le réseau instauré par l'auteur du texte primitif. L'historicité du *Cantar de Mio Cid*, avant tout portée par des structures épiques récurrentes, doit faire l'objet d'un travail tout en nuances de la part des traducteurs qui tentent d'allier connotation et dénotation en maintenant le plus haut degré de cohérence au sein de la sémiosphère d'accueil de la traduction.

a. Inscription historique et transposition directe :

Dans *Propositions pour une poétique de la traduction*, Henri Meschonnic pose que « chaque domaine culturel, chaque culture-langue, a son historicité, sans contemporanéité (totale) avec les autres⁴¹³ ». Nous avons évoqué en première partie la délicatesse d'une

⁴¹³ MESCHONNIC, H., « Propositions pour une poétique... », *art. cit.*, p. 52.

définition du concept d'historicité. Les uns, parmi lesquels Henri Meschonnic, y voient un corollaire du discours, à savoir que tout discours est envisagé comme « l'activité de langage d'un sujet dans une société et dans une histoire⁴¹⁴ », renvoyant ainsi à l'unicité de l'actualisation discursive. Les autres, avec Paul Zumthor, entendent par « historicité » la capacité d'un texte à intégrer et à reconstituer l'ensemble de ce qui constitue son univers référentiel, de sorte que l'historicité d'un texte le dispense de toute nécessité – et de toute possibilité – de recourir à une transposition des référents : le texte est autonome⁴¹⁵. Les autres, enfin, envisagent, à l'instar de Colin Smith, l'historicité dans ses manifestations textuelles et référentielles qui permettent de reconstituer l'unité historique du texte :

« Nuestra definición de 'historicidad' en la poesía épica sería, pues, no 'la exacta presentación o preservación de la historia', sino 'el uso de detalles históricos y la convincente creación pseudohistórica con una fidelidad de verosimilitud artística' : el verismo no ha de confundirse con el historicismo⁴¹⁶. »

A trois niveaux différents, ces points de vue ne décrivent, nous semble-t-il, qu'un seul phénomène : l'autonomie et l'unité d'un texte, devenu discours, dans un environnement qu'il s'approprie et recrée. Or Paul Zumthor reconnaît la difficulté d'accéder, aujourd'hui, au réseau interne porteur de l'historicité d'un texte :

« Entre ces vieux poèmes qui subsistent, et une culture retombée dans la nuit des temps, comment saisir les liens qui furent vécus, alors que ces mêmes liens nous apparaissent aujourd'hui si complexes et obscurs, entre nos propres textes, dans l'univers auquel nous appartenons⁴¹⁷. »

En soulignant de la sorte l'obstacle intellectif imposé par la distance temporelle et culturelle établie, au fil des siècles, entre le public actuel et les textes médiévaux, P. Zumthor renvoie indirectement à l'unicité du discours et à la nécessité d'une approche du texte qui, par une appréhension synchronique de la textualité du poème, facilite la « perception d'une présence silencieuse de l'histoire : autour du texte comme autour du langage [...]»⁴¹⁸. La tâche de la traduction est alors double puisqu'il lui faut non seulement reconnaître les piliers sur lesquels se fonde l'historicité du *Poema de Mío Cid*

⁴¹⁴ MESCHONNIC, H., *Critique du rythme...*, op. cit., p. 61.

⁴¹⁵ « La littérature est donc à la fois le miroir et l'interprétation d'un état de société : lieu d'une tension entre le réel et une image idéale, elle la surmonte au sein de l'unité du texte, producteur de signification cohérente. » Cf. ZUMTHOR, P., *Essais de poétique...*, op. cit., p. 34.

⁴¹⁶ SMITH, C., *Poema...*, op. cit., p. 29.

⁴¹⁷ ZUMTHOR, P., *Essais de poétique...*, op. cit., p. 32.

⁴¹⁸ *Ibid.*, p. 33.

mais également les rendre intelligibles au public moderne dont P. Zumthor soulignait lui-même l'incapacité à accomplir un tel travail. Il faut donc au traducteur, pour gagner en efficacité, dans l'optique d'une traduction prioritairement destinée à vulgariser le texte, tenter de rendre sensible, pour son public, les mécanismes qui fondent l'homogénéité du texte générée par son historicité. Pour ce faire, les traducteurs semblent essayer de pénétrer cette homogénéité par son mode d'expression le plus accessible et le plus superficiel : les évocations culturelles. Nous entendons par là toute mention faite, au cours des vers du poème, à des éléments historico-culturels uniquement significatifs de manière immédiate dans le contexte d'apparition du poème, sans que leur véracité ait à être prouvée, et qui nécessitent un soutien métatraductif de manière à conserver leur portée signifiante dans la traduction. Le débat portant sur la part de fiction présente dans le poème n'entame en rien son ancrage dans la réalité historique des XII^{ème} et XIII^{ème} siècles, signalés dans le texte original par des indices indiscutables.

S'il ne prétend nullement avoir la valeur d'un document historique, ni même d'un témoignage des exploits du Cid, il n'en demeure pas moins vrai que le poème met en œuvre quantité d'éléments destinés à présenter le récit des errances du Campeador de manière plausible, non pas tant d'un point de vue historique que d'un point de vue social. Or une telle tentative ne peut trouver d'écho qu'au sein d'une collectivité fonctionnant sur un ensemble de code commun à la fois à la diégèse et au public qui en écoute le récit. L'historicité du poème appelle donc une contemporanéité entre les deux espaces que constituent l'espace du texte et l'espace de sa réception ainsi qu'une « *comuni3n ideol3gica entre los personajes de la narraci3n y el p3blico a quien va dirigido el poema*⁴¹⁹ ».

La recréation de cette communion idéologique ainsi que les conditions du rétablissement d'une (fausse) contemporanéité par la traduction incombent en tout premier lieu au traducteur dont le rôle consiste, comme il s'est déjà efforcé de le faire pour la langue, à mettre la dimension culturelle signifiante du T-D à la portée du public d'accueil ou, au contraire, de renvoyer le public d'accueil vers la sphère culturelle d'origine du texte de manière à lui permettre d'identifier dans un premier temps les éléments du texte en tant

⁴¹⁹ SMITH, C., *Poema...*, *op. cit.*, p. 17.

qu'éléments producteurs d'un sens dans la diégèse et dans un deuxième temps de les envisager comme éléments signifiants dans la sphère culturelle d'accueil. L'une des spécificités de la traduction intralinguale réside dans la conscience préalable du lecteur du statut « national » du texte dont il s'apprête à lire une traduction : en dépit des siècles de distance, le *Poema de Mio Cid* appartient *culturellement* au patrimoine littéraire espagnol de sorte qu'assez naturellement le lecteur moderne se forge une image *a priori* du texte dont il pense pouvoir saisir les références culturelles ; de là, la nécessité pour le traducteur d'évaluer le seuil au-delà duquel le référent culturel doit ou non permettre au public d'accueil de l'identifier et de s'identifier de manière à recréer la complicité idéologique qu'évoque Colin Smith.

Les nombreuses références toponymiques constituent un premier pas vers une démarche d'identification. Pourtant, la constitution d'un réseau toponymique aussi précis et dense marque les limites de la nécessité d'identification au profit de la constitution d'un espace de référence interne au poème. Bien qu'étant d'une utilité toute relative dans la perception et l'intelligence du T-D, le parcours géographique du Cid à travers la Péninsule ibérique constitue l'un des principaux facteurs de l'historicité du poème. En effet, la minutie avec laquelle le poète décrit chacune des étapes du parcours du Cid et de ses compagnons semble contribuer à apporter au récit un crédit toponymique dont l'objectif est, outre celui de la précision narrative, celui d'ancrer solidement le récit dans la réalité historique des principales routes qui traversaient l'Espagne aux temps des chevaliers. La concentration des références toponymiques est remarquable, au point que certains passages ou certaines laisses atteignent un niveau de saturation toponymique dont la conséquence est la suspension momentanée de la narration au profit de l'énumération des villes et parages traversés par le Cid :

Exemple 109 :

« Ixiendos va de tierra el Campeador leal ;
de siniestro San Esteban – una buena çipdad –
de diestro Alilon las torres que moros las han,
passo por Alcobiella que de Castiella fin es ya ;
la Calçada de Quinea iva la traspasar,
sobre Navas de Palos el Duero va pasar,
a la Figueruela mio Çid iva posar.
Vanssele acogiendo yentes de todas partes. » (CS, laisse 18, vv. 395-404)

L'exemple 109 semble démontrer la fonction accordée par le poète à la toponymie dans le poème : une rapide sélection, dans les sept vers proposés, des éléments véritablement nécessaires à la poursuite de la narration ne conserverait probablement que le vers 398 qui informe l'auditoire et le lecteur du franchissement par le Cid exilé des frontières de sa Castille natale ; or le poète estime judicieux de faire figurer, dans cette fin de laisse, pas moins de six localités par lesquelles transitent le Cid et ses troupes. Le contexte immédiat semble apporter une première explication purement diégétique à la présence d'une telle précision toponymique. En effet, le vers 404 clôture cette longue énumération en soulignant la bienveillance de laquelle font preuve les populations de ces différentes localités. Par un procédé rhétorique simple, il est aisé pour l'auditoire de conclure que la popularité du Cid, point essentiel de la démonstration portée par le poète, croît en proportion du nombre de villes et villages traversés. L'insistance sur les références géographiques vient nourrir ce dessein par lequel le Cid voit s'amplifier sa popularité en dehors des limites du royaume dont il est banni. Une seconde explication, autorisée par la distance chronologique et légitimée par les diverses recherches philologiques permet de voir dans la précision et le zèle toponymique la mise en œuvre d'une stratégie plausible ; en d'autres termes, le poète, en n'omettant aucune des étapes du parcours du Cid, donne l'illusion de l'exactitude du récit mais au-delà, ancre son récit dans le territoire péninsulaire familier de ses contemporains.

Parmi les nombreux toponymes cités dans le *Poema*⁴²⁰, nous en retiendrons deux plus particulièrement pour notre étude. Ce qu'il advient des toponymes nous semble en effet révélateur d'une partie des processus adoptés par les traducteurs qui favorisent la démarche identificatrice du public d'accueil tout en maintenant la cohérence du texte. Ainsi les traitements réservés par les traducteurs aux localités de Espinazo de Can ou El Poyo nous semblent-ils dignes de quelques lignes d'attention.

L'attitude des traducteurs face à la traduction toponymique tend, d'une manière générale, à favoriser un rétablissement du toponyme actuel du référent géographique, dans la limite métrique et rythmique du T-A. Néanmoins, les moyens de parvenir à cette

⁴²⁰ Nous en dénombrons plus de soixante-dix, chacun d'entre eux pouvant être répété plus de dix fois sur la totalité des trois *cantares*.

modernisation naturelle et indispensable à la bonne perception du texte, se manifestent de diverses manières. Ainsi les exemples de *Spinaz de Can* et de *El Poyo de Mio Çid* permettent-ils de mettre en évidence un premier cas de figure de la traduction toponymique. Le premier de ces sites apparaît au vers 393. Après avoir confié son épouse et ses filles à l'abbé don Sancho, le Cid quitte San Pedro de Cardena et marque une première halte, nous dit-on, à *Spinaz de Can*. Le second apparaît sous le nom de *el Poyo de Mio Çid* au vers 902 ; il s'agit d'un point précis de la colline de *Mont Real* sur laquelle le Cid établit son campement après avoir quitté le château d'Alcocer. Ces deux toponymes occupent une place symbolique dans la diégèse de ce premier *cantar* : le premier renvoie à l'une des premières étapes de l'exil du Cid attristé par l'éloignement de ses êtres chers ; le second est lié à l'une des premières victoires du Cid, grâce à laquelle Minaya regagne les grâces du roi. D'après les recherches effectuées par R. Menéndez Pidal, il semble que ces deux toponymes aient aujourd'hui disparu, en tous cas sous la forme qui apparaît dans le *Poema*. Le philologue nous dit de *Spinaz de Can* qu'il s'agit de « un lugar, desconocido hoy, al Sur de Silos⁴²¹ ». Quant à *el Poyo de mio Çid*, les résultats des investigations n'amènent qu'à des conjectures douteuses :

« aunque el juglar asegura que este nombre duraría siempre entre moros y cristianos (v. 901), sus predicciones salieron fallidas, pues el nombre llegó á olvidarse por completo, y los comentadores del poema no saben dónde se hallaba el lugar así denominado. »

Néanmoins, une trace du toponyme figure dans le *Fuero de Molina* (1154-1240), qui permet d'affirmer que

« [...] no deja lugar á duda que *El Poyo de mio Çid* nombrado en el Fuero de Molina, es el mismo lugar que hoy se llama simplemente El Poyo, en la provincia de Teruel, á la orilla izquierda del *Siloca*, distante 5 kilómetros al sur de Calamocha y que domina, como dice el Cantar, *sobre Mont Real* 863, del que dista 10 kilómetros solamente.⁴²² »

Une observation générale des traductions rend manifeste la décision des traducteurs d'offrir au public d'accueil la traduction toponymique la plus précise possible, en présentant chaque référence toponymique figurant dans l'original sous sa forme usuelle

⁴²¹ MENÉNDEZ PIDAL, R., *Cantar de Mio Cid. Texto...*, op. cit., vol. II, p. 859, l. 29 et vol. I, p. 41, l. 7 et sq.

⁴²² Pour les deux dernières références, cf. *Ibid.*, vol. II, p. 803, l. 19 et sq.

actuelle⁴²³. Or les traducteurs se heurtent dans ces cas à la difficulté de ramener à la sphère culturelle moderne des références géographiques dépourvues de référent capable de provoquer une reconnaissance de la part du public d'accueil. De sorte que les procédés observables empruntent des voies divergentes. Alors qu'en vertu de la nature même de la toponymie, peu sujette à changement, l'usage toponymique devrait constituer l'un des éléments les plus objectifs du T-D, le toponyme *Spinaz de Can* fait l'objet de trois voies de restitution partiellement divergentes :

Exemple 110 :

« Vino mio Çid yazer a Spinaz de Can ; [...]. » (CS, laisse 18, v. 393)

« Por la noche duerme el Cid en Espinazo de Can. » (FLE, laisse 18, v. 394, p. 22)

« El Cid entregóse al sueño en Espinazo de Can. » (AM, laisse 18, p. 103)

« Mío Cid llegó a la noche
hasta Espinazo de Can. » (LG, laisse 18, p. 49)

« Fue aquella noche a dormir el Cid a Spinaz de Can. » (CJC, II, v. 393, p. 193)

Parmi les propositions des traducteurs, deux formes du toponyme apparaissent : l'une reprend littéralement la forme employée par le poète alors que les trois autres en présentent une forme, si ce n'est modernisée, tout au moins différente et en accord avec les règles fondamentales de l'orthographe du castillan moderne dans le rétablissement graphique du *e-* prothétique. L'évocation de trois voies de traduction, alors que ne semblent en figurer que deux dans la suite d'exemples 110, nous est suggérée par la présence, dans la

traduction de Luis Guarner, d'une note infrapaginale dont la teneur est la suivante :

« (77) Espinazo de Can. Este lugar, citado por el poema, es hoy desconocido. Debió de estar – según Menéndez Pidal – al sur de Silos, en la actual provincia de Burgos. Es nombre topográfico común que toma varias formas y designa siempre una montaña, un cerro o una loma. En Cataluña existe Espinau, y en Portugal, Espinhaço de Cão⁴²⁴. »

⁴²³ Cette tâche s'avère relativement aisée dans la mesure où la précision géographique avec laquelle le poète organise le parcours du Cid permet aisément de retrouver le toponyme moderne de la localité évoquée ; en outre, l'évolution de la plupart des occurrences entre les deux états de langue mis en présence en permet une reconnaissance immédiate.

⁴²⁴ GUARNER, L., *Cantar...*, *op. cit.*, p. 49.

Ainsi, face au silence et à l'absence de toute justification de la traduction de la part des deux autres traducteurs proposant une forme semblable, Luis Guarner recourt au paratexte afin d'apporter à son lecteur un élément de réponse quant à la localisation et à l'existence effective du lieu évoqué. Camilo José Cela opte pour le maintien de la forme originale, et orthographiquement archaisante, en légitimant son choix dans une des notes métatraductives figurant en bas de page :

« ³⁵Puesto que el lugar es desconocido y no tiene, por tanto, posible actualización, prefiero mantener la grafía del *Cantar*.⁴²⁵ »

La note proposée par C.J. Cela constitue un précieux indice des processus suivis par le traducteur qui envisage l'opération de traduction comme une actualisation du texte original ; or l'actualisation des toponymes passe par une relation terme à terme invalidée par la disparition du référent toponymique dans la langue actuelle qui pousse, par conséquent, le traducteur à adopter une attitude proche de ce que nous entendions, dans les paragraphes précédents, par archaïsme orthonymique : dans l'exemple 110, le lecteur contemporain ne peut échapper à la perception de l'étrangeté relative véhiculée par une orthographe non reconnue par le castillan moderne ; ainsi le seul procédé permettant d'intégrer pleinement cet archaïsme formel à la diégèse passe par l'insertion d'un élément paratextuel qui infirme l'étrangeté premièrement ressentie et se porte garant de la véracité du lien référentiel qui unissait, lorsque le poème fut écrit, une localité à sa désignation toponymique. L'attitude de Luis Guarner s'attache moins à la forme linguistique du toponyme qu'à sa projection sémiotique et à la façon dont elle fait sens ; il s'aventure dans l'explicitation et évite le renoncement en raisonnant, tout comme F. López Estrada et A. Manent, par analogie. En dépit de la disparition du toponyme, il opte pour une traduction sémiotiquement et linguistiquement plausible qui est en mesure de renvoyer le lecteur si ce n'est au référent mentionné dans le T-D, tout au moins à un référent reconnaissable et assimilable par le public d'accueil.

L'attitude de L. Guarner sur ce point trouve, par ailleurs, un écho dans la traduction qu'il propose du toponyme *el Poyo de mio Çid*. Alors que F. López Estrada, A. Manent et C.J. Cela conservent dans la traduction la forme « Poyo de Mío Cid », Luis Guarner une

⁴²⁵ CELA, C.J., « El Cantar... » *art. cit.*, entrega II, p. 193.

nouvelle fois use d'une signalétique particulière destinée à pallier l'amputation d'une part d'historicité du texte original :

Exemple 111 :

« Quiero vos dezir del que en buen ora (nasco e) çinco espada :
aquel poyo en el priso posada ;
mientras que sea el pueblo de moros e de la yente cristiana
el Poyo de mio Çid asil diran por carta. » (CS, laisse 49, vv. 899-902)

« Os quiero contar de aquel
que en buen hora ciñó espada :
ya sabéis que sobre el Poyo
acampó con sus mesnadas,
y en tanto que el pueblo exista,
moro o de gente cristiana,
el 'Poyo de mio Cid'
se le llamará en las cartas. » (LG, laisse 49, p. 103)

L'usage des guillemets vient compléter la note de bas de page qui reprend les explications de R. Menéndez Pidal que nous reproduisons plus haut. L'apparition de la ponctuation joue ici le rôle d'un marqueur de débrayage qui oriente le lecteur dans sa réception vers une considération particulière du lieu : la présence des guillemets fait du lieu évoqué la propriété de la diégèse : *el Poyo de Mio Cid*, qu'il ait existé ou non, qu'il existe encore aujourd'hui ou non, constitue l'un des éléments de la fiction et n'exige aucunement, à ce compte, de renvoyer à un référent reconnaissable par le public d'accueil.

Les choix de Luis Guarner, et dans une moindre mesure de Camilo José Cela, consistant à mettre à profit des éléments paratextuels ou d'agir sur le texte lui-même afin de rétablir une logique toponymique perdue par le T-A, nous semblent témoigner de la volonté de la part de ces traducteurs de maintenir ou de rétablir l'historicité caractéristique du texte original telle que la définit Colin Smith : le repérage toponymique, garant du lien entre texte et espace extra-textuel dans le poème primitif, constitue l'un des points sur lesquels les traducteurs se doivent d'intervenir de manière à ne pas rompre la cohérence établie dans la diégèse et, par là-même, à ne pas rompre celle qui est établie, par ce biais, entre le texte et le public. Il s'agit là de rétablir l'analogie fondamentale de la traduction en faisant en sorte que le T-A ait autant de résonance sémiotique pour le public d'accueil que pouvait en avoir le T-D sur son auditoire médiéval, en restaurant un réseau de références présent dans les premières versions du texte et directement transposé dans le T-A.

b. Les réseaux thématiques sous-jacents :

La transposition toponymique, nous venons de le voir, ne trouve guère d'obstacle au cours de la traduction intralinguale en ceci qu'elle ne fait aucunement appel à la connotation ; au contraire, elle est profondément inscrite dans le système constitué par le texte, et son rôle informatif dans la diégèse ne trouve aucune contre-indication dans la transposition d'une sphère culturelle à l'autre. Pourtant, tel n'est pas le cas de la plupart des évocations culturelles, plus ou moins explicites, qui jalonnent le récit. Une fois encore, nous nous appuyons sur les travaux de J.M. Klinkenberg. Les « raisons thématiques extrêmement précises » auxquelles fait allusion le sémioticien renvoient à l'ancrage historique du T-D.

Le choix des traducteurs de notre corpus s'oriente vers le maintien de la cohérence primitive du texte par la conservation de la signifiante dénotative des faits de civilisation de laquelle surgit une sensation d'étrangeté certaine. Les faits de civilisation sont nombreux : de l'évocation des présages à la description des relations unissant seigneurs et vassaux, en passant par l'allusion aux faits militaires ou au comportement chevaleresque, la narration du *Cantar* se dessine sur un arrière-plan profondément inspiré de la réalité sociale de son époque d'apparition. Si la traduction de Luis Guarner met un point d'honneur à élucider la plupart de ces évocations discrètes, probablement difficilement accessibles par le public d'accueil⁴²⁶, force est de constater que les autres traducteurs se contentent souvent de transposer les références en ne tentant que ponctuellement de les expliciter. Nous évoquerons à présent deux points qui nous semblent remarquables du point de vue du traitement que leur réservent les traductions : le premier concerne un réseau lexical signifiant mis en évidence par l'emploi récurrent de l'adjectif démonstratif de premier degré avec certains substantifs et dont l'utilité performantielle renvoie à une certaine vision culturelle de la société castillane du Moyen Age; le second point concerne le traitement des situations comiques dans le *Poema* et dont les mécanismes reposent essentiellement sur l'inscription historique du texte dans son environnement sémiotique.

⁴²⁶ Luis Guarner consacre 160 de ses 511 notes infrapaginales à l'explication de faits de civilisations et de références historiques, soit 32% de la typologie que nous décrivons au deuxième chapitre.

L'observation et l'analyse statistique des pronoms et adjectifs démonstratifs utilisés dans le *Poema de Mío Cid* montrent que la forme *este*, dont nous évoquions les valeurs dans les paragraphes précédents, détermine de manière récurrente et quasi-exclusive les substantifs « *ganancia* », « *batalla* » et « *lid* »⁴²⁷ ; en d'autres termes, les références aux épisodes de combat ainsi qu'aux gains qui en découlent, lorsqu'elles sont introduites par un démonstratif, sont précédées de la forme *este*. Présent à la fois dans les passages de discours direct et dans les passages de récit, le démonstratif exprime sa valeur dans l'espace de la diégèse, dans lequel il occupe une fonction anaphorique et déictique, et dans l'espace extradiégétique lorsque le *juglar* y recourt afin de réduire les limites entre la narration et l'auditoire. L'utilisation extradiégétique du démonstratif en fait un instrument privilégié de la performance, en ceci qu'il permet d'établir un pont entre les deux espaces – intra et extradiégétique – par lequel l'auditoire accède au contenu narratif et s'identifie, par proximité culturelle, aux protagonistes. Ainsi le rapprochement systématique du démonstratif *este* de substantifs issus du champ sémantique de la victoire contribue-t-il à produire un effet sous-jacent dans la réception du texte par l'auditoire original. La « *lid* », la « *batalla* » ou encore les « *ganancias* » sont sans cesse réactualisées et notionnellement placées devant les yeux du public ; le résultat de cette insistance est le soulignement d'un fait culturel crucial dans le poème qui s'attache, fondamentalement, à relater les exploits guerriers du Cid, toujours prétextes aux digressions qui enrichissent le poème. L'activation de ce réseau dans le texte original est permise par l'environnement culturel et sémiotique du texte qui permet à quiconque en prend connaissance de construire un système connotatif qui le renvoie vers une axiologie dont on peut supposer qu'elle est fortement liée aux coutumes sociales de l'Espagne médiévale. De cette manière, le réseau mis en lumière exerce une double fonction : l'une d'ordre phatique destinée à maintenir l'attention de l'auditoire sur un aspect précis de la narration ; l'autre d'ordre culturel destinée à diriger le public vers une interprétation prédéterminée qui associe le Cid à la victoire et au gain.

⁴²⁷ Nous ne nous intéressons pas tant ici à la problématique du choix d'une forme démonstrative ou d'une autre mais davantage au réseau lexical sous-jacent qui est signalé par la récurrence de l'association entre des termes issus d'un champ sémantique particulier et d'une forme précise du démonstratif – la forme *este*, en l'occurrence.

Sur 75 occurrences des trois substantifs confondus, déterminés par le démonstratif *este*, seules 21 (soit 28%) sont conservées par les différents traducteurs. La plupart des formes maintenues apparaissent dans une intervention au discours direct, dont la situation d'énonciation implique l'utilisation du déictique ou de l'anaphorique de premier degré pour renvoyer à l'élément immédiatement cité ou désigné :

Exemple 112 :

« 'Catamos la ganancia e la perdida no ;
ya en esta batalla a entrar abremos nos,
¡esto es aguisado por non ver a Carrion,
bibdas remandran fijas del Campeador !' » (CS, laisse 114, vv. 2320-24)

« muy pronto en esta batalla habremos de entrar los dos ; [...]. » (AM, laisse 114, p. 273)

« Bien pronto en esta batalla habremos de entrar los dos. » (FLE, laisse 114, v. 2321, p. 94)

« ahora en esta batalla,
habremos de entrar los dos ; [...]. » (LG, laisse 114, p. 241)

La bataille à laquelle renvoie le démonstratif à valeur cataphorique ici est annoncée comme imminente et le récit ne peut faire l'économie du démonstratif dont le rôle est capital dans la poursuite correcte de la narration. En revanche, l'utilisation de *este* en tant que forme de réactivation du récit original se perd en traduction et cède sa place à de rares cas à une compensation par une autre forme de démonstratif (cinq cas au total) ou, bien plus souvent, à l'utilisation de l'article défini :

Exemple 113 :

« Fasta terçer dia nol pueden acordar ;
ellos partiendo estas ganancias grandes
nol pueden fazer comer un mueso de pan. » (CS, laisse 61, vv. 1030-32)

A la différence de l'exemple 112, qui propose un démonstratif cataphorique qui introduit la bataille qui va avoir lieu, le démonstratif de l'exemple 113 a une valeur anaphorique qui renvoie aux gains effectués lors de la victoire des troupes du Cid contre les catalans au cours de la bataille décrite quelque vingt-cinq vers auparavant. La valeur du démonstratif ne s'inclut pas directement ici dans la diégèse ; elle est davantage extradiégétique en ceci qu'elle renvoie l'auditoire à l'événement précédent de manière à le

réactiver et à reporter l'attention sur la victoire du Cid. Les traductions éludent la traduction du démonstratif et lui préfèrent les solutions suivantes :

« Y llegado el tercer día todavía sigue igual ;
repartiéndose el botín muy ocupados están,
y no logran que se coma ni una migaja de pan. » (AM, laisse 61, p. 161)

« Mientras parten las ganancias que fueron gran cantidad,
no pueden lograr que coma ni un mal bocado de pan. » (FLE, vv. 1029-1030, p. 44)

« en tanto ellos se reparten
lo que lograron ganar. » (LG, laisse 61, p. 120)

« Mientras ellos van partiendo lo que hubieron de ganar,
no pueden hacer que el conde coma un bocado de pan. » (CJC, IV, vv. 1030-31, p. 276)

Toutes les traductions de l'exemple 113 abandonnent le démonstratif au profit de l'article défini dans les traductions de F. López Estrada et de A. Manent et d'une proposition subordonnée dans les deux autres traductions. L'insertion, dans cet exemple, de l'article défini, degré le plus faible de l'échelle des démonstratifs, n'entame en rien la qualité référentielle du déterminant dont le référent demeure identique dans tous les cas ; en revanche, au sein du réseau établi par le texte original, le pouvoir de réactivation nous semble ici amoindri de sorte que le syntagme « *las ganancias* » ne bénéficie plus de la mise en relief dont il faisait l'objet dans le système initial. De la même manière, les deux autres propositions de traduction renvoient à l'épisode de la victoire sur Ramón Berenguer ; toutefois, le réseau que nous mettions en valeur précédemment est ici totalement détruit par la disparition non seulement du démonstratif mais également du substantif dont la répétition, dans l'original, s'impose comme un leitmotiv thématique, générateur d'interprétation chez l'auditoire.

La disparition de ce réseau de sens sous-jacent est probablement une manifestation de la transformation sémiotique opérée par le changement de support : l'utilité d'une scansion reconnaissable à l'oral, qui permette au public de réagir et de percevoir les modes d'insistance mis en œuvre par le conteur n'ont plus de raison d'être lorsque le récit se trouve figé sur un support : la fonction performantielle du martèlement disparaît et, dans ce cas, disparaît avec elle un des mécanismes oratoires mis en place par le poète afin d'orienter l'attention et l'interprétation de son auditoire vers un thème qui lui était familier ; il est probable que les traducteurs ont suivi un raisonnement inverse à celui du

poète original, à savoir que, postulant l'incapacité culturelle du public d'accueil d'accéder à un motif culturel vecteur d'historicité, ils jugent inopportun de maintenir en place un système difficilement perceptible par le lecteur et privilégient une mise en forme compatible avec le dessein métrique assigné à la traduction.

Les mécanismes du comique répondent à peu de choses près aux mêmes exigences que la traduction d'un réseau signifiant sous-jacent tel que celui que nous venons de dégager. En effet, les épisodes du *Poema* pouvant être considérés comme comiques figurent peut-être parmi les passages les plus enclins à fonctionner en interactivité avec l'espace extradiégétique. Selon Alan Deyermond, « el humorismo [...] es uno de los recursos empleados por el poeta para desvalorizar a los adversarios del Cid, sea en la batalla, sea en los negocios⁴²⁸ ». Les aspects comiques du *Poema* se concentrent essentiellement autour de trois épisodes : les tractations entre le Cid et les commerçants juifs, Raquel et Vidas ; la captivité du comte Ramón Berenguer ; l'épisode du lion qui inaugure le troisième *cantar*. Le comique naît avant tout des situations exposées, qui reposent, pour beaucoup, sur un substrat folklorique⁴²⁹ : les commerçants juifs, qui échafaudent un plan qui finit par se retourner contre eux, font l'objet d'une « burla » en étant abusés par le Cid qui les traite avec grande ironie, notamment aux vers 172-73 lorsqu'il fait référence à l'un des stéréotypes le plus répandus de l'époque, à savoir celui de l'avidité des juifs et de leur sens des affaires :

Exemple 114 :

« Gradan se Rachel e Vidas con averes monedados
ca mientras que visquiessen refechos eran amos. » (CS, laisse 9, vv. 172-73)

⁴²⁸ DEYERMOND, A., *El « Cantar de Mío Cid » y la épica...*, *op. cit.*, p. 39.

⁴²⁹ « La historia de los prestamistas que se ufanan de su finura en los negocios, y que caen en el lazo a causa de su avidez, se parece a un *exemplum* de origen oriental, en el cual un banquero injusto queda engañado. El poeta emplea esta historia por su valor cómico, pero la hace contribuir también a la estructura y a los temas del *Cantar*. La necesidad de obtener dinero por medio de una trampa subraya la pobreza del Cid, y por lo tanto la falsedad de las acusaciones de los 'malos mestureros'. Este episodio servirá más tarde como comentario sobre los Infantes de Carrión, cuando han malgastado el dinero dado por el Cid, y no pueden restituírselo en la corte de Toledo : la pobreza honrada contrasta con la pobreza vergonzosa de los Infantes. » Cf. *Ibid.*, p. 46.

La situation est d'autant plus comique que non seulement elle prend appui sur le stéréotype couramment répandu mais elle joue en outre sur la complicité qui s'établit entre le *juglar* et son public, à la source du décalage entre ce que sait l'auditoire et ce que savent les personnages qui font l'objet de la farce. L'épisode de la captivité du comte catalan repose sur plusieurs piliers : en tout premier lieu sont également mis en avant certains stéréotypes qui avaient coutume de circuler sur les Catalans ; à ce propos, Colin Smith cite « el exagerado refinamiento de los catalanes (v. 1049) » et le fait qu'ils soient « gente poco apta para la guerra (v. 993) »⁴³⁰. En second lieu il convient de remarquer la présence d'un jeu de mot portant sur la triple acception de l'adjectif « franco » qui signifie, en contexte, aussi bien « libre » que « généreux » ou encore « catalan »⁴³¹ ; lorsque, au vers 1068, le Cid lance au comte

Exemple 115 :

« ¡Hya vos ides, conde, a guisa de muy franco ! » (CS, laisse 62, v. 1068)

le contexte ajoute une charge d'ironie à l'intervention du Campeador qui très à propos use d'un terme pouvant ici être perçu selon l'une ou l'autre de ses acceptions. Le troisième ressort comique de l'épisode qui clôt le premier *cantar* réside dans le décalage présent entre l'enjeu et la situation elle-même, qui nous présente un comte de Barcelone dont l'arme de résistance face à un *infanzón* consiste à entamer une sorte de grève de la faim en refusant ainsi de partager le pain en signe de paix et d'humiliation ; il réside également dans l'effet d'insistance produit par la réitération à trois reprises (vv. 1025, 1033 et 1039) de l'impératif « comed » par lequel le Cid tente d'exprimer sa supériorité sur l'ennemi captif. On peut également voir dans l'attitude du comte une stratégie visant à pousser le Cid à la faute : Alberto Montaner rappelle que, selon l'usage juridique, « alimentar a un prisionero era una obligación básica⁴³² ». Ainsi, en refusant la nourriture que le Campeador lui propose, le comte rend son ennemi coupable d'une faute répréhensible.

⁴³⁰ SMITH, C., *Poema...*, *op. cit.*, p. 31.

⁴³¹ « Franco : 'libre, exento', 'liberal, dadivoso', 'de trato abierto' [...]. Tiene también la ac. 'noble, generoso' en la época antigua [...]. Además, puede entonces designar, sea a los franceses en general (sin distinción de raza germánica o galorromana) o a los catalanes. » Cf. « FRANCO » in COROMINAS, Joan, *Diccionario...*, *op. cit.*, t. 2, p. 565.

⁴³² Cf. MONTANER, A., *Cantar...*, *op. cit.*, p. 492.

Le troisième épisode repose également sur le mécanisme du comique de situation en présentant au public des Infants, qui jouissent par nature d'une dignité attachée à leur titre, ridiculisés par la lâcheté dont ils font preuve au vu et au su de l'ensemble des protagonistes présents lors de l'évasion du lion de sa cage ; cette situation se poursuit sur la centaine de vers suivants, au cours de laquelle les références à l'épisode sont souvent ironiques ; ainsi par exemple Muño Gustioz, qui dispose d'éléments que le Cid lui-même ignore, après que le Campeador a dispensé de combat ses futurs gendres, déclare-t-il au vers 2326 :

Exemple 116 :

« '¡Evades que pavor han vuestros yernos : tan osados son,
por entrar en batalla deseán Carrion » (CS, laisse 114, vv. 2326-27)

renvoyant par antithèse à la lâcheté des Infants, dont le propre corps – et par là, l'être tout entier – a été souillé et dont le seul désir est de regagner prestement leur fief accompagnés de leurs épouses et de leur dot.

Les passages évoqués contribuent à la mise en place d'un contexte socio-poétique plausible et s'inscrivent véritablement dans la problématique de la traduction des références du texte ; ils posent la question, non plus de la langue elle-même, dont la formulation n'a guère de raison d'être modifiée, mais des situations ou bien, autrement dit, de la transposition hors de leur contexte d'origine d'éléments uniquement intelligibles en contexte. La perception du comique par le public, en attente de clés d'interprétation, n'est alors envisageable que par l'intervention directe du traducteur à la périphérie du texte. Or la décision des traducteurs consiste à ne modifier en rien le texte et à ne chercher aucunement à compenser la perte de ces quelques épisodes destinés, originellement, à distraire le public tout en le confortant dans le thème de la lâcheté des *magnates*. L'évocation culturelle, directement liée à l'espace extradiégétique qui lui donne sens par référence, fait l'objet du travail non plus du traducteur à proprement parler, mais de l'exégète qui apporte, notamment dans les espaces réservés au paratexte, des compléments d'information permettant à un public enraciné dans une sphère culturelle distincte de reconnaître, de manière médiate, la référence et de lui donner un sens au sein du texte reconstruit.

c. Transposition des représentations culturelles topiques :

Notre objectif, dans ce chapitre consacré aux obstacles imposés aux traducteurs par l'inscription historique signifiante du texte consiste à mettre en avant le surgissement de la littéralité dans des traductions tenues, par la transposition, de se cantonner à une perception de références déterminées par des indices extralinguistiques. Le caractère historique marqué de la toponymie, transversale, malgré tout, aux siècles et à la stratification linguistique, le marquage plus enraciné des allusions implicites et sous-jacentes au thème culturellement et socialement primordial de la bataille à travers le réseau de mise en évidence déictique, ou encore le marquage extralinguistique qui sous-tend les références comiques, dont la portée discursive n'apparaît que dans le dépassement du sens littéral, constituent autant de facteurs, dans un crescendo de leur degré de prégnance respectif, d'un écueil de la traduction contre lequel les traducteurs réagissent par l'application du concept d'archaïsme orthonymique, dont le principe consiste à considérer le maintien ou la recomposition de la forme archaïsante comme étant la manière la plus naturelle et la plus exacte de traduire, de transposer, un élément signifiant que la langue d'accueil n'est pas en mesure d'assumer elle-même. S'appliquant à de nombreuses manifestations caractéristiques de la langue du T-D, l'archaïsme orthonymique constitue ainsi un instrument permettant de discerner les manifestations culturelles, que nous qualifierions de trans-sémiotiques, des évocations irrémédiablement ancrées dans l'historicité identitaire du texte.

Observons selon cette perspective les quelques vers par lesquels le poète original décrit la rouvraie de Corpes et encadre l'épisode des violences faites à doña Elvira et doña Sol :

Exemple 117 :

« [...] entrados son los ifantes al robredo de Corpes,
los montes son altos, las ramas pujan con las nues,
e las bestias fieras que andan aderredor [...].
Levaron le los mantos e las pieles armiñas
mas dexan las maridas en briales y en camisas
e a las aves del monte e a las bestias de la fiera guisa. » (CS, laisse 128, vv. 2697-99 et
laisse 129, vv. 2749-51)

La pleine compréhension du pouvoir évocateur d'une telle description fait appel à plusieurs réseaux référentiels qui, quelles qu'en soient les divergences, devaient influencer la perception, par l'auditoire, de la description qui lui était faite. Une première analyse, proposée par Colin Smith, tendrait à voir dans ce passage une opposition entre le lieu ouvert et le lieu fermé, qui trouve un prolongement dans la croyance médiévale selon laquelle « la boca del infierno se creía rodeada de un espeso bosque⁴³³ ». Une seconde analyse, proposée par Alberto Montaner, tend davantage à voir dans la description de la rouverte la convocation du topique littéraire du *locus amoenus*. Dans ses notes au *Poema*, A. Montaner précise que :

« cada escenario presentaba una relación muy estrecha con el tipo de acción que en el se desarrollaba, de modo que su descripción permitía al lector u oyente prever los acontecimientos que iban a seguir [...]. El *Cantar* se vale precisamente de esa relación entre paisaje y acción para jugar con las expectativas del auditorio⁴³⁴. »

La description, dont d'aucuns précisent parfois le caractère exagéré (notamment dans l'évocation des branchages d'une hauteur et d'une densité hors du commun) est une évocation directe d'une clairière qui devient, dans la diégèse, le type même de l'anti-*locus amoenus*, le *locus horroris*, dans lequel tous les éléments décrits deviennent hostiles et inquiétants, à l'image de l'attitude des infants envers leurs épouses. De cette manière, le poète signifie à son auditoire l'imminence d'un drame : le drame principal du troisième *cantar*⁴³⁵. Il est tout à fait possible d'imaginer une fonction supplémentaire – performantielle, cette fois – à ces vers : la circulation du *Cantar* sur un territoire et sur une période donnés laisse supposer qu'une partie du public avait déjà connaissance de la trame du récit ; par conséquent, pour le succès de la performance, il était indispensable de maintenir l'auditoire en haleine par des procédés de rupture desquels participe la reconstitution d'un décor tout à la fois évocateur et inquiétant. Ainsi, qu'il s'agisse pour le poète de mettre en place une allégorie infernale ou simplement d'activer chez l'auditoire la

⁴³³ SMITH, C., *Poema...*, *op.cit.*, p. 72.

⁴³⁴ MONTANER, A., *Cantar.*, *op. cit.*, p. 632.

⁴³⁵ « El *locus amoenus* (paisaje ideal, lugar predilecto para encuentros de amantes) contrasta a la vez con la ferocidad de la selva que lo circunda y con los corazones igualmente feroces de los Infantes que están en su centro. El poeta emplea un contraste tradicional de la literatura y el arte medievales para decirnos algo sobre el carácter de los Infantes. Emplea también, y con el mismo propósito, la tradición literaria del alba, según la cual los amantes tienen que separarse al amanecer ; aquí lo que los separa no es ninguna necesidad externa sino la crueldad de los Infantes para con sus mujeres. » Cf. DEYERMOND, A., *El « Cantar de Mío Cid » y la épica...*, *op. cit.*, p. 33.

reconnaissance d'un topique littéraire en le pervertissant, il s'adresse directement aux aptitudes interprétatives du public qui n'est en mesure de les mettre en œuvre que par la connaissance préalable de modèles de représentation culturels déterminés, dont il dispose.

De la même manière que le poète et le *juglar* ont une vision d'ensemble du *Cantar* et sont en mesure de la mettre à profit dans la mise en place des pics dramatiques, le traducteur, après avoir été le lecteur privilégié du T-D, se trouve dans une position d'omniscience diégétique à l'heure de produire le T-A. Ainsi est-il en mesure de reproduire les oscillations dramatiques en pleine conscience du rôle diégétique qui leur est attribué, s'abandonnant, dans le cas de l'exemple 117, à une orthonymie dissociée de l'archaïsme qui ne s'inscrit ni dans l'étrangeté linguistique, ni dans l'étrangeté connotative ressentie :

« En el robledo de Corpes
entraban los de Carrión :
las ramas tocan las nubes,
los montes muy altos son
y muchas fieras feroces
rondaban alrededor. [...]
Lleváronseles los mantos,
también las pieles armiñas,
dejándolas desmayadas
en briales y en camisas,
a las aves de los montes
y a las bestias más malignas. » (LG, laisse 128, p. 274 et laisse 129, p. 279)

« [...] por el robledal de Corpes entraron los de Carrión.
Nubes y ramas se juntan. ¡Cuán altos los montes son !
Rondaban bestias muy fieras por el monte alrededor. [...]
Se le llevaron los mantos, las pieles de armiño ricas,
Y afligidas las dejaron, vestidas con las camisas,
A las aves de los montes y a las fieras más bravías. » (FLE, vv. 2697-99 et 2749-51, pp. 106-108)

« En el robledo de Corpes entraron los de Carrión ;
las ramas tocan las nubes, los bosques muy altos son,
y las bestias más feroces se mueven alrededor. [...]
Las despojan de sus mantos, pieles de armiño les quitan
y las dejan desmayadas con briales y camisas,
para las aves del monte y fieras embravecidas. » (AM, laisses 128 et 129, pp. 305-309)

Nous le voyons dans les exemples, les traducteurs s'efforcent de recomposer l'hostilité du décor, qui par l'usage de l'exclamation qui amplifie l'impression reçue, qui en soulignant la férocité des bêtes par la variation d'adjectifs allant de « feroces » à « más malignas », qui en renforçant le mouvement circulaire des animaux sauvages qui

« rondaban alrededor », traçant ainsi un cercle de menace autour des filles du Cid. Si les référents auxquels renvoie l'évocation d'une épaisse et dense forêt se perdent dans la tradition actuelle, il n'en demeure pas moins que l'impression d'angoisse liée à la description d'éléments hors du commun et presque fantastiques reste prégnante dans la traduction, et génératrice de représentation pour le public d'accueil. L'atténuation des référents extralinguistiques n'entraîne pas la disparition de l'impression qu'ils sont susceptibles de provoquer ; le lecteur moderne perçoit l'étrangeté à travers le processus descriptif de l'objet tel qu'on le lui présente, dans une perspective sémiotique qui lui est suggérée par l'activation d'une imagerie inhabituelle et inquiétante, commune et transversale aux deux sphères culturelles que la traduction tente de rapprocher. En d'autres termes, il semble qu'une continuité certaine, instaurée entre les codes de représentation du T-D et ceux du T-A, autorise le glissement d'un mode de représentation extralinguistique à un mode de représentation intralinguistique, par compensation littérale, et mène le lecteur moderne vers une impression générale du poème et vers une perception de l'économie même du texte semblables à celles du public original.

Grâce à ce dernier exemple, il est alors permis de nuancer l'impact de l'historicité du texte original sur les opérations de traduction et de réception : si l'inscription historique du T-D invite souvent, nous l'avons vu, les traducteurs à la prudence de l'archaïsme orthonymique, alors simple mode de signalement de la présence d'une intention signifiante du poète original, il est des situations dans lesquelles l'historicité du T-D, inscrite dans une dynamique sémiotique diachronique, opère un glissement. Le mécanisme de ce glissement ne diffère guère des mécanismes observés dans les exemples 109 à 113, à savoir que la portée connotative première ne peut trouver d'écho dans le domaine extralinguistique attaché au T-A ; en revanche, la permanence diachronique d'un système de représentation – en l'occurrence, la représentation inquiétante – permet de compenser la perte en s'exprimant par un système de codes communs à la fois au T-D et au T-A.

2. Interpréter ; donner à interpréter :

La dimension culturelle et sémiotique du texte, si elle résiste à la traduction, peut également être le motif de ce que G. Genette désigne par le terme de transvalorisation, à

savoir un dépassement qui dépossède le texte de son historicité pour en offrir une adaptation à un système de représentation propre au T-A. La permanence de codes de représentation constitue l'un des principaux enjeux de la traduction et particulièrement de la traduction intralinguale qui s'adresse à un public dont l'héritage culturel, opéré par stratification, demeure malgré tout issu d'une même sphère culturelle. Pourtant, nous l'avons vu, le passage des siècles modifie le rapport du texte à son historicité. Le texte, par l'unicité que lui confère son historicité, s'adresse à une communauté « qui le reçoit et y recherche le reflet de la conscience qu'elle à d'elle-même, [et qui] en attend qu'il lui fournisse les moyens d'une adhésion à un passé fictif, résorbé dans l'intensité d'un présent désidéral⁴³⁶ » ; en d'autres termes, qui y retrouve les éléments d'une histoire propre, renvoyant à un système de valeurs propre. Quelle que soit la perspective dans laquelle on envisage l'historicité⁴³⁷, le texte demeure le lieu d'interactions formelles et sémiotiques – en son sein et dans le rapport qu'il entretient avec son public original – dont l'accès est partiellement restreint pour un lecteur moderne⁴³⁸. De sorte que l'historicité inhérente au texte échappe en tous points à la traduction et ne peut faire l'objet que d'une explicitation métadiscursive, nous renvoyant ainsi à la distinction que nous esquissions en conclusion de la deuxième partie entre traduisibilité et traductibilité d'un texte qui rappelle la formulation d'Alexis Nouss pour qui « traduire est impossible, traduire est infiniment possible⁴³⁹ ». Bien que la langue linguistique soit parfaitement traduisible, le message qu'elle enserme demeure profondément tributaire d'une connexion extralinguistique qui en détermine l'interprétation. L'historicité du *Cantar de Mio Cid* s'exprime avant tout, nous l'avons souligné avec Colin Smith, par la volonté du poète d'établir une cohérence entre la réalité

⁴³⁶ ZUMTHOR, P., *Essais de poétique...*, *op. cit.*, p. 43.

⁴³⁷ « Au niveau du texte individuel, la notion d'historicité peut être utilisée dans trois perspectives différentes : selon que le texte est considéré comme lieu d'intersection d'une synchronie et d'une diachronie ; ou bien que l'on envisage sa durée propre ; ou, enfin, qu'on le suive dans ce que j'appellerais son expansion. C'est là du reste une distinction abstraite entre des modalités qui coexistent et dont les effets se cumulent. » *Ibid.*, p. 41.

⁴³⁸ Les interactions auxquelles nous faisons ici référence correspondent aux niveaux 1, 4 et 5 du schéma d'Umberto Eco repris par Paul Zumthor, dans lequel sont représentés le « procès de codification d'un message poétique ». Les niveaux signalés sont les suivants : N1 : action du temps sur le message ; N2 : le texte (réunissant émetteur, transmission et récepteur) ; N3 : registre d'expression ; N4 : code primaire (rhétorique et linguistique) ; N5 : idéologie (personnelle et commune). Cf. ZUMTHOR, P., *Essais de poétique...*, *op. cit.*, p. 40 et ECO, Umberto, *La struttura assente*, Milan, 1968, p. 100-101.

⁴³⁹ NOUSS, Alexis, « Eloge de la trahison », in *TTR : traduction, terminologie, rédaction*, vol. 14, n°2, 2^e semestre 2001, disponible sur <http://www.erudit.org/revue/ttr/2001/v14/n2/00057ar.html>, dernière consultation le 20/12/05.

qui est le théâtre de la narration et la réalité du monde dans lequel évoluait le public auquel s'adressait primitivement le *Cantar*. Telle est, en effet, l'une des missions habituellement attribuées à l'épique qui présuppose la communion idéologique entre ses protagonistes et son public, dans l'objectif d'encourager l'identification de l'auditoire avec le monde décrit par le poète. Bien que de caractère avant tout distrayant, le poème original ne laisse pas de reprendre et de témoigner d'une axiologie profondément enracinée dans l'Espagne du Moyen Age qui défend l'héroïsme, l'honneur ou l'intégrité. Ainsi, bien que l'ancrage historique du *Cantar* ne réside pas dans une intention quelconque – inexistante, d'ailleurs – de contribuer à l'écriture de l'Histoire de la Castille, il est difficile de faire abstraction de l'axiologie médiévale qu'il contient et qu'il recrée.

La transmission du texte ne fait plus uniquement appel à une dimension intralinguistique mais intègre la capacité du texte en tant que signe à exprimer son sens en tant que discours dans la prise en compte plus globalisante des circonstances de son énonciation et de son actualisation. Or l'actualisation du texte et du système de représentation médiévale qu'il véhicule par le T-A implique la rupture des liens unissant ce texte au système de représentation dont il est issu. La rupture de ces liens semble être une manifestation de l'insertion du texte dans ce que Henri Meschonnic décrit comme « l'historicité d'une relation de traduction entre deux domaines linguistiques-culturels⁴⁴⁰ ». L'objectif de la traduction consiste alors à restaurer les liens rompus par le déplacement chronologique du texte, de manière à de nouveau libérer, pour le public d'accueil, l'accès au système axiologique qui sous-tend le T-D. Les deux voies permettant d'atteindre cet objectif consistent à opérer un rapprochement – progressif ou régressif selon la terminologie établie dans les deux premières parties – entre le T-D et le public d'accueil de la traduction. Les fortes résistances du T-D à la traduction ne laissent entrevoir que peu d'opportunités, pour le traducteur condamné à l'archaïsme orthonymique et à la construction de passerelles, de procéder à une traduction progressive.

La deuxième partie nous a permis de comprendre par quels mécanismes le traducteur proposait et signalait son interprétation préalable du texte dans la traduction et dans l'espace périphérique du T-A. Pour autant, l'interprétation du traducteur ne fait pas

⁴⁴⁰ MESCHONNIC, H., « Propositions pour une poétique... », *art. cit.*, p. 52.

toujours l'objet d'une signalisation explicite et participe de l'orientation de la réception du texte, symbole de la prise de pouvoir du traducteur sur le texte. La traduction s'assume alors en tant que praxis énonciative dont l'objectif, en transposant le contenu axiologique du T-D dans la sphère culturelle moderne, n'est plus uniquement de donner le texte à comprendre mais également de le donner à interpréter.

a. Préalable théorique : la transvalorisation genettienne

Il est désormais établi que le T-A s'inscrit dans une relation d'hypertextualité qui l'unit incontestablement au T-D mais qu'en revanche la parfaite perception du premier passe par un filtre d'opérations textuelles qui convergent vers une proposition de traduction qui tend parfois à s'éloigner du système cohérent qui avait été mis en place par l'auteur de l'hypotexte. Au rang de ces opérations textuelles, Gérard Genette pose le principe de transvalorisation qu'il définit de la façon suivante :

« Par *transvalorisation*, je n'entends pas, ou du moins pas nécessairement et immédiatement, la 'transvaluation' nietzschéenne, le renversement complet d'un système de valeurs [...] mais plus généralement, et donc plus faiblement, toute l'opération d'ordre axiologique, portant sur la valeur explicitement ou implicitement attribuée à une action ou à un ensemble d'actions : soit, en général, la suite d'actions, d'attitudes et de sentiments qui caractérise un 'personnage'⁴⁴¹. »

Nous le disions dans les quelques lignes d'introduction qui précèdent, l'épique ne se définit pas, génériquement et exclusivement, par sa volonté de constituer un témoignage historique ; par ailleurs, les poètes épiques n'avaient probablement qu'une conscience modérée de la valeur historique de leurs œuvres au moment où ils les composaient dans la mesure où, même si des fragments d'épopée apparaissent dans les chroniques, la valeur historiographique qui peut parfois leur être attribuée aujourd'hui n'est apparue que bien des siècles plus tard lorsque les poèmes épiques ont fait l'objet d'une considération scientifique au même titre que les chroniques qui leur étaient contemporaines ou postérieures. Pour autant, le *Poema* distille dans les actes des protagonistes, une représentation propre à la société et à la pensée médiévales, qui sert de toile de fond au thème indiscutablement principal du poème, à savoir la vie « littérisée » du Cid, articulée autour de trois axes narratifs qui président à la division du poème en trois *cantares*. Le

⁴⁴¹ GENETTE, G., *Palimpsestes*, *op. cit.*, p. 483.

retour en grâce royale du Cid occupe plus de la moitié du poème et sert de prétexte au poète non seulement à la mise en place d'actions parallèles mais également à la démonstration de l'humilité, du courage, de l'obstination du Cid prêt à tout entreprendre afin de laver son honneur des exactions qui le salissent ; le thème de l'honneur est par la suite repris lors de l'intrigue au cours de laquelle les filles du Campeador font l'objet de l'un des pires affronts que pouvait subir un chevalier à savoir de voir son honneur familial bafoué par le manque de respect de l'intégrité physique de l'un des siens, qui plus est de ses filles, pour lesquelles – le poète prend le temps de le souligner – le Cid éprouve un amour immense. Le courage chevaleresque est également souligné, notamment au cours de l'épisode du lion, prétexte pour le poète à la dénonciation du comportement des Infants dont la souillure sémiotise la lâcheté et qui connaissent la défaite guerrière ainsi que l'échec de leurs noces à l'issue du troisième *cantar*. A travers ces exemples, que nous ne détaillerons pas davantage ici, le poète met en place un système axiologique qui semble servir à la fois un dessein pédagogique à l'adresse de l'auditoire original mais également un dessein servant l'effet de réel dans la mesure où il convoque un répertoire de règles sociales dont on peut supposer qu'elles régissaient la vie quotidienne des chevaliers et des *infanzones*, et qu'à ce titre elles étaient reconnues et partagées par l'ensemble de la société.

Dans une telle mesure, la transvalorisation consisterait ici pour le traducteur à postuler dans un premier temps l'impossibilité de rétablir le système axiologique du T-D à l'identique dans le T-A, sémiotiquement distinct ; à en produire, dans un second temps, un nouveau, adaptable à la sémiosphère d'accueil de la traduction. Pour ce faire, il convient d'abord d'accéder aux valeurs dont G. Genette dit qu'elles sont implicitement ou explicitement attribuées aux actions. Derrière cette affirmation point le préalable nécessaire à la transvalorisation : l'interprétation ; déjà présente dans le travail périphérique à la traduction dans lequel le traducteur tente de rendre compte de la complexité des réseaux signifiants du T-D, l'interprétation intervient de nouveau dans la phase de transposition sémiotique ; toutefois, il ne s'agit plus pour le traducteur, nous le disions, d'exposer son interprétation et de l'offrir au public d'accueil sur le mode de l'explicitation. Il s'agit au contraire de la mise en place d'un réseau interprétatif directement intégré dans le texte de sorte que le lecteur moderne le reçoit sans être en

mesure de l'identifier réellement : le traducteur interprète les actions du texte et élabore, de là, la transvalorisation du texte qui se retrouve inéluctablement soumis à une perception partiellement ethnocentriste du traducteur qui s'adresse à un public lui-même guidé dans sa réception par une propension à l'ethnocentrisme.

L'ethnologie définit la notion d'ethnocentrisme, apparue et normalisée au XX^{ème} siècle comme

« L'identification normale de tout un chacun à sa société d'appartenance et la valorisation par chacun de sa propre culture. Sous peine de se marginaliser, tout individu est, et doit être à quelque degré, atteint d'ethnocentrisme⁴⁴². »

Appliquée à la traduction et à l'écriture en général, Antoine Berman propose une définition plus affinée de l'ethnocentrisme :

« Ethnocentrique signifiera ici : qui ramène tout à sa propre culture, à ses normes et valeurs, et considère ce qui est situé en dehors de celle-ci – l'Etranger – comme négatif ou tout juste bon à être annexé, adapté, pour accroître la richesse de cette culture.⁴⁴³ »

A partir de cette définition, deux orientations distinctes et deux modes opératoires peuvent être attribués à la tendance ethnocentriste : l'une tend à la modération et au respect de l'Autre, de l'Etranger, (ce que H. Meschonnic désigne par *décentrement*) et consiste à présenter le texte traduit sous une forme peu distante de la forme originale tout en le rendant porteur d'un sens, d'une valeur perceptible par la communauté culturelle d'accueil. La seconde tendance (l'*annexion* de H. Meschonnic)⁴⁴⁴ constitue le degré le plus élevé d'ethnocentrisme, allant même jusqu'à annihiler l'identité et la présence du T-D dans le T-A. Quelle que soit l'orientation observée, chacune des définitions s'articule avant tout autour des notions de valeur et de valorisation. C'est dans cette dimension axiologique que l'ethnocentrisme rejoint l'hypertextualité et plus précisément la transvalorisation⁴⁴⁵ dans laquelle le traducteur guide son lectorat vers une interprétation directement liée à la sémiosphère d'accueil de la traduction.

⁴⁴² WARNIER, Jean-Pierre, *La mondialisation de la culture*, éd. La Découverte, coll. « Repères », 1999, p. 30. Voir également CUCHE, Denys, *La notion de culture dans les sciences sociales*, La Découverte, coll. « Repères », 1999.

⁴⁴³ BERMAN, Antoine, *La Traduction et la lettre...*, *op. cit.*, p. 29.

⁴⁴⁴ Cf. *I.C.I.c Métacritique du rythme*.

⁴⁴⁵ Ce lien est d'ailleurs souligné par A. Berman lui-même lorsqu'il affirme que « la traduction ethnocentrique est nécessairement hypertextuelle, et la traduction hypertextuelle nécessairement ethnocentrique. » BERMAN, A., *La Traduction...*, *op. cit.*, p. 30.

Or l'observation des textes qui composent notre corpus nous amène malgré tout à nuancer la double orientation de l'ethnocentrisme en constatant, à la fois dans la formulation subreptice de l'interprétation du traducteur et dans la mise en place d'une stratégie de transvalorisation à laquelle l'interprétation elle-même donne lieu, que les tentatives de ramener le contenu axiologique du T-D au T-A ne suivent jamais une seule des pistes de l'ethnocentrisme mais au contraire oscillent dans un rapport de force entre le décentrement et l'annexion, tantôt en instaurant une complicité avec le public, tantôt aux dépens de celui-ci, mais toujours dans l'objectif non signalé d'orienter sa réception du texte original en l'adaptant à une nouvelle axiologie.

b. Implications interprétatives de la ponctuation :

Les passerelles interprétatives construites par les traducteurs et mises en évidence au cours de la deuxième partie de la thèse ne sont considérées comme véritablement interprétatives que dans la mesure où elles constituent un ensemble signifiant par lequel le traducteur donne à comprendre sa propre interprétation du texte original afin d'aiguiller le public d'accueil vers une possible perception du sens du T-D. Pourtant, il semble que certains éléments non signalés viennent se greffer à cette interprétation, par lesquels les traducteurs reformulent le texte selon leur propre interprétation, l'imposant au public lecteur sans qu'il soit possible à ce dernier d'en évaluer la teneur véritable. La ponctuation constitue, selon nous, un véritable enjeu interprétatif en ceci qu'elle apparaît ou disparaît au gré des traductions, entraînant avec elle une rationalisation et une hiérarchisation des éléments constitutifs de l'identité du texte primitif.

Le cas de la ponctuation diffère un tant soit peu des éléments sur lesquels ont pu porter nos différentes analyses jusqu'à présent : alors que toutes portaient sur des éléments caractérisant le texte dans son écriture originale, la ponctuation ne nous parvient qu'au travers du filtre philologique et traductique. Le manuscrit auquel nous avons pu accéder par voie électronique ne présente aucune ponctuation visible ou lisible et la présence de majuscules au commencement de chaque vers ne constitue en aucune façon le point de

repère de ponctuation, fût-elle rudimentaire⁴⁴⁶. Cette absence de système reconnu de ponctuation des manuscrits pousse bien souvent la critique à en affirmer la confusion, à l'instar de Thomas A. Lathrop qui, en préambule à son commentaire paléographique du *Poema de Mío Cid*, prétend que « en la mayoría de los manuscritos la puntuación es algo más bien confuso⁴⁴⁷ ». La confusion intellectuelle générée par cette absence de véritable norme établie et attestée laisse ainsi libre cours à toutes les analyses, à toutes les interprétations et à toutes les reformulations. Partant d'un principe fondamental selon lequel « cualquier edición debe establecerse de manera que con el mayor rigor filológico se logre el mayor número posible de lectores⁴⁴⁸ », l'attitude à adopter face à la ponctuation devient alors un enjeu des éditeurs qui, en grande majorité, selon un protocole usuel, optent pour le rétablissement d'une ponctuation qui « se conforme à l'usage moderne » tendant ainsi à « faciliter la lecture de l'ouvrage offert au public⁴⁴⁹ ». Forte de ces considérations, l'innovation de ponctuation proposée par les éditeurs d'études philologiques et reprise par Colin Smith dans son édition propose au lecteur d'éditions érudites une approche rationnelle de l'organisation et du découpage du discours en ceci que la ponctuation établie par ces études semble se contenter de s'adapter au contenu du discours. Ainsi les éditions récentes de l'original présentent-elles une ponctuation organisée essentiellement autour de quelques règles simples :

⁴⁴⁶ Dans son étude portant sur la ponctuation des manuscrits médiévaux espagnols de textes en prose, Jean Roudil signale la présence d'une ponctuation et n'exclut pas la possible présence d'un modèle de ponctuation, d'un ensemble normatif régissant la ponctuation des manuscrits. « Quant aux manuscrits espagnols du Moyen Age on n'a de cesse de répéter que la ponctuation y est le plus souvent rare ou inexistante ou pratiquée de façon incohérente ; affirmation discutable en l'absence d'un manuel théorique qui décrirait celle desdits manuscrits et qui n'a encore inspiré aucun chercheur. » Cf. ROUDIL, Jean, « Edition de texte, analyse textuelle et ponctuation (Brèves réflexions sur les écrits en prose) », in *Cahiers de Linguistique hispanique médiévale*, n°3, mars 1978, éd. Klincksieck, Paris, pp. 269-299, p. 270.

⁴⁴⁷ LATHROP, Thomas A., *Curso de gramática histórica...*, *op. cit.*, p. 234.

⁴⁴⁸ LÓPEZ ESTRADA, Francisco, « Coloquio en París sobre frases, textos y puntuación en los manuscritos medievales españoles », in *Dicenda – Cuadernos de filología hispánica*, n° 1, Universidad Complutense de Madrid, 1982, pp. 227-231, p. 230.

⁴⁴⁹ ROUDIL, J., « Edition de texte... », *art. cit.*, p. 271. Corinne Mence-Caster renforce la fonction de la modernisation de la ponctuation en considérant que « la ponctuation constitue un atout des plus importants dans la maximisation de la lisibilité d'un texte. » Et elle ajoute qu'« il n'est pas vain de chercher à la rendre plus 'familiale', tant que cette recherche ne nuit pas au principe de la fidélité au manuscrit de base. » Cf. MENCE-CASTER, Corinne, « L'édition de textes médiévaux espagnols : quels critères pour quels lecteurs ? », in *Cahiers de linguistique hispanique médiévale*, n°22, éd. Klincksieck, Paris, 1998-1999, pp. 17-32, p. 30.

- le point y est utilisé pour délimiter les phrases qui s'organisent elles-mêmes autour d'une unité de sens⁴⁵⁰ ;
- une phrase peut comporter plusieurs unités juxtaposées par des points-virgules dont la fonction consiste à marquer les différentes unités de sens inférieures qui constituent la phrase ;
- le point d'interrogation encadre les interrogations directes ;
- le point d'exclamation apparaît essentiellement lors des invocations divines et des interventions directes du narrateur ou du *juglar* (*admiratio*) ; il est évident ici que le philologue se contente de marquer, par les moyens mis à sa disposition par la langue actuelle, l'enthousiasme des sentiments exprimés par le texte original⁴⁵¹ ;
- l'utilisation des deux points est fortement normalisée et correspond à l'introduction d'un discours rapporté au style direct ;
- ce même discours rapporté au style direct fait quant à lui l'objet d'un encadrement par des guillemets, selon l'usage actuel ;
- le tiret cadratin répond à une nécessité expressive et renvoie à un décrochement de l'action principale de la phrase dans lequel il s'insère ;
- la virgule, enfin, fait l'objet d'une faible représentation : rarement positionnée en fin de vers, elle apparaît plus fréquemment à la césure, probablement de manière à rythmer les hémistiches et en réponse à une nécessité respiratoire du *juglar* ainsi retranscrite, sur le support écrit, par les philologues.

Il semble ainsi que l'usage de la ponctuation, s'il ne constitue pas véritablement un abus interprétatif du texte dans la mesure où il reste fortement lié à des critères déclamatoires ou rhétoriques, corresponde à un code particulier destiné à donner à comprendre et à lever toute ambiguïté sur les intentions du poète et sur les conditions de la

⁴⁵⁰ « [el punto] se pone cuando el período forma sentido completo, en términos de poderse pasar a otro nuevo sin quedar pendiente la comprensión de aquel. Es la mayor pausa sintáctica que la ortografía señala ». R.A.E., *Esbozo...*, *op. cit.*, p. 148.

⁴⁵¹ A propos du point d'exclamation, Nina Catach, dans son ouvrage sur la ponctuation française, met en avant l'implication discursive et subjective de celui-ci ainsi que sa charge d'oralité en soulignant qu'il « signale les réactions personnelles immédiates du locuteur, cris, appels, injonctions, souhaits, répliques positives ou négatives, etc., permettant de faire passer à l'écrit une expressivité directe, sans autre construction ». Cf. CATACH, Nina, *La ponctuation*, PUF, coll. « Que sais-je », n°2818, Paris, 1994, p. 63.

performance. Néanmoins, alors même que Nina Catach affirme que « ponctuer est un commentaire, mais également un choix, une interprétation métalinguistique⁴⁵² », quelques-unes des traductions de notre corpus offrent une plus grande diversité de ponctuation, accordant aux signes utilisés une fonction qui dépasse, semble-t-il, la simple représentation matérielle d'une intention narrative : Francisco López Estrada, nous l'évoquions en commençant la deuxième partie, propose une présentation typographique du texte inspirée de celle de R. Menéndez Pidal⁴⁵³, qui matérialise notamment la césure présente entre les hémistiches de chaque vers, et instaure, partant, un code de ponctuation innovant qui intègre, outre les guillemets, des modifications de la ponctuation existante ainsi que l'insertion de parenthèses ou encore de tirets cadratins, absents des éditions considérées comme originales. Alberto Manent opte également volontiers pour l'usage des parenthèses et des tirets cadratins qui, chacun, impliquent le décrochement de la continuité narrative, l'« isolement syntaxique et sémantique⁴⁵⁴ » pour insérer une digression ou un approfondissement portant sur l'élément précédent.

La rupture et la suspension du flux narratif constituent ainsi les deux principales manipulations auxquelles les traducteurs cités procèdent à travers la ponctuation. La rupture est manifeste dans la traduction que Francisco López Estrada propose des vers 246-247 :

Exemple 118 :

« ‘¡Gradesco lo a Dios, mio Çid !’ dixo el abbat don Sancho ;
‘Pues que aqui vos veo prendet de mi ospedado’. » (CS, laisse 15, vv. 246-247)

« - *A Dios gracias, Cid de todos* – le dijo el abad don Sancho –,
pues que aquí os veo conmigo. Sed mi huésped bien llegado. » (FLE, vv. 246-247, p. 18)

Ces vers interviennent alors que le Cid vient de quitter Burgos et entame son exil par une dernière étape à San Pedro de Cardeña où il est reçu par l'abbé don Sancho, protecteur de son épouse et de ses filles. Alors que Colin Smith place un point-virgule à la fin du vers 246, marquant ainsi une séparation d'ordre notionnel entre l'invocation divine

⁴⁵² CATACH, N., *La ponctuation*, op. cit., p. 56.

⁴⁵³ Pour la présentation typographique des différentes versions, cf. Annexes A et B.

⁴⁵⁴ CATACH, N., *La ponctuation*, op. cit., p. 74.

de l'abbé et la proposition d'asile faite au Cid, la traduction introduit une pause plus légère entre ces deux vers repoussant la rupture notionnelle à la césure du vers 247 où apparaît alors un point dont les répercussions sont autant narratives que performantielles. La présence d'un point entre deux hémistiches est inédite dans le poème dont la version originale ponctuée par Colin Smith n'offre aucune occurrence. L'absence d'une telle ponctuation provient probablement de la projection par le philologue du flux de la récitation rythmique qui ne prévoyait pas de pause longue entre les deux groupes bi-accentuels qui composaient le vers. Toutefois, le figement du texte sur un support autorise une telle modification sans conséquence sur le flux de lecture. En revanche, la substitution du point virgule par la virgule, à la fin du vers 246, met en avant un véritable conflit interprétatif entre le philologue et le traducteur ; ce conflit naît de l'interprétation de la proposition subordonnée causale introduite par « pues que » et dont le lien syntaxique peut s'établir dans deux directions : le choix de Colin Smith est de rapprocher cette subordonnée du second hémistichette du vers 247⁴⁵⁵ ; le choix de F. López Estrada en revanche consiste à intégrer la causale au vers précédent. En l'absence de toute indication grammatico-syntaxique précise sur le positionnement de la subordonnée causale dans la phrase médiévale, la décision repose uniquement sur le facteur interprétatif de chacun des récepteurs. Ainsi C. Smith semble-t-il estimer que l'offre d'hébergement de l'abbé lui vient spontanément au moment où il se trouve face au Cid ; à l'inverse, pour F. López Estrada, la vision du Cid provoque une telle joie à l'abbé qu'il remercie le seigneur. Dans un cas aussi délicat, il convient de recourir à la comparaison de manière à voir si le choix de l'un et de l'autre s'inscrivent dans une dynamique cohérente d'uniformisation de la traduction. La conjonction « pues que » apparaît quelques vers auparavant :

⁴⁵⁵ La proposition de Colin Smith réitère le choix de ponctuation de Ramón Menéndez Pidal : « 'Gradéscolo a Dios, mio Çid', dixo el abbat don Sancho ; / 'pues que aquí vos veo, prendet de mí ospedado.' » Cf. MENÉNDEZ PIDAL, R., *Poema ...*, *op. cit.*, laisse 15, vv. 246-247, p. 119. Ian Michael n'établit de ponctuation qu'à la césure entre les deux hémistiches du vers 247, confiant la suspension du flux de parole du vers 246 au syntagme formé par le *verbum dicendi* placé en incise : « 'Gradéscolo a Dios, Mio Çid – dixo el abbat don Sancho – / pues que aquí vos veo, prendet de mí ospedado.' » Cf. MICHAEL, Ian, *Poema...*, *op. cit.*, laisse 15, vv. 246-247, p. 97. Alberto Montaner, enfin, à l'instar de Francisco López Estrada, opte pour une virgule : « – Gradéscolo a Dios, mio Cid – dixo el abad don Sancho –, / pues que aquí vos veo, prendet de mí ospedado . – » Cf. MONTANER, A., *Cantar...*, *op. cit.*, laisse 15, vv. 246-247, p. 119.

Exemple 119 :

« D'aquí quito Castiella pues que el rey he en ira ;

non se si entrare i mas en todos los mios días.' » (CS, laisse 12, vv. 219-220)

« D'aquí quito Castiella, pues que el rey he en ira ;
non sé si entraré y más en todos los mios días'. » (R. Menéndez Pidal, laisse 12, vv. 219-220, p. 117)

« Daquí quito Castiella pues que el rey he en ira,
non sé si entraré í más en todos los mios días'. » (I. Michael, laisse 12, vv. 219-220, p. 93)

« D'aquí quito Castiella, pues que el rey he en ira,
non sé si entraré más en todos los mios días. » (A. Montaner, laisse 12, vv. 219-220, p. 117)

« *Pues perdí el favor del Rey, he de salir de Castilla.
No sé si he de volver más en los días de mi vida.* » (FLE, vv. 219-220)

Les différentes propositions des éditions critiques divergent et proposent un découpage aléatoire des hémistiches par la ponctuation, qui non seulement module le flux de récitation mais nuance la perception de la causalité exprimée par « pues que ». Dans la proposition de traduction de F. López Estrada, la ponctuation n'est plus mise en œuvre dans l'expression de l'interprétation qui repose davantage sur l'inversion syntaxique : l'antéposition par renversement de la causale du vers 219 traduit nettement le choix du traducteur de faire porter la subordonnée sur le premier vers et non sur le second ; pourtant, tout autorisait une interprétation selon laquelle la colère du roi ne poussait pas uniquement le Cid à l'exil mais bien davantage à envisager avec difficulté un éventuel retour sur les terres de Castille. De là la possibilité de formuler une hypothèse selon laquelle le traducteur instaurerait, en l'absence d'un texte de référence fixe et attesté, une syntaxe pourtant non établie dans l'original, consistant, dans le T-D, à postposer la cause à sa conséquence ; d'après ce raisonnement, le traducteur tente de résoudre la dualité traductique suggérée par le texte original puis construit sa traduction en appliquant par la suite son schéma syntaxique aux occurrences qu'il rencontre, n'offrant ainsi à son lecteur que l'une des interprétations face auxquelles lui-même s'était trouvé en tant que lecteur privilégié.

La suspension narrative se manifeste par l'usage récurrent dans les traductions des parenthèses et des tirets dont la fonction, à la fois stylistique et sémiotique, consiste à

« insérer dans le corps de la phrase principale un élément grammatical autonome [...] qui en précise le sens ou introduit une digression⁴⁵⁶. » De manière plus spécifique, l'utilité de la parenthèse réside dans le fait qu'elle incarne

« un message que l'auteur ajoute à son texte [...]. Elle figure un décrochement opéré à la faveur d'une halte dans le déroulement sémantique et/ou syntaxique de la phrase. L'auteur éprouve un besoin passager de préciser, d'expliquer, d'ajouter une information, un commentaire ; il suspend alors sa phrase, place une parenthèse, et reprend son cours normal⁴⁵⁷. »

D'une manière générale, l'introduction du tiret ou de la parenthèse, dans les versions de F. López Estrada et A. Manent, se retrouve sous la forme de tirets dans l'édition de Colin Smith ; elle y correspond à la signalisation d'un décrochage de la narration pour apporter un détail considéré comme non nécessaire à la compréhension générale de la diégèse⁴⁵⁸. Les autres cas constituent des innovations de ponctuation dont l'influence sur la réception du texte doit être prise en considération. La fonction assumée par l'ajout de parenthèses ou de tirets se répartit sur trois axes que sont le décrochement simple, la rationalisation du texte par la traduction et enfin la clarification. Par décrochement simple, nous renvoyons à l'usage le plus répandu dans les cas évoqués plus haut et dans lesquels la ponctuation secondarise l'élément qu'elle encadre, le plaçant dans une position hiérarchique de retrait par rapport à la diégèse. Observons l'exemple 120 :

Exemple 120 :

« 'Quien quiere ir comigo çercar a Valençia
todos vengan de grado, ninguno no ha premia,
tres dias le sperare en Canal de Çelfa.' » (CS, laisse 73, vv. 1192-94)

⁴⁵⁶ « PARENTHÈSE », in *Trésor de la Langue Française*, <http://atilf.atilf.fr>, dernière consultation le 24 décembre 2005.

⁴⁵⁷ DRILLON, Jacques, *Traité de la ponctuation française*, éd. Gallimard, coll. « Tel », Paris, 1991, p. 257.

⁴⁵⁸ Nous dénombrons dix occurrences de parenthèses dans la traduction de F. López Estrada. Sept d'entre elles apparaissent sous la forme de tirets cadratins de l'édition de Colin Smith, inspirée par le texte de Ramón Menéndez Pidal ; des quatre occurrences de tirets cadratins relevés dans la version d'A. Manent, trois coïncident également avec des décrochages soulignées par l'édition du philologue ; dans tous les cas, il s'agit d'un décrochage destiné à apporter une information considérée annexe à la narration comme dans l'exemple suivant, issu de la traduction d'A. Manent :

« Para Alfonso de Castilla este mensaje te doy,
y le besarás la mano con todo tu corazón
– puesto que soy su vasallo y el monarca es mi señor –. » (AM, laisse 133, p. 319)

L'explicitation de la relation sociale n'est considérée ni par le traducteurs ni par le philologue comme une information de premier ordre, de sorte qu'ils s'accordent à la placer au second plan par l'usage du tiret cadratin (ou de la parenthèse, dans la version de F. López Estrada, vv. 2903-05, p. 113)

« Quien quiera venir conmigo para cercar a Valencia
(vengan todos por su gusto, ninguno lo haga por fuerza)
tres días lo esperaré aquí en el canal de Cella. » (FLE, vv. 1192-94, p. 52)

Dans cet exemple, la mise entre parenthèses du vers 1193, que Ramón Menéndez Pidal restituait entre tirets cadratins et qu'Alberto Montaner place aussi entre parenthèses⁴⁵⁹, correspond à la manifestation typographique d'une hiérarchisation opérée par le traducteur pour lequel il semble nécessaire de reconstituer la cohérence syntaxique de la phrase par le rétablissement d'un ordre familier et tolérable par la langue d'accueil : en introduisant les parenthèses, son action est à la fois stylistique en ceci qu'elle réorganise le rythme de la phrase en y introduisant une modulation et une rupture de continuité, et sémiotique en ceci qu'elle implique une réception soumise à l'interprétation préalable du traducteur qui, après avoir rationalisé la structure même de la phrase, hiérarchise le discours et en offre une interprétation qui tranche en faveur de l'invitation du Cid à rejoindre ses troupes et non en faveur de la mansuétude du héros qui n'impose rien à ses vassaux. De la même façon, lorsque A. Manent traduit les vers

Exemple 121 :

« Todos fieren en el az do esta Pero Vermuez ;
trezientas lanças son, todos tienen pendones ; [...]. » (CS, laisse 35, vv. 722-23)

par

« Se echan todos sobre el grupo que a Per Bermúdez cercó.
Reúnen trescientas lanzas (cada cual con su pendón). » (AM, laisse 35, p. 131)

il procède à une hiérarchisation du texte qui vise à proposer une voie interprétative parmi toutes celles qui s'ouvraient à l'interprétation. En l'occurrence, la modification ne porte aucunement sur la signification des vers mais davantage sur les éléments mis en valeur par le discours : l'actualisation par les parenthèses (là où les éditions critiques placent le syntagme entre virgules⁴⁶⁰) est finalement assez ambiguë car elle propose une suspension rythmique et stylistique orientant le lecteur vers une considération moindre de l'hémistiche placé en situation de détachement ; dans le même temps elle favorise, par le fait même du

⁴⁵⁹ R. Menéndez Pidal : « [...] quien quiere ir conmigo çercar a Valençia, / – todos vengan de grado, ninguno non ha premia, – / tres días le speraré en Canal de Çelfa. ». A. Montaner : « – Quien quiere ir conmigo cercar a Valencia / (todos vengan de grado, ninguno non ha premia), / tres días le speraré en Canal de Celfa. – »

⁴⁶⁰ R. Menéndez Pidal : « Trezientas lanças son, todas tienen pendones ; [...]. » ; A. Montaner : « [...] trezientas lanças son, todas tienen pendones ; [...]. »

décrochage, une mise en relief de l'élément, ici culturel, pour un lecteur contemporain ignorant peut-être les détails de l'ornement des armes de combat. Quoi qu'il en soit, le choix de la parenthèse répond ici à une nécessité interprétative que le traducteur s'impose à lui-même sans qu'elle lui soit dictée par ses éditions de référence.

Disons enfin quelques mots sur la clarification qui représente la dernière clé interprétative portée par la ponctuation : il arrive fréquemment que des passages de discours rapporté au style direct ou indirect soit introduits par deux formules d'introduction ou par deux *verba dicendi*, ou qu'à l'inverse un même *verbum dicendi* introduise plusieurs discours enchaînés ou enchâssés. Tel est le cas des vers 1999 à 2005 qui font l'objet de modifications conséquentes dans la traduction d'A. Manent, au point qu'il recourt à la ponctuation afin de clarifier l'organisation du discours indirect :

Exemple 122 :

« Alvar Salvadorez e Galind Garçiaz el de Aragon
a aquestos dos mando el Campeador
que curien a Valençia d'alma e de coraçon
e todos los que en poder dessos fossen ;
las puertas del alcaçar que non se abriessen de dia nin de noch,
dentro es su mugier e sus fijas amas a dos
en que tiene su alma e su coraçon,
e otras dueñas que las sirven a su sabor ; [...] » (CS, laisse 104, vv. 1999-2005)

Dans ces vers, la voix poétique rapporte au style indirect les ordres proférés par le Cid à l'encontre de deux de ses vassaux afin que ses filles et l'ensemble de la *mesnada* qui restaient à Valence bénéficient de la plus grande protection en son absence. Syntaxiquement, le verbe introducteur, « mando » conditionne un premier discours qui couvre les vers 2000-01, puis un second discours qui se développe sur les derniers vers. Or il semble qu'A. Manent refuse la factorisation du *verbum dicendi* face à laquelle il propose une alternative, concernant la première partie de l'extrait :

« Para Alvar Salvadórez y Galindo, el de Aragón,
para los dos ha dispuesto Mío Cid Campeador
la custodia de Valencia, con alma y de corazón,
y de la gentes que en ella viven de su protección.
Que las puertas del alcázar – el Cid a los dos mandó –
ni de día ni de noche abrieran ni con razón,
que a su mujer y a sus hijas en la ciudad las dejó
y en ellas el Cid ha puesto su alma y su corazón,
y, además, aquellas dueñas que sus servidoras son ; [...] » (AM, laisse 104, p. 247)

Le traducteur semble ici se résoudre à faire disparaître le premier discours rapporté au style indirect en substituant au verbe original le substantif correspondant. La conséquence directe de cette modification est le bouleversement de la phrase telle qu'elle apparaît dans le T-D ; afin de rétablir malgré tout l'expression de l'ordre dans la seconde partie de l'extrait, le traducteur introduit alors le *verbum dicendi* ; néanmoins, contraint par la rime de le positionner en fin de vers, A. Manent fait le choix des tirets cadratins et, par conséquent, du décrochement, afin de ne pas brusquer à outrance la syntaxe de la phrase traduite. En effet, la rime lui impose l'antéposition dans le vers de la complétive ; l'introduction du *verbum dicendi* sans autre précaution sur le deuxième hémistiche produirait une syntaxe difficilement tolérée par le castillan moderne ; le choix d'une ponctuation décrochante permet d'introduire une suspension et une rupture qui renvoient sémiotiquement à un niveau inférieur de discours, invalidant ainsi l'étrangeté de la réception ; la ponctuation court-circuite en quelque sorte la syntaxe de manière à rediriger l'attention du lecteur vers les aspects sémantiques du texte et non plus vers une syntaxe surprenante par laquelle le traducteur fait le choix de reconstruire une factorisation qu'il juge probablement indélicate.

Ainsi la ponctuation joue-t-elle un rôle déterminant dans la transmission du texte ; néanmoins, si les éditions critiques et paléographiques (de Ian Michael, Colin Smith, Alberto Montaner ou Ramón Menéndez Pidal que nous présentons à titre d'illustration dans les pages précédentes) en offrent une proposition *a priori* dérivée des conditions premières d'actualisation du texte, les traductions peuvent parfois opter pour une ponctuation autrement signifiante : représentant avant tout un procédé stylistique, les parenthèses et tirets utilisés par les traducteurs proposent une rationalisation du texte par hiérarchisation. Or ces opérations ne peuvent qu'être le fruit de l'interprétation d'un traducteur capable d'aller et venir d'un texte à l'autre et qui offre, par l'étude stylistique, une interprétation des interprétations déjà existantes ; de cette façon, il semble que la ponctuation dans les traductions intralinguales de textes médiévaux constitue une mise en abyme de l'interprétation à la fois stylistique, en ceci qu'elle reflète une représentation des actualisations orales du texte, et sémiotique dans la mesure où, par ce figement interprétatif, le traducteur, sans en avertir son public, tranche pour une certaine perception

du T-D par laquelle il indique à son lecteur la manière univoque d'aborder le texte qu'il lui propose.

c. Donner à interpréter : idéologie et modalisation⁴⁶¹

Nous venons de le voir, l'interprétation du traducteur n'est pas toujours avouée et préexiste à la proposition définitive de traduction au public d'accueil : face à d'éventuelles ambiguïtés du T-D, le traducteur assume des choix interprétatifs qu'il transmet, sans autre signalisation, au public qui ne semble pas tenir une place prépondérante lors de cette phase de l'interprétation. Il n'en va pas de même lorsque, après avoir dépassé cette phase interprétative, le traducteur, guidé par son sentiment ethnocentriste, offre une traduction marquée par la transvalorisation. De même que l'interprétation peut s'exprimer dans le corps du texte lui-même, la transvalorisation prend forme au fil des vers et s'impose au lecteur sans lui imposer un système de valeur qu'elle semble davantage lui soumettre, en lui permettant par la suite de développer sa propre interprétation du texte, en fonction de la traduction. La modalisation constitue l'un des facteurs les plus prégnants de la mise en place, par la traduction, d'une axiologie déterminée par les tendances ethnocentristes ainsi que par les conditions sémiotiques de la traduction et par la représentation que le traducteur se fait du public d'accueil.

Dans l'introduction à sa traduction du *Cantar del destierro*, Camilo José Cela confesse son dessein de vulgariser celui qu'il considère être l'un des plus beaux textes de la littérature espagnole⁴⁶². Il prétend par ailleurs rendre un hommage à l'imposant travail linguistique et philologique de Ramón Menéndez Pidal. L'alliance de ces desseins constitue la synthèse des points les plus problématiques de la traduction qui tend, dans un même temps, à l'avènement de la structure linguistique de l'original et à un travail

⁴⁶¹ Nous reprenons partiellement ici notre article, rédigé à l'occasion du XXXII^{ème} Congrès de la Société des Hispanistes Français en mai 2005 à Toulouse, « De l'influence de la traduction sur la réception de l'original. Modalisations et structures figées dans la traduction du *Cantar de Mio Cid* en castillan moderne par Camilo José Cela. », in HIBBS Solange & MARTINEZ Monique (éds.), *Traduction, adaptation, réécriture dans le monde hispanique contemporain*, Actes du XXXII^{ème} Congrès de la Société des Hispanistes Français (Toulouse, mai 2005), Toulouse, Presses Universitaires du Mirail, 2005, pp. 290-302.

⁴⁶² « Debo aclarar paladinamente que mi intento – al meterme en tamaño berenjenal – se reduce a un ejercicio de sumisión y de respeto al ilustre texto sobre el que oso poner mis pecadoras manos. Pienso que la versión moderna ideal habría de ser aquella en la que, con nuestra ortografía y las menores aclaraciones posibles, se consiguiese poner el *Cantar* a los alcances y entendederas del curioso lector no especializado. » CELA, C.J., « El Cantar ... » *art. cit.*, entrega I, p. 274.

sémiotique, aux résonances idéologiques, dans l'adaptation de l'original à un projet précis – celui de vulgariser le texte – déterminé par le public visé et par lequel prend forme la transvalorisation du T-D. De même que les facteurs historiques déterminent considérablement l'élaboration puis la perception du T-D par le public original, les circonstances historiques délicates dans lesquelles paraît la traduction de Camilo José Cela (entre 1957 et 1962) doivent très sûrement être prises en compte dans l'analyse de la traduction et dans l'étude de la constitution d'une axiologie historiquement et socialement marquée : l'Espagne, idéologiquement et politiquement fragilisée dans la seconde moitié du XX^{ème} siècle, éprouve le besoin de recréer un héros national, de se doter d'un symbole d'union et d'unité fort. En ce sens, la traduction du *Poema de Mío Cid* peut être envisagée comme une stratégie idéologique⁴⁶³ dont l'objectif n'est certes pas d'imposer une vision du monde à travers le texte mais de proposer, en s'emparant d'un texte que son arrachement à sa sphère initiale a rendu sémiotiquement non-marqué, une actualisation dont la réception se trouve orientée par un mécanisme de transvalorisation.

La mise en place de cette orientation sémiotique de la traduction s'appuie sur la convergence de deux axes : le premier, purement formel, concerne la structure figée sous-jacente ou bien de surface de certains vers. Par structure figée nous renvoyons ici aux schémas rythmiques et métriques contraignants qui imposent au poète, puis au récitant et enfin aux traducteurs une certaine discipline dans l'agencement des syllabes et des accents sur laquelle nous ne reviendrons pas. Nous rappellerons simplement que dans le cas précis du *Poema de Mío Cid*, l'anisosyllabisme caractéristique de l'original, signalé et nuancé par Maurice Molho, fait que, plus que la métrique, c'est bel et bien le rythme accentuel qui détermine le travail d'écriture, de récitation et de traduction et de manière générale la modalité de réactualisation. Le deuxième axe autour duquel s'articule cette démonstration est d'ordre discursif ou énonciatif et prend en compte les aspects de la modalisation verbale, à savoir tous les choix de traductions verbaux par lesquels le traducteur-réénonciateur subjectivise le discours, fait apparaître son attitude vis-à-vis de ce qu'il

⁴⁶³ Par « idéologique », nous entendons ici « ce qui reflète les idées, les conceptions d'un époque, d'un groupe et qui s'organise en système dans le but d'orienter l'action. » Cf. « IDEOLOGIE » in *Trésor de la Langue française*, <http://atilf.atilf.fr>, dernière consultation le 01 janvier 2006.

énonce et « met en perspective le contenu du message⁴⁶⁴ », à travers la mise en place d'un réseau constitué, dans ce cas précis, par l'insertion des verbes de modalité que sont pouvoir, vouloir et devoir ainsi que par les verbes semi-modaux et les structures périphrastiques dont la fonction est d'apporter une précision sur la perspective sémantique contenue dans le verbe principal.

Il convient de rappeler le choix fait par les traducteurs de notre corpus, et plus particulièrement ici par Camilo José Cela, de renoncer à l'anisosyllabisme original au bénéfice d'un schéma métrique primant sur le schéma accentuel, qui s'articule autour de la mise en place de vers épiques longs, composés de deux hémistiches octosyllabiques ; de ce choix formel surgissent la plupart des modifications apportées au système verbal par le traducteur : les verbes de modalisation contribuent en effet à combler des manques syllabiques et permettent ainsi à C.J. Cela de mener à bien son projet, en conservant la cohérence formelle qu'il lui assigne et qui, en outre, est en mesure de s'adapter aux attentes du public de réception en matière de poésie orale. L'un des rares cas où l'ajout d'une modalisation est sans conséquence rythmique ou métrique sur le texte est celui du vers 631 :

Exemple 123 :

« [...] vino posar sobre Alcoçer en un tan fuerte logar,
sacolos a çelada, el castiello ganado a. » (CS, laisse 32, vv. 630-31)

« [...] fue a acampar sobre Alcoçer en un muy fuerte lugar ;
sacándolos a celada logró el castillo ganar. » (CJC, III, vv. 630-31, p. 191)

L'analyse métrique et rythmique montre que dans les deux versions, les hémistiches sont des octosyllabes bi-accentuels et qu'une traduction littérale aurait pu convenir (* *sacándolos a celada, el castillo ganado ha*). Néanmoins, si dans la traduction le changement structurel est insignifiant, le changement sémantique, bien que peu perceptible, permet, par l'ajout du semi-modal « lograr », de renforcer la victoire du Cid sur les troupes ennemies, insistant sur l'effort, le pouvoir et la force du héros auquel les Maures ne résistent guère. Signalons également ici deux autres cas d'insertion de verbes semi-modaux :

⁴⁶⁴ DARBORD, Bernard, « Les modalités dans les langues et les cultures », in *Cahiers de linguistique et de civilisation hispaniques médiévales*, n°27, 2004, Paris, ENS Editions, pp. 11-17, p. 11.

Exemple 124 :

« Longinos era çiego que nunquas vio alguandre,
diot con la lança en el costado dont ixio la sangre,
corrio la sangre por el astil ayuso, las manos se ovo de untar,
alçolas arriba, legolas a la faz,
abrio sos ojos, cato a todas partes,
en ti crovo al ora por en des salvo de mal [...]. » (CS, laisse 18, vv. 352-357)

« Longinos, el ciego aquél que no vio nunca jamás [...] alzó las manos arriba y llegolas a la faz,
abrió los ojos y a todas partes se puso a mirar. » (CJC, II, vv. 352-56, p. 189)

Exemple 125 :

« Fincaron las tiendas e prenden(d) las posadas,
creçen estos virtos ca yentes son sobejanas. » (CS, laisse 33, vv. 656-57)

« Allí clavaron las tiendas, allí los moros acampan.
Las huestes iban creciendo y la tropa es sobejana. » (CJC, III, vv. 656-57, p. 192)

Dans l'exemple 124, le traducteur insère un modalisateur inchoatif insistant sur le changement physique de Longin qui, miraculeusement et brusquement, recouvre la vue. Dans l'exemple 125, la tournure progressive introduite par le semi-modalisateur implique une amplification de la durée de l'action plus simplement décrite dans le texte original. Quel que soit le sémantisme impliqué par le modalisateur injecté dans la traduction, une légitimation métrique peut être avancée en insistant sur la nécessité de gagner quelques pieds pour atteindre le schéma imposé à la traduction : dans l'exemple 124, le second hémistiche du vers 356 compte sept syllabes, faisant du vers un dodécasyllabe ; l'insertion de la modalisation permet à C.J. Cela de gagner quatre pieds, atteignant ainsi un vers de 16 syllabes, soit deux hémistiches octosyllabiques. Ce rajout lui permet en outre de rectifier ce que, par interprétation sans doute, il estimait être une syntaxe impropre à la langue moderne en palliant l'absence de marqueur du discours, pourtant caractéristique du *Cantar* ; de cette manière, il entre en adéquation avec la représentation sémiotique qu'il se fait du public de réception. De la même façon, la modification apportée à l'exemple 125 sert un but métrique par l'allongement d'un vers de 14 syllabes qui atteint, grâce à la construction progressive, le schéma de 16 syllabes, caractéristique de la traduction. Toutefois, l'insertion de cette structure modalisatrice n'est pas sans effet sur l'image figurative véhiculée par le vers : elle enjoint au lecteur d'envisager une dramatisation du récit par la figuration d'une dynamique du déploiement des forces maures auxquelles le

Cid va bientôt devoir se confronter, de façon à mettre en évidence ses qualités de combattant et de chef de troupes.

La régularisation métrique trouve également un mode de mise en œuvre dans le choix, par Camilo José Cela, des constructions modalisatrices périphrastiques *haber de + infinitif* que l'on retrouve dans les exemples suivants :

Exemple 126 :

« Quando vio mio Çid asomar a Minaya
el cavallo corriendo valo abraçar sin falla ;
beso le la boca e los ojos de la cara,
todo ge lo dize que nol encubre nada. » (CS, laisse 49, vv. 919-922)

« Cuando vio mio Cid Ruy Díaz aparecer a Minaya,
al correr de su caballo fue a abrazarlo sin tardanza
y la boca le besó y los ojos de la cara.
Minaya le cuenta todo que no ha de encubrirle nada. » (CJC, IV, vv. 919-22, p. 271)

Outre le rétablissement de la syntaxe auquel procède le traducteur en réinsérant le sujet du verbe, sous-entendu dans le T-D, il développe la forme verbale, atteignant ainsi le schéma formel assigné à la traduction. Or l'assertion initiale se couvre, dans la traduction, d'une double valeur modalisante, absente du T-D : la valeur de futur reconnue à la périphrase verbale inclut, dans sa virtualité, l'imminence de la réalisation de l'acte – signifiant ici que Minaya prévoit de ne rien cacher à son seigneur – ainsi qu'une nuance du devoir de Minaya de se montrer honnête et franc avec le Cid⁴⁶⁵. De la même façon, dans l'exemple 109 déjà évoqué plus haut :

Exemple 109 :

« Prended las archas e meted las en vuestro salvo ;
con grand jura meted i las fes amos
que non las catedes en todo aqueste año. » (CS, laisse 9, vv. 119-121)

« Pero deberéis jurarme, por la fe que tenéis ambos,
que non las habéis de abrir en todo el resto del año. » (CJC, I, vv. 119-121, p. 284)

⁴⁶⁵ A propos des valeurs contenues dans les périphrases construites à partir de « haber », Rafael Lapesa explique que « el español medieval ofrece en primer lugar la perífrasis *haber de + inf.*, junto a la cual se hallan desde muy pronto *haber a + inf.* y, sin preposición alguna, *haber + inf.*, confundible con el futuro, sólo que con diferente orden sintáctico. *Haber a + inf.* era muy abundante en los orígenes, y superaba a *haber de + inf.*, que se va imponiendo desde fines del siglo XIII. Los matices significativos de *haber de + inf.* son muy variados : obligación moral o coactiva, necesidad, propósito. » Cf. LAPESA, Rafael, *Morfosintaxis histórica del español*, éd. Gredos, coll. « Biblioteca románica hispánica », Madrid, 2000, p. 882.

la double insertion de verbes porteurs d'une modalisation aux vers 120 et 121 souligne, outre la virtualité contenue dans la forme périphrastique qui comble le manque métrique laissé par l'impératif original, l'insistance du médiateur de l'ordre, Minaya, sur la loyauté dont Raquel et Vidas se doivent de faire preuve envers le Cid⁴⁶⁶. Signalons enfin quelques exemples de verbes de modalité pleins qui surgissent dans la traduction sans qu'il soit véritablement possible d'en trouver trace dans le T-D. L'exemple 127 voit ainsi apparaître le verbe *querer* dans la prière de Jimena :

Exemple 127 :

« Fezist çielo e tierra, el terçero el mar,
fezist estrelas e luna y el sol pora escalar ;
prisist encarnaçion en Santa Maria madre,
en Belleem apareçist commo fue tu voluntad ; [...]. » (CS, laisse 18, vv. 331-34)

« hiciste el cielo y la tierra, al tercero hiciste el mar ;
hiciste estrellas y luna y el sol para calentar ;
en Santa María Madre, Tú te quisiste encarnar ;
en Belén apareciste como fue tu voluntad ; [...]. » (CJC, II, vv. 331-334, p. 190)

La modification apportée au vers 333 permet de passer de deux hémistiches de sept pieds dans l'original à deux octosyllabes dans la traduction ; en outre, le rajout de ce verbe de modalité que Jimena attribue à la personne divine, au moment du départ du Cid vers l'exil est un procédé diégétique permettant l'assomption de la divinité et de la volonté toute-puissante⁴⁶⁷. On retrouve, dans une moindre mesure, la notion ambivalente de volonté et d'intentionnalité de l'action au vers 436, pour lequel aucune modification métrique ne semblait s'imposer, et dans lequel le Cid est présenté par la traduction comme un personnage volontaire, entreprenant et directif :

Exemple 128 :

« O dizen Castejon el que es sobre Fenares
mio Çid se echo en çelada con aquellos que el trae. » (CS, laisse 22, vv. 435-36)

⁴⁶⁶ L'insertion de la modalisation renforce, par ailleurs, d'autant plus le décalage entre la loyauté qu'exige Minaya au nom de son maître et la façon dont le Cid abuse, à leurs dépens bien entendu, de la confiance des commerçants.

⁴⁶⁷ En dépit de l'étymologie de « querer », <quaerere>, dont le spectre sémantique médiéval fait primer sur la notion de vouloir actuelle celle de l'intentionnalité de l'acte, il nous semble qu'ici Camilo José Cela postule l'ignorance de la part du public de la bisémie synchronique du verbe, n'accordant au verbe modal que son sémantisme actuel ; somme toute, une considération de la bisémie n'interférerait guère sur l'interprétation que nous proposons du verbe de modalité en ceci que l'intentionnalité ou le commencement d'un acte renvoient, à plus ou moins long terme, à la volonté de l'instigateur de l'acte.

« Mío Cid a Castejón de Henares, aquel lugar,
una celada quería con sus hombres preparar. » (CJC, II, vv. 435-36, p. 195)

L'observation de ces quelques exemples d'insertion de modalisations dans la traduction nous conduit à relever la façon dont fond et forme interagissent dans la traduction. La première caractéristique du projet de C.J. Cela consisterait en sa volonté de ne pas totalement extraire le texte de sa sphère de production. Même s'il s'efforce de maintenir la structure rythmique bi-accentuelle dans tous les exemples cités, il semble mettre un point d'honneur à régulariser l'anisosyllabisme original : cette volonté tient probablement à la transition entre la transmission orale de l'original, scandée par un rythme servant de support de mémorisation et de récitation au *juglar* et de compréhension à l'auditoire, et la transmission écrite, imposée par la sémiosphère d'accueil (de tradition avant tout écrite) qui repose sur un équilibre davantage métrique et typographique. Il pourrait d'autre part s'agir d'une tentative de la part de C.J. Cela de créer un cadre de réception dans lequel il tenterait d'attirer le lecteur par la systématisation formelle du texte.

Cette hypothèse nous semble d'ailleurs trouver une confirmation dans l'analyse sémantique et pragmatique du signifié des modalisateurs : parmi les semi-modaux relevés, nous établissons une distinction entre les formes sémantiquement marquées et les formes sémantiquement non-marquées en contexte. Les formes non marquées (exemple 124) apportent un éclairage à la réception mais en aucune manière n'interviennent sur le contenu sémantique du vers. En revanche, le « lograr » de l'exemple 123, ou la forme progressive de l'exemple 125 contribuent à orienter l'interprétation du lecteur moderne : dans le premier cas, l'injonction à grandir le Cid est très explicite ; dans le deuxième, la charge sémantique de la forme progressive en tant que signifiant est inexistante et s'actualise uniquement par l'interprétation de son signifié en contexte ; or cette interprétation ne peut être que le fruit du récepteur, conditionné par un discours sémiotique environnant, déterminé par des facteurs extralinguistiques activés par la dramatisation et la théâtralisation suscitées par ce rajout.

La distinction marqué / non marqué est également valide dans les occurrences de formes périphrastiques : au rang des formes sémantiquement non-marquées, évoquons

simplement les formes archaïsantes conservées par le traducteur, telle la forme de futur à tmèse du vers 117 :

Exemple 129 :

« el Campeador dexar las ha en vuestra mano ;
e prestalde de aver lo que sea aguijado. » (CS, laisse 9, vv. 117-18)

« Ruy Díaz Cid Campeador dejarlas ha en vuestra mano
si le prestáis el haber de lo que sea acordado. » (CJC, I, vv. 117-18, p. 284)

Cette forme n'a guère de répercussion sur la structure ni sur la réception, si ce n'est une répercussion de l'ordre d'un ressenti qui maintient la distance de l'étrangeté entre T-A et public d'accueil par l'alliance d'une syntaxe à la fois compréhensible et archaïsante, à travers laquelle la sphère sémiotique de réception s'ouvre à quelques infiltrations de la sphère de départ. En revanche, les formes marquées exercent, nous semblent-il, une véritable projection sur la réception de la traduction : dans les exemples 109 et 126, les constructions périphrastiques apparaissent et remplacent des formes impératives. Outre la valeur de futur immédiat que ces formes sont en mesure d'assumer, elles contiennent, étymologiquement, des valeurs, actualisables en contexte, de probabilité, d'intention ou d'obligation⁴⁶⁸. Dans les exemples cités, le contexte – diégétique et extradiégétique – permet d'attribuer aux formes une intentionnalité discrète d'une part (« no ha de encubrirle nada » pourrait se gloser en « no quiere encubrirle nada », « no va a encubrirle nada », « no tiene por qué encubrirle cualquier cosa ») et une obligation certaine d'autre part (« no las habéis de abrir » : « no tenéis por qué abrirlas » > « no tenéis que abrirlas ») : la valeur de l'impératif original renforcée par la médiation du modalisateur, contribue à éclaircir le sens de ces vers et à en orienter la réception.

Les modaux pleins, enfin, nous l'avons vu, tendent à expliciter et à insister sur les devoirs qui incombent aux vassaux du Cid, la volonté divine ou encore la volonté du Cid. Nous intégrerons ici un exemple supplémentaire, non pas d'un ajout modal cette fois mais d'une substitution qui apparaît au vers 422 :

⁴⁶⁸ A propos de la tournure *haber de* + infinitif, Marie-France Deloport signale : « De là qu'on ait généralement rangé cette périphrase parmi les tournures modales, qu'on l'ait associée à '*deber (de)* + infinitif' et qu'on lui attribue, faute de mieux, une valeur tantôt d'obligation, tantôt de probabilité, selon ce que le contexte dicte. » DELPORT, M-F., *Deux verbes...*, *op. cit.*, p. 266.

Exemple 130 :

« Passaremos la sierra que fiera es e grand ;
la tierra del rey Alfonso esta noch la podemos quitar. » (CS, laisse 22, vv. 421-422)

« Áspera y grande es la sierra mas la hemos de pasar
porque este noche la tierra del rey hay que abandonar. » (CJC, II, vv. 421-22, p. 194)

Au vers 421 réapparaît une forme périphrastique qui explicite ici encore l'obligation qui incombe au Cid et qui annonce l'imminence de l'expiration du délai qui lui est octroyé pour quitter la Castille. Cette obligation se trouve renforcée par la suppression, au vers 422, de l'aléthique « poder » qui peut ici signifier « ser capaz de , tener facultad de hacer ó resistir algo » ou bien encore « conseguir, tener oportunidad ú ocasión de hacer algo »⁴⁶⁹. La substitution du verbe « pouvoir » par le tour impersonnel d'obligation *haber que* rend manifeste la tentative d'explicitation du traducteur qui tend à signifier ainsi à son lecteur le devoir qui incombe au Cid de se plier aux règles sociales qui lui imposent, sans autre alternative, de quitter le territoire au plus vite. A l'inverse, la modalisation par « pouvoir » est réintroduite, compensant ainsi la disparition de la valeur accomplie du futur du subjonctif original, au vers 832, dans lequel le Cid signale à Minaya qu'à son retour de Castille il lui sera toujours possible de retrouver son seigneur sur la route de son exil:

Exemple 131 :

« A la tornada si nos fallaredes aqui ;
si non, do sopieredes que somos indos conseguir. » (CS, laisse 43, vv. 831-32)

« A vuestra vuelta pudierais encontrarnos aún aquí ;
si no, do sepáis que estamos, idnos a buscar allí. » (CJC, III, vv. 831-32, p. 199)

L'observation de l'attribution de ces formes aux protagonistes, tant lorsqu'elles se substituent à des formes existantes que lorsqu'elles renforcent des formes déjà présentes, permet d'élaborer une hiérarchie en filigrane entre les personnages : statistiquement, Dieu bénéficie du « vouloir » suprême. Le Cid est également doté de ce « vouloir » auquel se greffe un « devoir » envers Dieu et envers le Roi. Le Campeador et les siens se voient remettre par le traducteur le « pouvoir »⁴⁷⁰ alors que tous les autres personnages ne

⁴⁶⁹ MENÉNDEZ PIDAL, R., *Cantar de Mío Cid. Texto...*, op. cit., vol. II, p. 799, l. 23 et sq.

⁴⁷⁰ La puissance du Cid est ici mise en évidence par la correspondance établie entre son personnage et la notion de pouvoir à propos de laquelle Bernard Darbord affirme que « le nom commun [pouvoir] est un concept politique, exprimant l'autorité du roi, du prince, sur ses sujets. Cette autorité politique est universelle : le roi peut tout. Même sous cette forme substantive, le caractère de mise en perspective de toute modalité est évident : le pouvoir du roi s'applique à tout. Le roi est au-dessus de toute activité humaine. » Cf. DARBORD, B., « Les modalités dans les langues... », art. cit., p. 12.

disposent ni du « vouloir » ni du « pouvoir » et ne se voient accorder que le « devoir ». S'il n'est guère ici question d'interpréter le sémantisme peu équivoque des verbes de modalités pleins, il demeure en revanche permis d'interpréter le réseau actualisé qu'ils constituent. Nous percevons alors que cette hiérarchisation renvoie à un cadre axiologique dans lequel semblent se structurer les points essentiels du fonctionnement social médiéval, selon la représentation que l'on peut en avoir : sous la puissance de Dieu se trouve celle du roi, obéi de ses vassaux. A un niveau inférieur, le *rico hombre* incarne la figure du maître de la *mesnada* et ses troupes ainsi que ses ennemis vaincus lui doivent respect, soumission et loyauté, selon les règles du code de fonctionnement social. Dans une telle perspective, le Cid et le *Cantar* originaux ne représentent plus guère que des prétextes à la présentation d'un héros garant de valeurs chevaleresques⁴⁷¹ qui cristallise en sa personne les plus louables qualités humaines, susceptible, par conséquent, d'être élevé, dans le T-A, au rang de héros et de symbole fédérateur par une nation en crise, en quête d'unité, d'identité et de restauration de valeurs qu'elle considère essentielles. En outre, la mise en place d'un pareil système peut être un instrument bi-directionnel utilisé par C.J. Cela afin de formaliser un schéma sémiotique perceptible et reconnaissable par son public permettant à celui-ci, depuis la sémiosphère d'accueil de la traduction, de prendre conscience, grâce à un mode de signifiante commun aux deux sémiosphères – la modalisation –, d'une réalité médiévale qui lui est chronologiquement étrangère : la transvalorisation qu'il propose permet tout autant au public d'assimiler le système de représentation qui lui est proposé selon un système de valeur qui lui est propre, que d'accéder, par là-même, au système de valeur du texte original.

La transvalorisation dans la traduction du *Poema* par C.J. Cela se manifeste ainsi sous la forme d'un double bouclage : l'un, formel, passe par l'apparition d'une cohérence métrique et le maintien d'une cohérence rythmique par le choix des octosyllabes qui correspondent à une structure relativement normative et à une forme poétique dans laquelle le public moderne est susceptible de se reconnaître plus aisément. L'autre s'apparente davantage à un bouclage idéologique : l'utilisation de modalisations absentes de l'original, outre l'avantage métrique qu'elles représentent parfois, constituent l'une des

⁴⁷¹ Georges Martin met en avant la volonté de la part des auteurs de la geste de constituer un corpus historique alternatif. Cf. MARTIN, G., « Le récit héroïque castillan... », *art. cit.*, p. 145.

manifestations le plus criantes de la transvalorisation dans l'hypertexte par la pose de jalons axiologiques qui s'organisent en réseau : la convergence de ces deux bouclages mène à l'apparition d'un système au sein duquel le traducteur, sous couvert de la régularisation structurelle de surface, injecte des instructions interprétatives nées cette fois d'une prise en compte réelle des attentes et des capacités du public d'accueil. Le traducteur suggère certains axes de lecture en proposant sa propre représentation du texte à l'aune des circonstances sémiotiques qui l'entourent, lui et le public auquel il destine son travail ; le traducteur et le T-A ne sont plus uniquement prédéterminés par le public ni par la mission confiée à la traduction ; au contraire, le public semble se retrouver confiné dans un espace de réception réduit dont les frontières lui sont, si ce n'est imposées, au moins proposées par la traduction. Les modifications proposées par C.J. Cela semblent alors destinées à soumettre au lecteur un monde possible, un état d'esprit en adéquation avec les circonstances de la sémiosphère de réception : il élabore un langage sémiotique implicite par lequel il tente de conditionner le public.

d. Bilan sémiotique de l'interprétation :

La perspective historiciste ambiguë, que nous orientons délibérément vers la problématique de la création du sens dans le texte par intégration des circonstances de son apparition, nous incite à envisager l'évocation culturelle tantôt comme un obstacle partiel à la traduction, qui adopte alors des méthodes de transposition par adaptation ou compensation, oscillant ainsi entre dénotation et connotation, tantôt comme motif d'un dépassement par la transvalorisation qui amène le traducteur à attribuer de nouvelles fonctions au texte devenu support d'une praxis énonciative qui prétend à l'orientation de sa propre réception ; ceci nous amène, à l'approche du terme de notre étude, à envisager l'impact de la sémiosphère dans la traduction.

La notion de sémiosphère telle que la propose son concepteur Youri Lotman se définit, répétons-le, « en tant qu'espace sémiotique nécessaire à l'existence et au fonctionnement des différents langages, et non en tant que somme des langages existants ; en un sens, la sémiosphère a une existence antérieure à ces langages et se trouve en constante interaction avec eux. » Il ajoute par la suite qu' « à l'extérieur de la sémiosphère

il ne peut y avoir ni communication, ni langage⁴⁷². » La sémiosphère, en ce sens, est le lieu d'activation d'un sens de deuxième degré de l'énoncé qui, doté d'un sens intrinsèque dénotatif, acquiert par son inscription sémiotique dans la sémiosphère un sens second dans la mise en discours par référence avec l'ensemble des langages environnants, linguistiques ou extralinguistiques, qui en modèlent alors le sens. La sémiosphère jouit ainsi d'une antériorité sur l'énonciation qu'elle contribue à déterminer. En outre, la sémiosphère se caractérise par sa mouvance interne, qui résulte de son essence de notion composite et hétérogène qui lui permet d'être dans un mouvement incessant d'échange avec les énoncés qu'elle voit naître. En ce sens, le concept de sémiosphère contribuerait à dédouaner les traducteurs dans leur approche ethnocentrique de la traduction par laquelle ils transposent le texte d'un espace historicisé à un autre espace historicisé, chacun de ces deux espaces n'étant relié à l'autre que de manière lointaine. Les analyses qui précèdent nous permettent, à présent, d'émettre pourtant de nouvelles hypothèses quant à la mouvance externe et diachronique de la sémiosphère, unique mobile à l'apparition et au déroulement de la traduction.

Profondément liée au moment précis de l'actualisation et de l'énonciation initiales, la sémiosphère est sujette à une contingence évolutive qui l'informe et la modifie. Tentons de la confronter à la seconde entité déterminante, selon nous, de la traduction, qu'est la communauté linguistique que nous avons déjà définie en première partie, selon les principes énoncés par André Martinet et Leonard Bloomfield. Constituée par l'ensemble des locuteurs d'une même langue, il semble que l'inscription politique que lui attribue A. Martinet la soumette de manière plus forte encore à la contingence que ne l'est la sémiosphère : exclue, *a priori*, d'une permanence diachronique, elle ne trouve son identité que dans la synchronie. En effet, dès lors que s'exerce une quelconque mouvance interne au sein de la communauté linguistique, cette dernière en est affectée et disparaît en tant que telle. C'est en tous cas le sort de la communauté que la traduction intralinguale tend à rendre manifeste par la nécessité ressentie des traducteurs d'ouvrir des voies d'accès au public d'accueil ; rien ne semble, au contraire, l'empêcher de résister à une mouvance externe, lui permettant de définir ses propres modes de fonctionnement interne dans un

⁴⁷² LOTMAN, Y., *La Sémiosphère*, *op. cit.*, p. 10.

espace historique différent : là encore, l'impression d'étrangeté suscitée chez le lecteur par le traducteur témoigne de cette aptitude d'abstraction et de transposition de la communauté linguistique.

Ainsi une observation parallèle de la sémiosphère et de la communauté linguistique permet-elle de mettre en exergue un certain nombre de distinctions entre l'une et l'autre : alors que la sémiosphère semble connaître une mouvance interne de laquelle elle se nourrit, la communauté linguistique tolère difficilement une semblable dynamique. Mais alors que la sémiosphère résiste difficilement à la mouvance externe, la communauté linguistique s'y prête sans que sa constitution en souffre. Or la traduction intralinguale consiste à la fois en une mouvance interne et en une mouvance externe. Il semble par conséquent que les actions de l'une et de l'autre ne soient que peu comparables, l'une trouvant sa place et exerçant son action dans le discours, l'autre intervenant principalement sur la langue. En outre, la portée sociolinguistique attribuable à la sémiosphère, directement en contact avec les circonstances extralinguistiques de l'énonciation, lui offre un degré de signifiante d'avance sur la communauté linguistique. Ainsi jouerait-elle, dans la traduction, un rôle essentiel, autorisant la prise en compte de facteurs extrinsèques au texte, vers lesquels les différents traducteurs s'orientent lors de la mise en œuvre de stratégies compensatoires.

Toutefois, il ne semble guère impossible d'envisager un second degré de signifiante, encouragé cette fois par la communauté linguistique et particulièrement pertinent dans le domaine de la traduction. Partant du postulat selon lequel la communauté linguistique agit au niveau de la langue, elle demeure l'unique relais concret de la signifiante dans le triangle unissant le poète, le traducteur et le public d'accueil de la traduction que le traducteur choisit, ou non, de mettre en œuvre de manière à rendre perceptible les subtilités du T-D, rendues inintelligibles par la mouvance externe imposée à la sémiosphère⁴⁷³. De sorte que sémiosphère et communauté linguistique deviennent indissociables, l'une ne prenant forme que par l'autre, mais l'autre n'accédant véritablement au sens que par la première. Dans le cadre plus restreint de la traduction,

⁴⁷³ Ce raisonnement reviendrait à appliquer aux processus de traduction la distinction d'Emile Benveniste selon lequel « le sémiotique (le signe) doit être reconnu ; le sémantique (le discours) doit être compris. » BENVENISTE, E., *Problèmes de linguistique...*, op. cit., vol. 2, p. 65.

cette relation prend forme aux deux pôles de la traduction, à savoir dans le T-D et dans le T-A, le traducteur devant être en mesure de s'intégrer aux deux communautés linguistiques de manière à les adapter à l'une ou l'autre sémiosphères – celle de l'original qui lui donne un sens, et celle de la traduction qui lui impose ses critères. Cependant, une scission sémiotique en deux sémiosphères distinctes ne nous satisfait que partiellement dans le cas de la traduction intralinguale, au vu des processus de compensation, d'explicitation ou de transposition mis en place par les traducteurs. Il convient bien davantage d'invoquer la notion de frontière sémiotique et de l'appliquer à la traduction : la perspective sémiotique théorique répandue associe la sémiosphère au domaine du « je », en dehors duquel se situe le domaine du « eux ». Or le but de la traduction consiste avant tout à faire du « eux » un « je ». Définissant tout d'abord la frontière comme « le lieu où ce qui est 'externe' est transformé en ce qui est 'interne' ; une membrane filtrante qui transforme les textes étrangers au point que ceux-ci deviennent constitutifs du système sémiotique interne à la sémiosphère, tout en conservant leurs propres caractéristiques⁴⁷⁴ », Youri Lotman donne la représentation suivante de la sémiosphère :

« l'espace entier de la sémiosphère est en fait traversé par des frontières de différents niveaux, appartenant à différents langages et même à différents textes : l'espace interne de chacune de ces sous-sémiosphères possède son propre 'je' sémiotique, matérialisé sous la forme d'un lien entre une langue donnée, ou un groupe de textes, ou un texte séparé, et un espace métastructurel qui décrit ces entités.⁴⁷⁵ »

L'application de cette vision de la sémiosphère à la traduction intralinguale ne remet-elle pas en cause la scission intuitivement établie auparavant ? Nous le croyons et tendons à supposer que dans la relation de traduction, T-D et T-A ne constituent que deux sous-sémiosphères, intégrant une sémiosphère plus vaste qui encourage la transmission et la circulation de l'une vers l'autre via un troisième espace neutre et investi, la traduction, représentant à la fois et de manière parfois exclusive, parfois inclusive, le point de jonction des deux textes, la pique qui détruit les cloisonnements et le pont qui unit deux ensembles sémiotiques. La traduction n'est dès lors plus uniquement acte mais lieu et espace, dotée d'une capacité d'action sur le texte et non plus un simple outil, subsumant la communauté linguistique et la sémiosphère dont, paradoxalement et parallèlement, elle se nourrit.

⁴⁷⁴ LOTMAN, Y., *La sémiosphère*, *op. cit.*, p. 30.

⁴⁷⁵ *Ibid.*, p. 32.

Ainsi, après avoir défendu l'hypothèse d'un « entre-deux-langues » permettant au traducteur de résoudre les complexités directement liées à la transition entre les deux communautés linguistiques mises en relation par l'opération de traduction, nous avons souhaité démontrer l'inopérativité d'un concept similaire qui s'adapterait à l'évocation culturelle. Il convient d'évacuer toute méprise susceptible de surgir lorsque nous évoquons l'historicité du *Cantar de Mio Cid* dans le rapport qu'elle fait naître entre le T-D et le T-A. S'il est attesté que le poème, en dépit de son arrière-plan historique, ne peut aucunement faire l'objet d'une valoration historique, nous maintenons son historicité dans le sens où l'évocation culturelle qui le jalonne s'enracine profondément dans une réalité culturelle dont s'empare le poème afin de composer un réseau référentiel interne propre qui participe de la création du sens du texte. Tout texte appartient, par essence, à l'époque qui le voit naître et le *Poema* tire un profit de cette inscription qui offre à l'épopée un cadre, un décor garant à la fois de crédibilité et d'intelligibilité de la part de l'auditoire original. C'est par ailleurs de cette historicité que le poème tire sa portée sémiotique qui fait l'objet de cette dernière partie. Marqué par une inscription idéologique, sociale, politique et culturelle, le poème est historiquement signifiant et, par là-même, offre une résistance à la traduction.

Tantôt franchissable, tantôt incontournable, l'évocation culturelle omniprésente fait vivre le texte et incite les traducteurs à opter, souvent, pour un maintien de la dénotation fondamentale, s'appuyant lorsque la nécessité s'en fait sentir, sur des éléments périphériques déjà décrits en deuxième partie. La connotation, parfois compensée ou retrouvée par glissement demeure la grande absente de la traduction culturelle et sémiotique. En conséquence, le lecteur moderne se trouve fréquemment confronté à des archaïsmes dont la caractéristique est de ne véritablement exprimer leur pouvoir d'étrangeté que dans la perception chronologiquement et culturellement décalée du public contemporain. Le fait culturel, en effet, demeure le garant de la cohérence sous-jacente du texte duquel il est issu et c'est en cela principalement qu'il résiste à la traduction ; de là, l'invalidité d'un « entre-deux-cultures » construit par analogie avec l' « entre-deux-langues » qui nous propositions auparavant ; de là également la manifestation de la perméabilité sémiotique et de l'imperméabilité linguistique à l'heure de transposer ou de

reconstruire l'arrière-plan historico-culturel qui préside partiellement à l'apparition du sens dans un texte.

Toutefois, le dépassement de cet obstacle semble favorisé par le dessaisissement historique du texte au moyen de la transvalorisation qui confère au traducteur le pouvoir d'agir sur le contenu sémiotique du texte, sur la façon dont ce texte construit lui-même son sens dans la sémiosphère qui lui prête vie. L'implantation d'un système axiologique propre et déterminé par la sémiosphère d'accueil de la traduction permet au traducteur de prendre le pas sur le T-D et de le doter d'une résonance sémiotique nouvelle, sans détourner les principes fondamentaux qui constituent l'identité primitive du T-D. Ainsi l'observation des manipulations sémiotiques effectuées sur le texte nous donnent-elles l'opportunité de constater de quelle manière, en dépit de la forte résistance du texte médiéval du *Poema* à une traduction intralinguale exhaustive, le traducteur dispose d'une certaine latitude pour offrir à son public une interprétation du texte, que celle-ci soit imposée et non signalée, ou au contraire proposée et soumise à la réinterprétation du public d'accueil.

Conclusion :

La problématique essentielle de cette troisième partie de la thèse consistait à mettre en évidence de quelle manière le T-A se place simultanément dans une relation d'identité et d'éloignement dans son rapport au T-D dont il est issu. Si la filiation entre hypotexte et hypertexte est nette, il n'en demeure pas moins que les stratégies par lesquelles s'exprime la dialectique de l'éloignement et du rapprochement peuvent être mises en œuvre de manières fort diverses. La désarticulation du principe fondamental d'analogie selon laquelle la traduction doit s'efforcer de susciter chez son lecteur ce que suscitait le T-D chez l'auditoire original entraîne les traducteurs vers la recherche et le choix de méthodes compensatoires qui mettent en évidence les limites sémiotiques et linguistiques des textes de la relation traductique.

Après avoir analysé en deuxième partie la façon dont les traducteurs sont capables de construire des ponts menant à loisir du T-D au T-A et du T-A au T-D, cette dernière partie de la thèse s'intéresse à l'articulation entre la traduisibilité ou la fermeture d'un texte à la traduction et sa traductibilité, à savoir son infinie capacité à se mouvoir d'une sphère à l'autre ; nous nous attachons par conséquent à souligner les procédés par lesquels les traducteurs mettent en place une distance délibérée entre le T-D et le public d'accueil du T-A dans l'objectif de maintenir le T-D dans sa sphère sémiotique d'origine, prétendant qu'il s'agit là de la voie la plus aisée pour accéder au maintien de sa cohérence à la fois extradiégétique et intradiégétique. Le premier chapitre vise, face à ce premier constat, à analyser le rôle et les mécanismes des tournures archaïques introduites ou conservées par le T-A. Après avoir fourni un travail linguistique et philologique visiblement approfondi, les traducteurs jalonnent leurs textes d'archaïsmes que la langue tolère et par lesquels s'affirme la mise à distance souhaitée par les traducteurs. Notre proposition d'archaïsme orthonymique, proche, rappelons-le, du « compromis historique » repris par Gérard Genette⁴⁷⁶, semble s'appliquer aux différents axes sur lesquels nous avons souhaité travailler – les choix lexicaux, les choix morphologiques et syntaxiques, la reconstitution de systèmes – en tant qu'elle propose, en optant pour une littéralité de sauvegarde, un

⁴⁷⁶ L'expression, initialement employée par les courants communistes marxistes est à considérer ici, comme dans la pensée de G. Genette, dans une conception étrangère à toute connotation politique mais plutôt en tant que phénomène intertextuel.

enrichissement du T-A par un « entre-deux-langues » dont la spécificité est, s'il ne se donne pas totalement à comprendre, de ne jamais amputer le texte mais au contraire d'en signaler, certes sans les résoudre, les subtilités et les différents modes de signification. En ceci, les traducteurs n'ont d'ailleurs sans doute pas tort : l'archaïsme orthonymique, s'il n'est guère naturel pour le lecteur moderne et s'il suscite en lui une impression d'étrangeté, demeure malgré tout la voie la plus directe vers un accès à la forme du texte original tout en s'adaptant à une représentation possible du T-D par le lecteur lui-même.

La représentation est, justement, l'objet du second chapitre de cette partie qui, après s'être penché sur la perception primaire du texte dans la dimension de son écriture qui se donne à voir de manière immédiate, s'intéresse à l'impact de la dimension historique du texte sur la façon dont la traduction rend compte de la complexité référentielle qui parcourt le poème et qui, indirectement, en conditionne la mise en sens pour l'auditoire d'origine. A la différence des phénomènes observés sur le fonctionnement de la langue, il semble difficile de concevoir un « entre-deux-cultures » ; l'immersion du texte dans une chape d'historicité pousse le traducteur à s'interroger sur la nécessité ou l'inévitabilité de sacrifices connotatifs au nom d'une orthonymie contre laquelle la culture d'accueil ne lui laisse guère de possibilité de lutter : ainsi condamnées pour la plupart à la dénotation, les évocations culturelles porteuses de sens tentent de s'exprimer dans le T-A, tantôt très naturellement, tantôt par glissement, mais toujours selon les limites établies par le texte et la tolérance sémiotique de la sphère d'accueil de la traduction. Néanmoins, le traducteur n'est pas totalement dénué d'armes et trouve le moyen d'exprimer sa voix dans la traduction, dans laquelle il expose son interprétation du texte. Celle-ci peut intervenir dans les phases préalables de la traduction et se manifeste sous la forme de l'orientation du texte vers une interprétation précise, issue de choix indétectables par le lecteur contemporain ; dans ce cas, il s'agit d'une interprétation qui responsabilise essentiellement le seul traducteur qui l'impose au public ; elle peut également prendre forme dans un esprit de plus grande connivence entre le traducteur et le public lorsque, par transvalorisation, le traducteur tente d'orienter la réception du texte initial en lui attribuant des valeurs absentes de l'original et conformes à une pensée environnante ; dans ce cas, le texte parvient à trouver une place au sein de sa sphère d'accueil et recouvre une cohérence extradiégétique

qu'il semblait avoir perdue au cours de l'opération de traduction. La traduction s'affirme alors réellement en tant que pratique sémiotique et en tant que praxis énonciative, mettant en exergue l'interaction multiple susceptible d'exister entre un texte redevenu mouvant, son auteur-traducteur et le public auquel il est adressé.

Ainsi l'interprétation, qu'elle soit imposée ou proposée au public, vise la reconnaissance du texte par le public en tant qu'objet sémiotique intégré dans la sphère d'accueil ; cette reconnaissance et cette appropriation du texte par le public d'accueil est à la racine de l'identification entre le lecteur et le contenu de la diégèse ; une identification déjà proposée par le poète et qui justifie l'historicité du texte original ; une identification qui vient compléter, paradoxalement, la distanciation que les traducteurs semblent par ailleurs souhaiter maintenir dans leur texte. Identification et distanciation semblent être les deux faces de l'opération de traduction telle que la pratiquent les auteurs de notre corpus. Une traduction qui s'efforce de recomposer, dans le T-A, un système cohérent et cohésif selon les nouvelles exigences que lui impose l'espace dans lequel la traduction prend vie. Ladite cohérence, qui semble malmenée par les différentes stratégies compensatoires parfois opaques des traducteurs, semble se recomposer sur cette hétérogénéité structurelle qui acquiert sa cohérence dès lors qu'elle est absorbée par une perception sémiotique qui lui donne sens.

Nous serions ainsi tenté d'apporter notre contribution à la définition de l'opération traduisante à partir de ses modes d'actions sur le texte et nous dirions volontiers qu'elle consiste à offrir les moyens au lecteur d'accéder par des passerelles directes ou par des suggestions historiques, stylistiques ou sémiotiques indirectes, non pas nécessairement au sens mais aux modes de signifiante d'un texte. Or l'interaction de tout texte, objet mouvant, avec son environnement implique l'élargissement de l'abîme qui sépare le T-D de ses réactualisations successives par la traduction ; il incombe alors au traducteur, lorsque l'objectif didactico-vulgarisateur de la traduction le réclame – et tel est le cas des traductions intralinguales de textes médiévaux commanditées par les éditeurs – de proposer, par le paratexte, par le choix de l'archaïsme orthonymique et par l'investissement interprétatif une représentation du texte qui puisse mener le lecteur de la traduction au

cœur des mécanismes de fonctionnement profonds du texte qui en constituent le véritable sens et la véritable cohésion.

Conclusion générale

L'étude que nous venons de mener nous a permis de réunir les deux axes problématiques annoncés en introduction, en rendant possible, par l'analyse des traductions du *Poema de Mio Cid* en castillan moderne, le rapprochement de l'analyse textuelle et de l'approche traductologique des textes, vers une perception sémiotique de la traduction. La proposition d'appréhender les textes dans leur dimension identitaire, puis, dans un second mouvement, de leur appliquer les outils de l'analyse traductologique nous offre la possibilité de consacrer cette conclusion à la résolution des problématiques abordées en affirmant la convergence de ces deux angles d'approche de la matière textuelle dans une perception englobante autorisée par la sémiotique dont le fondement discursif intervient dans la succession de l'analyse littérale et historique du texte, donnant à ces deux dernières notions une dimension diachronique propre à approfondir la description des processus de traduction engagée par les théoriciens de la traduction tels que Antoine Berman ou Henri Meschonnic. La coexistence de deux niveaux de signifiante, l'un s'exprimant dans la structure même du texte, qui présente une littéralité et une historicité que nous qualifierions d'internes, l'autre s'inscrivant dans la mouvance du texte, porté par une historicité externe fixée par le passage d'une sous-sémiosphère à une autre, gouverne les diverses transformations apportées au T-D par les traducteurs. De sorte que l'étude menée nous permet d'affirmer la présence de deux entités textuelles distinctes qui co-existent dans et par la traduction, au même titre que les traductions présentées co-existent avec les éditions critiques et philologiques pour lesquelles elles constituent une alternative à l'approche du texte médiéval ; ces deux identités, le T-D et le T-A, obéissent à une textualité particulière et se soumettent à des influences extra-textuelles distinctes, donnant lieu à un paradoxe de la traduction : pour reprendre un concept introduit par Francisco Ayala, la perception de la traduction s'effectue à l'aune du degré d'étrangeté – ou de non-étrangeté – qu'elle présente. Par convention, le T-D se fonde toujours sur une structure à la fois cohésive et cohérente qui influence la perception de son homogénéité. En revanche, les critères d'homogénéité et de non-étrangeté des T-A semblent beaucoup plus discutables : une traduction « naturelle » est-elle celle qui s'efforce de sembler naturelle à son lecteur selon des critères sémiotiques propres à la sphère de la traduction ou renvoie-t-elle, au contraire,

aux facteurs de cohésion et de cohérence responsables de la reconnaissance absolue du T-D par un auditeur du Moyen Age ? Si cette interrogation reprend ce que nous présentions en première partie comme étant la problématique fondamentale de la traduction, nous pensons, à défaut de soumettre une conclusion définitive, avoir soulevé quelques éléments permettant d'envisager une réponse nuancée. Considérant le T-D dans sa dimension de forme-sens, il semble que la circulation naturelle de l'original le mène vers deux voies d'évolution parallèles et complémentaires : d'un côté, la forme du texte, qui repose sur sa capacité à se constituer en ensemble doté d'une signification propre, est irrémédiablement soumise à l'évolution de la langue sans être tributaire des actualisations multiples qui contribuent à la circulation du T-D ; d'un autre côté, la dimension signifiante extra-textuelle est le théâtre de modifications des processus de représentation et d'interprétation qui s'opèrent par un glissement généré par la contagion des circonstances de l'actualisation. Pour autant, la scission suggérée par la dualité d'analyse ne nous satisfait guère : le T-D, en tant que forme-sens, est à la fois forme et sens, à la fois structure close et structure dynamique, à la fois replié sur sa littéralité et son historicité et en déploiement dans un continuum historicisé qui l'accueille et contribue à sa mouvance.

C'est en conservant en toile de fond la complexité des rapports de signifiante du T-D que nous avons voulu souligner la particularité du statut du traducteur vers lequel converge un faisceau de forces émanant à la fois du texte lui-même et de l'environnement sémiotique de la traduction ; partant de ces observations, notre propos s'est voulu empirique en dégagant les stratégies mises en œuvre par des traducteurs soucieux de restituer, en composant avec les contraintes évoquées, toute la complexité du texte primitif, en l'alliant à un degré d'intelligibilité suffisant à satisfaire les attentes des maisons d'éditions, instigatrices de ces traductions, et, au-delà et en ultime instance, les attentes du grand public. Les conclusions de cette observation nous ont ainsi amené à évaluer le degré d'ouverture et de fermeture du texte original face à la traduction et, de là, le degré de prégnance d'un seuil en deçà duquel le T-D génère sa propre interprétation et au-delà duquel il s'offre à la transposition.

La notion de texte constitue, à plusieurs titres, le ciment de notre première partie. Nous avons souhaité y proposer une réflexion sur la nature des textes confrontés dans la

traduction de manière à pouvoir appréhender, par la suite, les modes d'approche qui s'offraient à la traduction et aux traducteurs. En intégrant le phénomène traductique dans un contexte d'ordre philologique, nous avons souligné de quelle manière il était permis d'assimiler le projet de traduction à une intention intertextuelle qui, non seulement, présente la traduction en langue moderne comme une alternative à l'appréhension de textes médiévaux, mais également a pu nous donner une vision du statut du texte original dans la traduction et une vision du statut à la fois herméneutique et philologique des traductions, ancrant ainsi les processus d'apparition des T-A dans une dynamique ambiguë, prenant appui à la fois sur la dimension textuelle et sur la dimension discursive du *Poema*. Les ambitions des T-A impliquent ainsi la dimension sémiotique de la traduction en intégrant à la réflexion la figure du public qui représente la clé de voûte de la traduction : qu'il préside au choix stratégiques effectués par les traducteurs soucieux d'atteindre le lecteur moderne, ou bien, au contraire, que les traducteurs optent délibérément pour des stratégies qui placent le public dans une position de retrait, il n'en demeure pas moins vrai que la cible des traductions préexiste au travail des auteurs de notre corpus.

Une fois le triangle texte – traducteur – public mis en place, une observation encore générale de la constitution de l'original, fondée sur l'analyse de concepts fondateurs de la réflexion sur l'hétérogénéité et l'homogénéité des textes, nous a permis de mettre en évidence que le texte incarne le point de convergence de nombreux faisceaux constitutifs, à la fois internes et externes à la structure du *Poema*. Cette observation, sous-tendue par des lois de linguistique et de sémiotique textuelles, contribue à renforcer la dualité de l'objet-texte en permettant d'en distinguer les stratifications. C'est ainsi qu'à partir de la convergence des deux matrices structurelles – textuelle et discursive – nous avons défini comme objet d'étude la notion de forme-sens, en tant qu'elle cristallise les différentes forces agissant au sein du texte et qu'elle permet, partant, d'analyser les principes de reconstruction ou de transposition du lien indéfectible qui unit ces deux matrices lors de la traduction. Le constat et la réaffirmation de cette dualité nous a, enfin, ouvert des voies méthodologiques et épistémologiques en nous incitant à synthétiser les orientations de la traduction selon deux axes essentiels, à savoir l'ouverture et la fermeture du texte face au phénomène de la traduction. Nous disposons alors d'une vision nette de notre objet

d'étude et des chemins susceptibles de nous mener à une observation concrète, centrée sur quelques-unes des versions modernes du *Poema de Mío Cid* : en posant, à l'issue de la partie inaugurale, les concepts de traduisibilité et de traductibilité, nous avons exprimé la problématique principale de la suite de la thèse, à savoir celle du positionnement de la forme-sens au sein d'une sémiosphère qui accueille l'ensemble des participants à l'activité de traduction.

Dès lors que le cadre théorique était circonscrit, nous avons souhaité, dans les deuxième et troisième parties, pénétrer les structures superficielles et sous-jacentes des T-A afin de retrouver, en les prenant à rebours, les chemins qu'emprunte la traduction. La deuxième partie s'attache à définir les stratégies par lesquelles le traducteur se propose de rendre visible la traduction et, partant, d'incarner la figure de l'interprète. L'analyse de facteurs textuels et paratextuels⁴⁷⁷ confrontée à l'analyse des articulations sémantiques et discursives nous ont mené vers l'assomption d'une étrangeté familière par laquelle le traducteur s'efforce de construire des passerelles interprétatives et textuelles facilitant au lecteur du T-A le passage du T-D vers le texte traduit ; cette présentation culmine avec une présentation consacrée au rôle de la formule, figure de proue de la poésie médiévale, qui concrétise la notion de frontière existant entre T-D et T-A ; une frontière figurative entre l'espace du texte, au sein duquel la formule exerce une fonction cohésive considérable, et l'espace sémiotique qui accueille le texte, dans lequel elle occupe la fonction de débrayage du discours, signalant la contiguïté entre les deux perspectives qui fondent la forme-sens à traduire. L'action du traducteur à la surface du texte, à travers les réseaux lexicaux et la transcription des voix narratives, auxquelles il superpose la sienne, réunit les deux strates principales de signification du texte dont il donne une interprétation servant ainsi ouvertement le dessein didactique de la traduction ; ce travail comprend une phase préalable de défeuilletage du T-D par le traducteur qui met en œuvre sa propre perception du texte, sa propre interprétation et sa propre vision du public auquel il destine son travail. Ce n'est qu'après avoir établi ces paramètres qu'il reformule le texte, en s'efforçant de

⁴⁷⁷ Nous insistons ici sur la différence notionnelle, dans notre corpus, entre éléments paratextuels et éléments extra-textuels ; la configuration des T-A, largement décrite dans la deuxième partie, nous permet de légitimer la considération selon laquelle les éléments du paratexte intègrent complètement l'espace textuel et, par conséquent, la textualité des T-A, contrairement aux éléments extra-textuels, de l'ordre de la sémosis, qui agissent, en tant que force extérieure, sur les éléments du texte lui-même.

l'expliciter et d'en signaler les articulations à la fois sémantiques, structurelles et sémiotiques, de manière à permettre à son public d'accéder à une vision littérale du texte qui se concentre sur sa valeur historique, selon l'acceptation que G. Martin a pu donner à cette notion. En procédant à une approche herméneutique du *Poema de Mío Cid*, le traducteur en propose une lecture régressive qui s'efforce d'attirer le lecteur moderne vers l'univers de sens décrit par le texte.

La progressivité du traduire apparaît, à l'inverse, dans la seconde phase du travail de traduction, lorsque le traducteur renonce, par choix ou par contrainte, à tenter de donner à entendre toutes les subtilités du T-D, culturellement éloignées du public actuel. L'analyse du système des déictiques incarne une nouvelle fois la frontière entre le microcosme constitué par le T-D et le monde sémiotique plus vaste dans lequel celui-ci s'insère ; qu'il se trouve face à une incompatibilité linguistique entre le plan de l'expression du T-D et les possibilités offertes par le castillan moderne de dévoiler les subtilités de la langue ancienne, ou bien qu'il fasse le choix délibéré de maintenir quelque obscurité sur le sens du texte, le traducteur fait éclater les limites du texte médiéval pour mettre en œuvre ce que nous désignons comme des stratégies de compensation et de panachage ; alors que la compensation vise à respecter l'intégrité du T-D, le panachage conduit le T-A vers une individuation qui l'éloigne de son original. L'archaïsme orthonymique, notion certes paradoxale, constitue le point essentiel de la stratégie de panachage en illustrant tout à la fois la puissance littérale du T-D qui se refuse à la traduction et qui met ainsi en évidence la vanité d'une telle tentative vouée à une imperfection difficilement évitable, et l'intrusion du traducteur par la promotion de l'enrichissement de la langue d'accueil qui devient le théâtre d'une re-création artistique, considérablement influencée par la sémiosphère d'accueil de la traduction. Cette prise de pouvoir modérée du traducteur met en évidence non plus la traduisibilité du texte, dont les limites étaient fixées à l'issue de la deuxième partie de la thèse, mais sa traductibilité, à savoir sa capacité à se transposer d'une communauté linguistique à une autre, et d'une sémiosphère à une autre. En prolongeant notre réflexion vers la traduction de l'historicité du texte, envisagée dans sa dimension « vériste », nous avons pu constater que s'opère un glissement qui consiste, pour le traducteur, à susciter, en convoquant des éléments sémiotiques propres à la sémiosphère

d'accueil de la traduction, une interprétation que nous pourrions qualifier de marquée, ou de datée, à savoir qu'il s'agit d'une interprétation qui repose sur des facteurs extra-textuels et dont la résonance contemporaine est suggérée au lecteur. Grâce au concept de transvalorisation proposé par Gérard Genette, nous avons pu mettre en évidence l'intervention directe du traducteur sur le texte, par la modification d'éléments de la textualité du T-D ou bien encore par l'évocation de lignes interprétatives absentes de l'original dont l'objectif est d'orienter la réception du T-A par le public de la traduction ; le sens du T-D est alors actualisé par le T-A et vise non plus à donner à voir une interprétation officielle, qui s'est construite au fil des recherches philologiques sur le texte du *Poema*, mais à donner le texte à interpréter, laissant ainsi à la dimension sémiotique du texte la liberté d'offrir une nouvelle vision du phénomène interprétatif inhérent à chaque production textuelle et à chacune des actualisations contextuelles de cette dernière. De cette manière, nous avons souhaité rendre manifeste la seconde orientation de la traduction que nous opposions, dans nos postulats initiaux et au cours de la première partie, à la traduction régressive : la traduction progressive qui s'efforce d'attirer le T-D vers la sémiosphère du public actuel.

En considérant les traductions de notre corpus dans une dynamique conjointe, au détriment d'une étude comparative, nous avons souhaité illustrer l'impossibilité réelle d'enfermer les différentes actualisations par la traduction dans un schéma univoque, de manière à mettre en évidence la richesse et la pluralité des modes d'action de la traduction sur le texte de départ, contribuant ainsi à mettre un terme à la traditionnelle opposition entre fidélité à la lettre et fidélité à l'esprit, dont nous avons voulu prouver l'invalidité dès lors que l'original est considéré comme une forme-sens dans laquelle lettre et esprit sont indissociables et agissent conjointement, bien qu'à des niveaux différents, dans la production du sens.

La co-existence, la contiguïté et parfois même l'interpénétration des deux visées de la traduction au sein d'une réalisation unique nous semblent à même de démontrer la complexité de la traduction en tant qu'opération textuelle et sémiotique, agissant sur la langue et sur le discours, agissant même plus exactement, dans le cas de traductions à visée didactique, sur le discours par la langue. Il est alors possible d'envisager la relation entre

langue et sémiotique dans la traduction en considérant que le texte fait sens en tant qu'unité close organisée en système de signification interne et demeure au centre de toute la relation traductique ; la fonction d'une approche sémiotique de la traduction consiste à rétablir, dans la diachronie, l'ensemble des éléments extra-textuels susceptibles de faire jaillir le sens littéral porté par le texte et devenu inaccessible pour un public qui n'est plus déterminé par les circonstances culturelles et contextuelles du texte original. Toute forme-sens, fût-elle maîtresse de la genèse de son sens, par sa cohésion et sa cohérence, est intégrée dans un moment de l'histoire qui agit sur elle. En ce sens, l'approche sémiotique des traductions permet de comprendre le degré d'implication du texte dans son contexte d'énonciation et d'actualisation ; ce n'est que par la re-création d'un environnement sémiotique propice au franchissement des frontières séparant texte et discours, par la transposition ou par l'explicitation, que la fonction initiale du texte original devient perceptible pour le public du T-A qui est alors en mesure de pénétrer la structure du texte de manière à en comprendre les mécanismes de signifiante. Quelle que soit l'option choisie par le traducteur, que ce dernier subisse l'influence de son éditeur, du public visé ou tout simplement de son propre désir de réactualiser le texte original, la traduction s'impose comme une praxis énonciative, à savoir qu'elle « puise des formes dans un espace de schématisation, qu'elle modifie et nourrit à son tour⁴⁷⁸ ». Que le traducteur choisisse de rendre le texte intelligible en explicitant les facteurs d'interprétation ou bien qu'il opte plus volontiers pour une reconstruction du texte capable, seul, de susciter une interprétation, il met en place une nouvelle énonciation, médiatrice, dont l'objectif est, à partir du modèle offert par le T-D, d'intégrer l'énonciation individuelle à une énonciation collective garante de la pérennité du texte en conservant ou en pervertissant les objectifs de l'original.

⁴⁷⁸ FONTANILLE, Jacques, *Sémiotique du discours*, op. cit., p. 273.

Bibliographie

Edition de référence :

SMITH, Colin

Poema de Mio Cid (1972), trad. espagnole: Abel Martínez-Loza, Madrid, Cátedra, coll. « Letras Hispánicas », n° 35, 1998 (21^{ème} éd.), 369 p.

Traductions utilisées :

CELA, Camilo José

« El Poema de Mío Cid, puesto en verso castellano moderno » (Primera entrega), in *Papeles de Son Armadans*, Año II, tomo VI, n° XVIII, Septiembre 1957, Palma de Mallorca, pp. 271-286.

CELA, Camilo José

« El Poema de Mío Cid, puesto en verso castellano moderno » (Segunda entrega), in *Papeles de Son Armadans*, Año II, tomo VII, n° XX, Noviembre 1957, Palma de Mallorca, pp. 183-198.

CELA, Camilo José

« El Poema de Mío Cid, puesto en verso castellano moderno » (Tercera entrega), in *Papeles de Son Armadans*, Año III, tomo IX, n° XXVI, Mayo 1958, Palma de Mallorca, pp. 185-200.

CELA, Camilo José

« El Poema de Mío Cid, puesto en verso castellano moderno » (Cuarta entrega), in *Papeles de Son Armadans*, Año IV, tomo XIII, n°XXXIX, Junio 1959, Palma de Mallorca, pp. 267-279.

GUARNER, Luis

Cantar de Mío Cid (1940), Madrid, Biblioteca Edaf, 2001 (13^{ème} éd.), 352 p.

LÓPEZ ESTRADA, Francisco

Poema del Cid (1955), Madrid, Castalia, coll. « Odres Nuevos », 1999 (13^{ème} éd.), 144 p.

MANENT, Alberto

Poema de Mío Cid (1968), Barcelona, Juventud, coll. « Z », 2002 (6^{ème} éd.), 383 p.

Autres éditions consultées :

HORRENT, Jules (éd.)

Cantar de Mío Cid. Chanson de mon Cid (1973), Gand, Story-Scientia, 1982, 2 vol., 353 p.

MICHAEL, Ian

Poema de Mío Cid, Madrid, Castalia, coll. « Clásicos Castalia » n° 75, 1976, 450 p.

MENÉNDEZ PIDAL, Ramón

Poema de mio Cid (1913), Madrid, Espasa-Calpe S.A., coll. « Clásicos Castellanos » n° 24, 1968 (12^{ème} éd.), 301 p.

MONTANER FRUTOS, Alberto

Cantar de Mío Cid. Estudio preliminar de Francisco Rico, Barcelona, Clásica, coll. « Biblioteca clásica », 1993, 785 p.

SALINAS, Pedro

Poema del Cid. Texto antiguo según la crítica de Ramón Menéndez Pidal y versión en romance moderno de Pedro Salinas (1945), Buenos Aires, Losada, coll. « Biblioteca contemporánea », n° 170, 1967, 249 p.

SALINAS, Pedro

Poema del Cid (1926), Madrid, Revista de Occidente, 1969, 237 p.

Editions paléographiques :

MENÉNDEZ PIDAL, Ramón

Cantar de Mío Cid. Texto, gramática y vocabulario (1908-1911), vol. III : Textos paleográfico y crítico, in *Obras completas III-V*, Madrid, Espasa-Calpe, 1964, 3 vol., 1232p.

RIAÑO RODRÍGUEZ, Timoteo & GUTIÉRREZ AJA, M^a del Carmen

El Cantar de Mío Cid. Tomo I: El manuscrito del Cantar (1998), Alicante, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2003, <http://cervantesvirtual.com> .

Textes médiévaux consultés :

ALFONSO X

Primera Crónica General de España, editada por Ramón Menéndez Pidal (1906), Madrid, Gredos, 1977-1979, 2 vol., 892 p.

Crónica de los Reyes de Castilla,

ms. 22619 de la Biblioteca Nacional de España, 2006, accessible dans sa version numérisée à l'adresse : <http://www.cervantesvirtual.com> .

Autres traductions et versions disponibles :

Versions en prose :

REYES, Alfonso

Poema del Cid : texto antiguo, Ramón Menéndez Pidal ; prosificación moderna
Alfonso Reyes, Madrid, Espasa-Calpe, 1919, 343 p.

BERGUA, José (éd.)

Poema del Cid, adaptación, prólogo y notas de José Bergua, Madrid, Librería Bergua, 1934, 308 p.

BAEZA, Ricardo

Poema del Cid, , Buenos Aires, Atlantida, 1941, 123 p.

GOIC, Cedomil,

Cantar de Mío Cid, Santiago de Chile, Editorial Universitaria, 1954, 327 p.

Versions en vers :

PÉREZ DE URBEL, Justo (Fray)

Cantar del Cid [versificación moderna], Burgos, Hijos de Santiago Rodríguez, 1955, 185 p.

MARTÍNEZ BURGOS, Matías

Poema de Mío Cid. Texto antiguo y traducción exacta, en metro desigual y rima asonante, Burgos, Aldecoa S.A., 1955, 332 p.

Adaptations illustrées :

McCAUGHEREAN, Geraldine & MONTANER, Alberto

El Cid (1989), ill. de Víctor G. Ambrus, Barcelona, Vicens Vives, 2000, 231 pp.

Dictionnaires :

Dictionnaire International des Termes Littéraires (DITL), Université de Limoges,
<http://www.ditl.info>.

DAUZAT, Albert, DUBOIS, Jean & MITTERAND, Henri

Dictionnaire étymologique, éd. Larousse, Paris, 1989, 805 p.

COROMINAS, Joan

Diccionario crítico etimológico castellano e hispánico, (1954), Madrid, Gredos,
coll. « Biblioteca románica hispánica V. Diccionarios, 1 », 1987-1991, 4 vol., 4414 p.

Real Academia Española (R.A.E.)

Diccionario de la lengua española, Madrid, Espasa-Calpe, 1995 (21^{ème} éd.), 2 vol., 2133 p.

Real Academia Española (R.A.E.)

Diccionario de Autoridades (1726), Madrid, Gredos, coll. « Biblioteca románica hispánica, Diccionarios. V », 1963, 3 vol.

ALONSO PEDRAZ, Martín

Diccionario medieval español : desde las glosas emilianenses y silenses (s. X) hasta el siglo XV, Salamanca, Universidad Pontificia, 1986, 2 vol., 1635 p.

SECO, Manuel, ANDRÉS Olimpia & RAMOS, Gabino

Diccionario del Español Actual, Madrid, Aguilar, Grupo Santillana de Ediciones, 1999, 2 vol., 4638 p.

Etudes générales sur le *Cantar de Mío Cid* :

DE CHASCA, Edmund

El arte juglaresco en el 'Cantar de Mío Cid' (1955), Madrid, Gredos, « Biblioteca románica hispánica. Estudios y ensayos », 1972, 418 p.

DEYERMOND, Alan

El « Cantar de Mío Cid » y la épica medieval española, Barcelona, Sirmio, 1987, 124 p.

MENÉNDEZ PIDAL, Ramón

Cantar de Mío Cid. Texto, gramática y vocabulario (1908-1911), publié dans *Obras completas III-V*, Madrid, Espasa-Calpe, 1964, 3 vol., 1232p.

RICO, Francisco

« Poesía e Historia del *Cantar del Cid* », in *Breve biblioteca de autores españoles*, Barcelona, Seix Barral, 1990, pp. 15-28.

Littérature médiévale :

CERQUIGLINI, Bernard

La parole médiévale. Discours, syntaxe, texte, Paris, Minuit, coll. « Propositions », 1981, 252 p.

JOUSSE, Marcel

L'anthropologie du geste III. Le parlant, la parole et le souffle, Paris, Gallimard, coll. « Voies ouvertes », 1978, 329 p.

RYCHNER, Jean

La chanson de geste : essai sur l'art épique des jongleurs, Genève, Droz, 1955, 174 p.

ZUMTHOR, Paul

Essais de poétique médiévale (1972), Paris, Seuil, coll. « Points-Essais », 2000, 619 p.

ZUMTHOR, Paul

Langue, texte, énigme, Paris, Seuil, coll. « Poétique », 1975, 266 p.

ZUMTHOR, Paul

Introduction à la poésie orale, Paris, Seuil, coll. « Poétique », 1983, 307 p.

ZUMTHOR, Paul

La lettre et la voix. De la « littérature » médiévale, Paris, Seuil, coll. « Poétique », 1987, 346 p.

Histoire du Moyen Age :

BRESC, Henri *et al.*

La famille occidentale au Moyen Age, préface de Georges Duby (1984), Paris, Editions Complexe, 2005, 293 p.

DE CERTEAU, Michel

L'écriture de l'histoire, Paris, Folio, coll. « Histoire », 1975, 490 p.

DUBY, Georges

Guillaume le Maréchal ou Le meilleur chevalier du monde, Paris, Fayard, coll. « Les Inconnus de l'histoire », 1984, 189 p.

GUENEE, Bernard

Histoire et culture historique dans l'Occident médiéval (1980), Paris, Aubier-Montaigne, 1991, 475 p.

MARTIN, Georges

Histoires de l'Espagne médiévale. Historiographie, geste, romancero, publication du Séminaire d'études médiévales hispaniques de l'université de Paris – XIII, Paris, [diff.] Klincksieck, 1997, 267 p.

MENÉNDEZ PIDAL, Ramón

La España del Cid (1929), Madrid, Espasa-Calpe, 2 vol., 1969, 1021 p.

Théorie littéraire :

BAKHTINE, Mikhaïl Mikhaïlovitch

Esthétique et théorie du roman [Voprosy literatury i estetiki] (1975), trad. française : Daria Olivier, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque des idées », 1997, 488 p.

BARTHES, Roland

Le degré zéro de l'écriture (1953) suivi de *Nouveaux essais critiques*, Paris, Seuil, coll. « Points-Essais », 1972, 187 p.

GENETTE, Gérard

Introduction à l'architexte, Paris, Seuil, coll. « Poétique », 1979, 89 p.

GENETTE, Gérard

Palimpsestes : la littérature au second degré, Paris, Seuil, coll. « Points-Essais », 1982, 467 p.

GENETTE, Gérard

Seuils, Paris, Seuil, coll. « Poétique », 1987, 388 p.

LEJEUNE, Philippe

Le pacte autobiographique, Paris, Seuil, coll. « Poétique », 1975, 357 p.

LEYMARIE, Virginie

« Le Paratexte », in *Dictionnaire International des Termes Littéraires (DITL)*, 2000, <http://www.ditl.info/arttest/art3364.php>.

PROPP, Vladimir J.

Las raíces históricas del cuento [Istoriceskie korni volsebnnoj] (1946), trad. espagnole : José Martín Arancibia, Madrid, Fundamentos, 1974, 535 p.

PROPP, Vladimir J.

Morphologie du conte [Morfologija skazki] (1928), trad. française : Marguerite Derrida, Tzvetan Todorov et Claude Kahn, Paris, Seuil, coll. « Points-Essais », 1970, 254 p.

RICOEUR, Paul

Temps et récit. Tome 3, Le temps raconté (1985), Paris, Seuil, coll. « Points-Essais », 1991, 533 p.

TODOROV, Tzvetan

Les genres du discours, Paris, Seuil, coll. « Poétique », 1978, 309 p.

TODOROV, Tzvetan

Mikhaïl Bakhtine. Le principe dialogique, suivi de *Ecrits du Cercle de Bakhtine*, Paris, Seuil, coll. « Poétique », 1981, 316 p.

Linguistique et grammaire générale :

ALARCOS LLORACH, Emilio

Estudios de gramática funcional del español (1972), Madrid, Gredos S.A., coll. « Biblioteca románica hispánica », 1980, 259 p.

ALCINA FRANCH, Juan & BLECUA, José Manuel

Gramática española, Barcelona, Ariel, coll. « Letras e Ideas. Instrumenta » n° 10, 1975, 1244 p.

BEDEL, Jean-Marc

Grammaire de l'espagnol moderne (1997), Paris, P.U.F., coll. « Major », 2002, 663 p.

BENVENISTE, Emile

Problèmes de linguistique générale I (1966), Paris, Gallimard, coll. « Tel » n° 7, 1997, 356 p.

BENVENISTE, Emile

Problèmes de linguistique générale II (1974), Paris, Gallimard, coll. « Tel » n° 47, 1997, 286 p.

BLOOMFIELD, Léonard

Le langage [Language] (1933), trad. française : Janick Gazio, Paris, Payot, coll. « Bibliothèque scientifique », 1970, 527 p.

CHARAUDEAU, Patrick, DARBORD, Bernard & POTTIER, Bernard

Grammaire explicative de l'espagnol, (1994), Paris, Armand Colin, coll. « Coursus : langues », Paris, 2005, 318 p.

DARBORD, Bernard & POTTIER, Bernard

La langue espagnole : grammaire historique, Paris, Armand Colin, coll. « fac. espagnol », 2004, 253 p.

DE BRUYNE, Jacques

Grammaire d'usage de l'espagnol moderne [Spaanske Spraakkunst] (1979), trad. française : Alberto Barrera-Vidal, Paris – Bruxelles, Duculot, 1998, 877 p.

GERBOIN, Pierre & LEROY, Christine

Grammaire d'usage de l'espagnol contemporain, Paris, Hachette, coll. « Hachette Education », Paris, 1991, 527 p.

- GILI GAYA, Samuel
Curso Superior de sintaxis española (1943), Barcelona, Bibliograf, coll. « Vox », 1970, 349 p.
- HJELMSLEV, Louis
Essais linguistiques (1959), traduction française : Jean-François Brunaud, Paris, Minuit, coll. « Arguments », 1971, 296 p.
- JAKOBSON, Roman
Essais de linguistique générale I. Les fondations du langage [Selected writings] (1963), trad. française : Nicolas Ruwet, Paris, Minuit, coll. « Arguments », 1991, 260 p.
- JAKOBSON, Roman
Essais de linguistique générale II. Rapports internes et externes du langage [Selected writings] (1973), trad. française : Nicolas Ruwet, Paris, Minuit, coll. « Arguments », 1992, 317 p.
- LAPESA, Rafael
Estudios de morfosintaxis histórica del español, Madrid, Gredos, coll. « Biblioteca románica hispánica », 2000, 2 vol., 945 p.
- LATHROP, Thomas A.
Curso de gramática histórica española (1984), Barcelona, Ariel S.A., coll. « Letras e Ideas », Barcelona, 1992, 387p.
- LIGATTO, Dolorès & SALAZAR, Béatrice
Grammaire de l'espagnol courant, Paris, Masson, coll. « Español moderno », 1993, 316 p.
- MARTINET, André
Éléments de linguistique générale (1960), Paris, Armand Colin, coll. « U Prisme » n° 28, 1973, 221 p.
- MEYER, Michel
Langage et littérature. Essai sur le sens (1992), trad. française: Alain Lempereur et Michel Meyer, Paris, P.U.F., coll. « Quadrige », 2001, 249 p.
- MOESCHLER, Jacques & REBOUL, Anne
Dictionnaire encyclopédique de pragmatique, Paris, Seuil, 1994, 562 p.
- POTTIER, Bernard
Théorie et analyse en linguistique (1987), Paris, Hachette supérieur, coll. « Langue, linguistique, communication », 1992, 240 p.

Real Academia Española (R.A.E.)

Esbozo de una nueva gramática de la lengua española (1973), Madrid, Espasa-Calpe S.A., 1982 (8^{ème} éd.), 592 p.

ROBIN, Régine

Histoire et linguistique, Paris, Armand Colin, coll. « Linguistique », 1973, 306 p.

SAUSSURE, Ferdinand de

Cours de linguistique générale (1916), Paris, Grande Bibliothèque Payot, 1995, 520 p.

TOLLIS, Francis

La parole et le sens. Le guillaumisme et l'approche contemporaine du langage, Paris, Armand Colin, coll. « Linguistique », 1991, 495 p.

Sociologie et sociolinguistique :

CUCHE, Denys

La Notion de culture dans les sciences sociales (1996), Paris, La Découverte, coll. « Repères », 1999, 123 p.

GADET, Françoise (éd.)

« Hétérogénéité et variation : Labov, un bilan », in *Langages*, n°108, Paris, Larousse, 1992.

GARMADI, Juliette

La sociolinguistique, Paris, P.U.F., coll. « Le linguiste », 1981, 266 p.

PEETERS, Jean

La médiation de l'étranger, une sociolinguistique de la traduction, thèse de doctorat (1996), Arras, Artois Presses Université, coll. « Traductologie », 1999, 368 p.

WAHL, Jean

Traité de métaphysique, Paris, Payot, coll. « Bibliothèque scientifique », 1968, 724 p.

WARNIER, Jean-Pierre

La Mondialisation de la culture, Paris, La Découverte, coll. « Repères », 1999, 120 p.

Théorie et travaux de traductologie :

AYALA, Francisco

Problemas de la traducción, Madrid, Taurus, coll. « Cuadernos Taurus » n°64, 1965, 41 p.

- BALLARD, Michel
De Cicéron à Benjamin : traducteurs, traductions, réflexions (1992), Lille, Presses Universitaires de Lille, coll. « Etude de la traduction », 1995, 298 p.
- BERMAN, Antoine
L'épreuve de l'étranger. Culture et traduction dans l'Allemagne romantique. Herder, Goethe, Schlegel, Novalis, Schleiermacher, Hölderlin (1984), Paris, Gallimard, coll. « Tel », 1995, 311 p.
- BERMAN, Antoine *et al.*
Les tours de Babel. Essais sur la traduction, Mauvezin, Trans-Europe-Repress, 1985, 347 p.
- BERMAN, Antoine
 « L'essence platonicienne de la traduction », in *Revue d'esthétique*, n° 12, Paris, 1986, pp. 63-73.
- BERMAN, Antoine
La Traduction et la lettre ou l'Auberge du lointain (1985), Paris, Seuil, coll. « L'ordre philosophique », 1999, 142 p.
- CAMPOS, Haraldo de
 « De la traduction comme création et comme critique », in Collectif Change, *Transformer, traduire, Mallarmé : traducteur traduit*, n° 14, février 1973, Paris, Seghers / Laffont, pp. 71-84.
- CARY, Edmond
Comment faut-il traduire ? (1958 : cours radiodiffusé), éd. de Michel Ballard, Lille, Presses Universitaires de Lille, 1985, 96 p.
- CAZALBOU, Renaud
 « Traduire Céline, ou les stratégies d'évitement (Réflexion sur les moyens de ne pas traduire) », VIII^e Colloque de Linguistique hispanique, Nantes, 5, 6, 7 mars 1998, in Antoine Resano (éd.), *Linguistique hispanique, Nantes, 1998*, Nantes, CRINI, Université de Nantes, 2000, 413 p., pp. 213-222.
- DANCETTE, Jeanne
Parcours de traduction, étude expérimentale du processus de compréhension, Lille, Presses Universitaires de Lille, 1995, 254 p.
- DOLET, Etienne
La manière de bien traduire d'une langue en aultre. D'avantage. De la ponctuation de la langue Française. Plus, des accents d'ycelle, Lyon, Presses Etienne Dolet, 1540, 39 p., accessible en version numérisée : <http://www.gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k106073c> .

ETKIND, Efim G.

« Problèmes de métatraduction », Conférence sur « La traduction à l'aube du XXI^{ème} siècle : théorie, pratique et méthodologie », Université de Kiev, 1998, trad. française : Philippe Frison, in *La Revue Russe*, n° 18, Paris, 2000, pp. 7-16.

ESTEVEZ MARAVER

Juan Manuel, « Problemas de traducción de los adverbios conectores. Estudio de 'même' », VII^o Colloque de Linguistique hispanique, Sorbonne, 9, 10 février 1996, in Gilles Luquet (dir.), *Travaux de linguistique hispanique*, Paris, Presses de la Sorbonne Nouvelle, 1998, 547 p., pp. 79-93.

HURTADO ALBIR, Amparo

Traducción y traductología. Introducción a la traductología, Madrid, Cátedra, coll. « Lingüística », 2001, 695 p.

LADMIRAL, Jean-René

« Sourciers et ciblistes », in *La Revue d'esthétique*, n°12, Paris, 1986, pp. 33-42.

LADMIRAL, Jean-René

Traduire : théorèmes pour la traduction, Paris, Gallimard, coll. « Tel » n° 246, 1994, 273 p.

LARBAUD, Valéry

Sous l'invocation de saint Jérôme (1946), Paris, Gallimard, coll. « Tel » n° 290, 1997, 353 p.

LAVAUD, Marie-Pierre

« Argumentation et connecteurs logiques : problèmes de traduction », V^o Colloque de Linguistique hispanique, Aix-en-Provence, 20, 21 mars 1992, in Jeanine Stolidi (dir.), *Recherches en linguistique hispanique, Etudes hispaniques*, n°22, Aix-en-Provence, Publication de l'Université de Provence, 1994, 440 p, pp. 219-229.

LOPEZ CARRILLO, R., MARTÍNEZ DENGRA E. & SAN GINÉS AGUILAR P.

Etienne Dolet y los cinco principios de la traducción, Granada, Comares S.L., 1998, 128 p.

MESCHONNIC, Henri

« Propositions pour une poétique de la traduction », in *Langages*, n°28, déc. 1972, pp. 49-54.

MECHONNIC, Henri

« Alors la traduction chantera », in *Revue d'esthétique*, n° 12, Paris, 1986, pp. 75-90.

- MESCHONNIC, Henri
Poétique du traduire, Paris, Verdier, 1999, 480 p.
- MOUNIN, Georges
Les Belles Infidèles(1955), Lille, Presses Universitaires de Lille, 1994, 109 p.
- MOUNIN, Georges
Les problèmes théoriques de la traduction (1963), Paris, Gallimard, coll. « Tel » n° 5, Paris, 1976, 296 p.
- NAVARRO DOMINGUEZ, Fernando
Introducción a la teoría y práctica de la traducción. Ámbito hispanofrancés, Alicante, Club Universitario, 2000, 350 p.
- NIDA, Eugene Albert
Componential analysis of meaning : an introduction to semantic structures, Paris, Mouton, Paris, 1975, 272 p.
- NIDA, Eugene Albert
Toward a science of translating, Leiden, Brill, 1964, 334 p.
- NOUSS, Alexis
 « Théorie de la traduction : de la linguistique à l'herméneutique », Conférence au centre de recherche en terminologie et traduction, Lyon, Université Lumière-Lyon II, 24 février 1998, disponible en format électronique à l'adresse : <http://recherche.univ-lyon2.fr/crtt/articlescrtt.htm> .
- NOUSS, Alexis (dir.)
 « Eloge de la traduction », in *TTR : traduction, terminologie, rédaction. Antoine Berman aujourd'hui*, Montréal, Association canadienne de traductologie, Université de Trois-Rivières, Vol. 14, n° 2, 2^{ème} semestre 2001, également disponible en format électronique à l'adresse : <http://www.erudit.org/revue/ttr/2001/v14/n2/00057ar.html> .
- ORTEGA Y GASSET, José
 « Miseria y esplendor de la traducción », (1937), in *Obras completas de José Ortega y Gasset*, vol. V, Madrid, Revista de Occidente, 1983, pp. 431-453.
- OSEKI-DEPRE, Inès
Théories et pratiques de la traduction littéraire, Paris, Armand Colin, coll. « U Lettres », 1999, 283 p.
- RISSET, Jacqueline
 « L'enfer revisité », in *Le Magazine littéraire*, conversation avec Francis Marmande, Paris, 1996, pp. 60-63.

RODRÍGUEZ MONROY, Amalia

El saber del traductor : hacia una ética de la interpretación, Barcelona, Montesinos, 1999, 363 p.

SALAUN SANCHEZ, Carmen

« La traduction : de la problématique à la pratique », Actes du IV^o Colloque de Linguistique hispanique, Limoges, 30, 31 mars 1990, in Gilles Luquet (dir.), *Linguistique hispanique (Actualités de la recherche)*, Limoges, PULIM, 1990, 349 p, pp. 207-222.

STEINER, Georges

Après Babel : une poétique du dire et de la traduction (1978), trad. française : Lucienne Lotringer, Paris, Albin Michel, 1991, 470 p.

Sémiotique et philosophie :

ECO, Umberto

Lector in fabula : le rôle du lecteur ou la coopération interprétative dans les textes narratifs, trad. française : Myriem Bouzaher, Paris, Librairie générale française, coll. « Le livre de poche – Biblio essais » n^o 4098, 1985, 314 p.

ECO, Umberto

Les limites de l'interprétation (1990), trad. française : Myriem Bouzaher, Paris, Grasset, 1992, 406 p.

COSCULLUELA, Cécile

Traductologie et sémiotique peircienne : l'émergence d'une interdisciplinarité, Thèse de Doctorat d'Etudes Anglophones, dir. Pr. J-C. Barat, Université Michel de Montaigne – Bordeaux III, 1996, 634 p., également accessible à l'adresse : <http://www.mshs.univ-poitiers.fr/Forell/CC/00Sommaire.html> .

FONTANILLE, Jacques

Sémiotique du discours (1998), Limoges, PULIM, coll. « Nouveaux Actes Sémiotiques », 1999, 291 p.

FONTANILLE, Jacques

Sémiotique et littérature. Essais de méthode, Paris, P.U.F., coll. « Formes sémiotiques », 1999, 260 p.

GRENET, Paul

Les origines de l'analogie philosophique dans les dialogues de Platon, Paris, Editions Contemporaines Boivin & C^{ie}, 1948, 299 p.

GREIMAS, Algirdas J.

Du sens II : essais sémiotiques, Paris, Seuil, 1983, 245 p.

- GREIMAS, Algirdas J.
Essais de sémiotique poétique (1967), Paris, Larousse, coll. « Collection L », 1972, 239 p.
- GREIMAS, Algirdas J. & COURTES, Joseph
Sémiotique. Dictionnaire raisonné de la théorie du langage (1979), Paris, Hachette Supérieur, coll. « Linguistique », 1993, 454 p.
- HAGEGE, Claude
L'homme de paroles : contribution linguistique aux sciences humaines (1985), Paris, Gallimard, coll. « Folio - Essais » n°49, 1987, 406 p.
- HARTSHORNE, Charles, WEISS, Paul & BURKS Arthur W. (éd.)
Collected Papers of Charles Sanders Peirce, Cambridge, Harvard University Press, 1931-1958, 8 vol.
- HERDER, Johann G.
Traité sur l'origine de la langue (1770), trad. française : Pierre Pénisson, Paris, Flammarion, coll. « Palimpsestes », 1977, 286 p.
- HERDER, Johann G.
Histoire et culture : une autre philosophie de l'histoire. Idées pour la philosophie de l'humanité, (1784), trad. française : Max Rouché, Paris, Flammarion, coll. « GF Flammarion » n° 1056, 2000, 201 p.
- KRISTEVA, Julia
 « Pour une sémiologie des paragrammes », in *Tel Quel*, n° 29, 1967, pp. 53-75.
- KRISTEVA, Julia
Σημειωτική. Recherches pour une sémanalyse (1969), Paris, Seuil, coll. « Points » n° 96, 1995, 318 p.
- HOPKINS, John
 « La théorie sémiotique littéraire de Michael Riffaterre : matrice, intertexte et interprétant », in *Cahiers de Narratologie. Récit et éthique*, n° 12, 20 avril 2005, disponible à l'adresse : <http://revel.unice.fr/cnarra/document.html?id=37>.
- KERBRAT-ORECCHIONI, Catherine
La connotation, Lyon, Presses Universitaires de Lyon, coll. « Linguistique et sémiologie », 1977, 256 p.
- LOTMAN, Youri
La Sémiosphère, (1966), Limoges, trad. française : Anna Ledenko, PULIM, coll. « Nouveaux Actes Sémiotiques », 1999, 149 p.

- LOTMAN, Youri
 « Texte et hors-texte », in Collectif Change, *Transformer Traduire, Mallarmé : traducteur traduit*, n°14, février 1973, Paris, Seghers / Laffont, pp. 32-44.
- MAINGUENEAU, Dominique
Éléments de linguistique pour le texte littéraire (1986), Paris, Armand Colin, coll. « Lettres sup », 2005, 243 p.
- MAINGUENEAU, Dominique
Nouvelles tendances en analyse du discours, Paris, Hachette, coll. « Langue, linguistique, communication – Hachette université », 1987, 143 p.
- MAINGUENEAU, Dominique
Les termes clés de l'analyse du discours, Paris, Seuil, coll. « Mémo. Lettres » n° 20, 1996, 93 p.
- PEIRCE, Charles S.
Écrits sur le signe, trad. française : Gérard Deledalle, Paris, Seuil, coll. « L'ordre philosophique », 1978, 262 p.
- RASTIER, François
Essais de sémiotique discursive, Tours, Maison Mame, coll. « Univers sémiotiques », 1974, 232 p.
- RIFFATERRE, Michael
La production du texte (1979), Paris, Seuil, coll. « Poétique », 1992, 284 p.
- RIFFATERRE, Michael
 « La trace de l'intertexte », in *La Pensée*, n°215, octobre 1980, Toulouse, pp. 4-18.
- STOLZ, Claire
 « Polyphonie et intertextualité », in *Revue Fabula*,
http://www.fabula.org/atelier.php?Polyphonie_et_intertextualité%26acute%3B.

Références utilisées pour les analyses :

- ACHARD, Pierre
 « Entre deixis et anaphore : le renvoi du contexte en situation. Les opérateurs 'alors' et 'maintenant' en français », in Mary-Annick Morel et Laurent Danon-Boileau (coord.), *La deixis. Actes du colloque des 8 et 9 juin 1990 en Sorbonne*, Paris, P.U.F., coll. « Linguistique nouvelle », 1992, pp. 583-592.
- ANSCOMBRE, Jean-Claude
 « Parole proverbiale et structures métriques », in *Langages. La Parole proverbiale*, n° 139, septembre 2000, Paris, Larousse, pp. 6-26.

- ANTOINE, G erald
La coordination en français (1958), Fleury-sur-Orne, Minard, 2 vol., 2001, 944 p.
- ARISTOTE
Poétique, trad. française : Barbara Gernez, Paris, Les Belles Lettres, coll. « Classiques en poche », 1997, 141 p.
- BAEHR, Rudolf
Manual de versificación espa ola (1962), trad. espagnole et adaptation : Karl Wagner et Francisco López Estrada, Madrid, Gredos, coll. « Biblioteca románica hispánica », 1970, 435 p.
- CAPDEBOSCQ, Anne-Marie
« La prose rythm e de Berceo », in *Les langues néo-latines*, CCLXXXVIII, Poitiers, 1994, pp. 23-40.
- CATACH, Nina
La ponctuation, Paris, P.U.F., coll. « Que sais-je ? », n  2818, 1994, 127 p.
- CHARAUDEAU, Patrick
« Langue, métalangue et discours », in *Hommage   Bernard Pottier*, tome I, Ed. Klincksieck, Paris, 1988, pp. 157-165.
- CHEVALIER, Jean-Claude
Verbe et phrase (les problèmes de la voix en espagnol et en français) (1976), Thèse de doctorat soutenue à l'université de Paris IV – Sorbonne en 1976, Paris, Editions hispaniques, coll. « Thèses, mémoires et travaux », Association pour l'encouragement aux études hispaniques, 1978, 254 p.
- CHEVALIER, Jean-Claude
« Syntaxe des pronoms compléments », Publication du séminaire d'études médiévales hispaniques de l'université de Paris – XIII, in *Cahiers de linguistique hispanique médiévale*, n 5, Paris, Klincksieck, 1980, pp. 25-66.
- CHEVALIER, Jean-Claude
« Traduction et orthonymie », in *Les problèmes linguistiques de la traduction. L'horlogerie de saint-Jerôme*, Paris, L'Harmattan, 1995, pp. 87-111.
- DARBORD, Bernard
« Fonctions actanciennes et ponctuation dans le manuscrit du 'Libro de los Gatos' (ms. 1182, B.N. de Madrid) », in *Cahiers de linguistique hispanique médiévale*, n  7bis, Paris, Klincksieck, 1982, pp. 127-140.
- DARBORD, Bernard
« Les modalités dans les langues et les cultures », in *Cahiers de linguistique et de civilisation hispaniques médiévales*, n 27, Paris, ENS Editions, 2000, pp. 11-17.

- DELPORTE, Marie-France
 « Le lecteur omniscient – Deux figures de traduction : l'explicitation et l'amplification », in *Les problèmes linguistiques de la traduction. L'horlogerie de saint-Jérôme*, Paris, L'Harmattan, 1995, pp. 11-26.
- DELPORTE, Marie-France
Deux verbes espagnols : haber et tener. Etude lexico-syntaxique. Perspective historique et comparative, Thèse de doctorat d'Etat soutenue en 1998, Paris, Editions Hispaniques, coll. « Linguistique », 2004, 508 p.
- DRILLON, Jacques
Traité de la ponctuation française, Paris, Gallimard, coll. « Tel » n° 177, 1991, 472 p.
- JOSET, Jacques
 « Cinq limites de l'édition de textes médiévaux castillans », in *Cahiers de linguistique hispanique médiévale*, n°7bis, Paris, Université de Paris XIII, 1982, pp. 221-236.
- KLEIBER, Georges
 « Anaphore – deixis : deux approches concurrentes », in Mary-Annick Morel et Laurent Danon-Boileau (coord), *La deixis. Actes du colloque des 8 et 9 juin 1990 en Sorbonne*, Paris, P.U.F., coll. « Linguistique nouvelle », 1992, pp. 613-627.
- KLINKENBERG, Jean-Marie
 « L'archaïsme et ses fonctions stylistiques », in *Le français moderne. Revue de linguistique française*, n°1, t. XXXVIII, janvier 1970, Paris, CILF, pp. 10-34.
- LAMIQUIZ, Vidal
 « Configuraciones discursivas en textos orales », in *Homenaje a Bernard Pottier*, t. II, Paris, Klincksieck, 1988, pp. 457-469.
- LOPEZ ESTRADA, Francisco
Introducción a la literatura medieval española (1952), Madrid, Gredos, coll. « Biblioteca románica hispánica » III, Manuales 4, 1983, 606 p.
- LOPEZ ESTRADA, Francisco
 « Coloquio en París sobre frases, textos y puntuación en los manuscritos medievales españoles », in *Dicenda – Cuadernos de filología hispánica*, vol. I, Madrid, Universidad Complutense de Madrid, 1982, pp. 227-231.
- LUQUET, Gilles
 « De l'organisation du système des modes et des temps en espagnol », in *Mélanges offerts à Maurice Molho*, vol. III, Paris, Les Cahiers de Fontenay, n° 46-47-48, 1987, pp. 191-202.

LUQUET, Gilles

« Peut-on satisfaire aux exigences du signifiant dans une systématique du subjonctif espagnol », in *Modèles linguistiques*, XIX, 1, Lille, Presses Universitaires de Lille, 1998, pp. 89-97.

LUQUET, Gilles

Systématique historique du mode subjonctif espagnol, Paris, Annexes des Cahiers de linguistique hispanique médiévale, n° 5, Klincksieck, 1988, 341 p.

LUQUET, Gilles

« Une représentation de la personne ignorée des historiens de la langue : remarques sur les formes syncopées du futur du subjonctif en espagnol ancien et classique », VII° Colloque de linguistique hispanique, Sorbonne, 8, 9, 10 février 1996, in *Travaux de linguistique hispanique*, Paris, Presses Universitaires de la Sorbonne Nouvelle, 1998, pp. 519-527.

LUQUET, Gilles

« Une autre façon de concevoir l'histoire de la forme en *-ra* : un seul signe de langue, plusieurs modèles d'emploi au fil des siècles », in *Linguistique hispanique*, Nantes, CRINI, Université de Nantes, 2000, pp. 101-110.

LUQUET, Gilles

Regards sur le signifiant. Etude de morphosyntaxe espagnole, Paris, Presses de la Sorbonne Nouvelle, 2000, 157 p.

LY, Nadine

« La permission métaphorique ou le Navire-Livre du *Criticón* », in *Hommage à Bernard Pottier*, t. II, Paris, Klincksieck, 1988, pp. 515-527.

MENCE-CASTER, Corinne

« L'édition de textes médiévaux espagnols : quels critères pour quels lecteurs ? », in *Cahiers de linguistique hispanique médiévale*, n° 22, Paris, Klincksieck, 1998-1999, pp. 17-32.

MESCHONNIC, Henri

Pour la poésie I (1970), Paris, Gallimard, coll. « Le Chemin », 1989, 178 p.

MESCHONNIC, Henri

Critique du rythme, anthropologie historique du langage, Lagrasse, Verdier, 1982, 713 p.

MESCHONNIC, Henri

Gloires, Paris, Desclée de Brouwer, 2001, 557 p.

- MOLHO, Maurice
Sistemática del verbo español : aspectos, modos, tiempos, Madrid, Gredos, coll.
 « Biblioteca románica hispánica. 2, Estudios y ensayos » n° 229, Madrid, 1975, 2
 vol., 779 p.
- MOLHO, Maurice
 « La deixis española : lectura del significante », in *Scripta Philológica, in honorem
 Juan Manuel Lope Blanch II*, México, 1992, pp. 203-217.
- MOLHO, Maurice
 « Sobre la métrica del *Cantar de Mío Cid* », in *Actes du colloque « Cantar de Mío
 Cid » à Paris, le 20 janvier 1994*, Limoges, PULIM, 1994, pp. 39-60.
- OMNES, Robert
 « La phono-architecture du castillan : de la syllabe à l'énoncé », VIII° Colloque de
 Linguistique hispanique, Nantes, 5,6, 7 mars 1998, in Antoine Resano (éd.),
Linguistique hispanique. Nantes, 1998, CRINI, Université de Nantes, 2000, 413 p.,
 pp. 131-136.
- ORDUNA, Germán
 « El 'Cantar de las bodas'. Las técnicas de estructura y la intervención de los dos
 juglares en *el Poema de Mío Cid* », in *Studia Hispanica in Honorem Rafael Lapesa*,
 t. II, Madrid, Gredos, 1972, pp. 411-433.
- PARRY, Milman
 « Studies in the Epic Technique of Oral Verse-Making. I. Homer and Homeric
 Style », in *Harvard Studies in Classical Philology*, n° 41, Harvard, 1930, pp. 73-
 147.
- PELLEN, René
 « Le 'Poème du Cid' étudié à l'ordinateur. Le système prépositionnel », in *Revue de
 linguistique romane*, CLVII-CLVIII, Strasbourg, 1976, pp. 8-34.
- PELLEN, René
 « Le participe avec 'haber' dans le 'Poema de Mío Cid' », in *Cahiers de
 linguistique hispanique médiévale*, n° 9, Paris, Klincksieck, 1984, pp. 49-98.
- PELLEN, René
 « Le modèle du vers épique espagnol, à partir de la formule cidienne [*el que en
 buen hora...*]. (Exploitation des concordances pour l'analyse des structures
 textuelles) », in *Cahiers de linguistique hispanique médiévale*, n° 10, Paris,
 Klincksieck, mars 1985, pp. 5-132.
- PELLEN, René
 « Le vers du *Cid* : prosodie et critique textuelle », in *Actes du colloque « Cantar de
 Mío Cid » à Paris le 20 janvier 1994*, Limoges, PULIM, 1994, pp. 61-108.

PELLEN, René

« La rime comme conservatoire diachronique (dans l'œuvre complète de Berceo) », VIII^o Colloque de Linguistique hispanique, Nantes, 5, 6, 7 mars 1998, in Antoine Resano (éd.), *Linguistique hispanique. Nantes, 1998*, CRINI, Université de Nantes, 2000, 413 p., pp. 71-82.

PIEL, Amélie

« Sur la place du préfixe *aqu-* dans le système des déictiques de l'espagnol médiéval », XI^o Colloque de Linguistique hispanique, Perpignan, 14, 15, 16 mars 2002, in Christian Lagarde (dir.), *La linguistique hispanique dans tous ses états*, CRILAUP, Presses Universitaires de Perpignan, 2003, pp. 15-25.

PIEL, Amélie

« ¿Tiene *aquel* un papel particular dentro del sistema de los demostrativos del español medieval ? », Actes du Colloque « Sintaxis histórica del español », Instituto Cervantes – Paris IV-Sorbonne, 22 mai 2004, in *Chréode n° 2 (Une linguistique du signifiant)*, Paris, Editions Hispaniques, à paraître.

POTTIER NAVARRO, Huguette

« Evolution de la théorie linguistique de Bernard Pottier », in *Hommage à Bernard Pottier*, t. II, Paris, Klincksieck, 1988, pp. 631-649.

QUILIS, Antonio

Métrica española (1969), Barcelona, Ariel, coll. « Letras e ideas », 2001, 235 p.

ROUDIL, Jean

« Edition de texte, analyse textuelle et ponctuation (Brèves réflexions sur les écrits en prose) », in *Cahiers de linguistique hispanique médiévale*, n° 3, mars 1978, Paris, Klincksieck, pp. 269-299.

ROUDIL, Jean

« Tradition manuscrite et redite nouvelle au Moyen Age », in *Hommage à Bernard Pottier*, tome II, Paris, Klincksieck, 1988, pp. 687-699.

SCHMIDELY, Jack

« Les 'temps' du subjonctif espagnol », in *Mélanges offerts à Maurice Molho*, vol. III, Les Cahiers de Fontenay, n° 46-47-48, Paris, 1987, pp. 317-328.

SCHMIDELY, Jack

« Los subjuntivos -RA y -SE en *Cinco horas con Mario* », in *Actas del X Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas (Barcelona, 1989)*, t. IV, Promociones y Publicaciones Universitarias, Barcelona, 1992, pp. 1301-1311.

SCHMIDELY, Jack

« Les démonstratifs variables de l'espagnol » (1978), in *Cahiers du CRIAR*, n° 13, Rouen, Université de Rouen, 1993, pp. 91-98.

SCHMIDELY, Jack

« Si me tocasse / tocara la lotería... », in *Le texte : un objet d'étude interdisciplinaire. Mélanges offerts à Véronique Huynh-Armanet*, Paris, Université de Paris VIII, 1993, pp. 253-260.

SCHMIDELY, Jack

« Los pronombres clíticos y las formas verbales no personales en la *Primera Crónica General* », in *Analecta Malacitana*, XXI, 1, Rouen, Université de Rouen, 1998, pp. 115-125.

ZRIBI-HERTZ, Anne

« De la deixis à l'anaphore : quelques jalons », in Mary-Annick Morel et Laurent Danon-Boileau (coord.), *La deixis. Actes du colloque des 8 et 9 juin 1990 en Sorbonne*, Paris, P.U.F., coll. « Linguistique nouvelle », 1992, pp. 603-612.

Annexes

Annexe A : Echantillon du ms. du Cantar conservé à la BNE

Cantar de mio Cid [Manuscrito] : el manuscrito de Per Abbat
fol. 1v

En q̄l q̄ gela duelle loyelle un palabra
E pderie los años mag los ojos deli can
E un demas los cuerpos las almas
Grande duelo auie las ventres ianas
Alonden se de mio ad ca nol osan de ur nad
El campeador adelino asu polada
Ah como lego ala puertafalola bie cerrada
Por miedo del Rey alfonso q̄ alli lo auie parado
E si no la q̄brata por fuerza q̄ no gela abriat
Los de myo ad a otras uozes elaman
Los de dentro no les que caner palabra
Aguito myo ad ala puera se legaua
Faco el pie del estribera una ferndel daua
Don se abre la puera ca bie era cerrada
Una nina de nuef años a oio se paraua
Ya campeador en bie anriettes espada
El Rey lo ha uedado anoch del en su can
Con grant recabdo fuera mientre sellada
Yo uos clariamos abrir ni cogor por nada
Ni no pderiemos los años las calas
E demas los ojos delis calas auie
Cid enel nro mal uos no granades nada
E as el cada uos uala co todas sus irudes sea
Esto la nina dyo tornos para su casa

<http://www.cervantesvirtual.com>

19/11/05

Annexe B : *Echantillons de traductions (valeur et choix typographiques éditoriaux)*

GUARNER, Luis, *Cantar de Mío Cid* (1940), Madrid, EDAF, 2001.

CANTAR DE MÍO CID

36

Destrozan las haces enemigas

VIERAIS allí tantas lanzas
todas subir y bajar,
y vierais tantas adargas
horadar y traspasar:
tantas lorigas romperse
y sus mallas quebrantar
y tantos pendones blancos
rojos de sangre quedar,
y tantos buenos caballos
sin sus jinetes marchar.
A Mahoma y a Santiago
unos y otros claman ya (133).
Y por los campos caían
tendidos en el lugar
de la batalla los moros,
unos mil trescientos ya.

(133) Los moros gritaban en las batallas invocando a Mahoma como al enviado de Alá. Los cristianos acostumbraban invocar a Santiago, desde su aparición en la batalla de Clavijo, según dice el arzobispo don Rodrigo, de Toledo, usando como grito de guerra el "¡Dios ayuda y Santiago!"

*Ya los moros quedan muertos; y vivos bien pocos veo.
Y los que quedan con vida, a quien vender no tenemos.
Si cortamos sus cabezas, nada en ello ganaremos.
Dejémoslos en el pueblo, pues el señorío es nuestro;
posaremos en sus casas, y de ellos nos serviremos.*

3. AVISADO EL REY MORO DE VALENCIA, ENVÍA A DOS PRÍNCIPES CONTRA EL CID. SE ENTABLA UNA FIERA BATALLA Y LOS CRISTIANOS VENCEN CON GLORIA A LOS MOROS, QUE DEJAN UNA RICA PRESA EN EL CAMPO.

² El Cid con esta ganancia dentro de Alcocer está.
Hizo enviar por la tienda que había dejado allá.
Mucho pesa a los de Ateca y a los de Terrer, aún más;
y los de Calatayud, [sabed, pesándoles va.]
Al Rey moro de Valencia cartas corren a enviar
que uno a quien llaman el Cid Ruy Díaz el de Vivar,
enojado el Rey Alfonso echóle de su heredad;
acampó sobre Alcocer en un muy fuerte lugar;
con engaños a los moros pudo el castillo ganar.
«Si tú no nos ayudas, Teca y Terrer perderás;
perderás Calatayud, que librar no se podrá;
la ribera del Jalón cuanto hay en ella irá mal,
y lo mismo en el Jiloca, que está en la parte de allá.»
Cuando lo oyó el Rey Tamín, de verdad le pesó mal.
—Tres caudillos de los moros veo cerca de mí estar.
Sin que tardéis ni un momento los dos marchad para allá.
Os lleváis a tres mil moros con las armas de luchar.
Id con los de la frontera, que en esto os ayudarán.
Prendedme vivo a Ruy Díaz y traédme para acá;
y pues se me entró en mi tierra, me lo tiene que pagar.
Los tres mil moros cabalgan y se preparan a andar.
Por la noche llegan ellos a Segorbe a reposar.
Otro día de mañana prosiguen su cabalgar,
y por la noche llegaron a Cella para posar.
Allí a los de la frontera los van avisando ya;
sin tardar, de todas partes acuden de aquí y de allá.

[619-648]

3

El Cid entra en Burgos

Mío Cid Roy Díaz, por Burgos entróve,
En sue compañía sessenta pendones;
exien lo veer mugieres e varones,
burgeses e burgesas, por las finiestras sone,
plorando de los ojos, tanto avien el dolore.
De las sus bocas todos dizían una razone:
«Dios, qué buen vassallo, si oviesse buen señore!»

4

Nadie hospeda al Cid. - Sólo una niña le dirige la palabra para mandarle alejarse. - El Cid se ve obligado a acampar fuera de la población, en la glera.

Conbidar le ien de grado, mas ninguno non osava:
el rey don Alfonso tanto avie le grand saña.
Antes de la noche en Burgos dél entró su carta,
con grand recabdo e fuertmiente sellada:
que a mio Cid Roy Díaz que nadi nol diessen posada,
e aquel que gela diesse sopiesse vera palabra
que perderie los averes e más los ojos de la cara,
e aun demás los cuerpos e las almas.
Grande duelo avien las yentes cristianas;
ascóndense de mio Cid, ca nol osan dezir nada.
El Campeador adeliñó a su posada;
así como llegó a la puorta, fallóla bien çerrada,

70

3

El Cid entra en Burgos

Mío Cid Ruy Díaz en Burgos entró,
sesenta pendones lleva alrededor;
salían a verle mujer y varón
y en cada ventana se escucha un clamor,
los ojos llorando cuentan su dolor.
De todas sus bocas sale una razón:
«¡Dios, qué buen vasallo, con un buen señor!»

4

Nadie hospeda al Cid. - Sólo una niña le dirige la palabra para mandarle alejarse. - El Cid se ve obligado a acampar fuera de la población, en la glera.

Con gusto le hospedarían, pero ninguno lo asaba:
temían al rey Alfonso, que al Cid tiene mucha saña.
Antes de caer la noche, a Burgos llega una carta
con órdenes muy severas y fuertemente sellada:
a Ruy Díaz, Mío Cid, que nadie le dé posada;
y si alguno se atreviese, el rey le da su palabra
de que perderá sus bienes y los ojos de la cara,
y, además, ya no podría salvar el cuerpo y el alma.
Hay tanta desolación entre las gentes cristianas,
que al ver al Cid le rehúyen, pasan sin decirle nada.
Ruy Díaz, Campeador, se dirige a su posada;
y así que llegó a la puerta encontróla bien cerrada:

71

Al verlos, el rey Alfonso, que era fuerte,⁶⁸ sonrisaba.
¿Quién envía estos caballos, así os valga Dios, Minaya?»
875 - «Los manda Mío Cid Ruy Díaz, que en buen hora ciñó espada.
875b »Pues que vos lo desterrasteis, Alccer ganó por maña;
875c »al rey moro de Valencia de ello mensaje llegaba
875d »y allí mandolo cercar y le quitaron el agua.
875e »Mío Cid salió del castillo y en campo abierto lidiaba,⁶⁹
»venció a dos emires moros, los venció en esta batalla.
»Grande y aun sobrada es, señor, toda su ganancia.
»A vos, rey lleno de honor, esto de presente os manda,
»y os besa los ambos pies y también las manos ambas
880 »porque de él tengáis piedad, así el Creador os valga.»
Dijo el rey: «Aún es muy pronto, Alvar Fáñez de Minaya,
»para que un desterrado que de mí perdió la gracia
»pueda acogerlo otra vez, al cabo de tres semanas.
»Mas, porque de moros fue, tomo el don que me regala
885 »y aun me place que Mío Cid consiguiera tal ganancia.
»A más de todo lo dicho, a vos os quito⁷⁰, Minaya;
»los honores y las tierras otra vez os serán dadas;
»id y venid, que yo os doy desde este instante mi gracia.

*El rey acepta el
presente del Cid.*

*Perdona a Minaya,
aunque no al
Cid.*

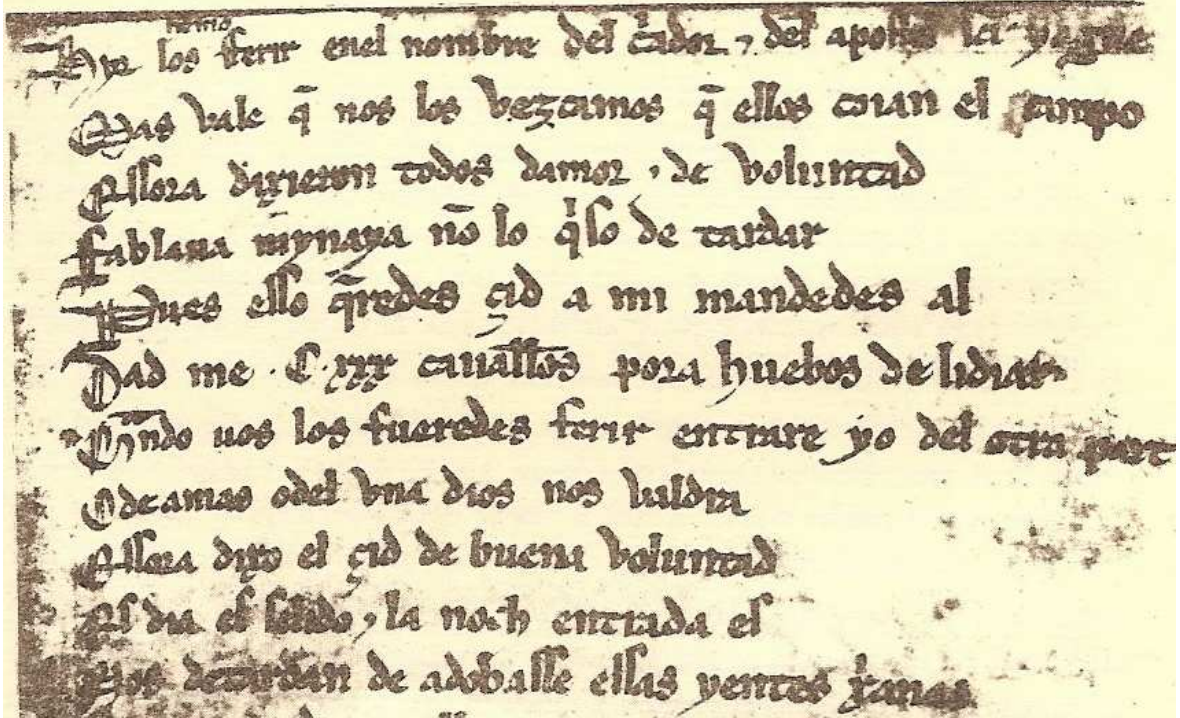
⁶⁸ En el poema se lee 'fermoso sonrisava'. *MPCid*, p. 314, l. 17, da 'fermoso' como adjetivo con valor adverbial; me atrevo a suponer correcta su traducción por fuerte, poderoso; igual criterio sigo en el v. 923.

⁶⁹ Versos (875 b, c, d y e) necesarios para completar el sentido.

⁷⁰ Quitar, 6.ª acep.: ...librar a uno de una pena, cargo o tributo; 10.ª acep.: libentar o desembarazar a uno de una obligación. *MPCid*, p. 817, l. 26, lo da por: 'eximir, dispensar de una obligación, carga o tributo', sea a una persona, l. 27 (v. 826), sea a una cosa, p. 818, l. 1 (v. 893).

Annexe C : Illustration de la succession des modifications apportées au manuscrit par les recherches en philologie

El siguiente facsímil, del folio 35 r. del códice, nos muestra en su línea 2 una raspadura y enmienda del primer corrector al verso 1691, dando la lección *campo*, tomada como única por las ediciones anteriores á la mía (y por la de Huntington), pero desechada por mí igualmente que las otras que arriba deajo señaladas como malas:



Source : MENÉNDEZ PIDAL, Ramón, *Cantar de Mio Cid. Texto, gramática y vocabulario* (1908-1911), publié dans *Obras completas III, IV et V*, Madrid, Espasa-Calpe, 1964, 3 vol., vol. 1, p. 8.

Annexe D : *La scène des noces des Infants de Carrión et des filles du Cid (CS vv. 2205-2259)*

Pensaron de adobar essora el palacio ;
por el suelo e suso tan bien encortinado,
tanta porpola e tanto xamed e tanto paño preçiado :
¡sabor abriedes de ser e de comer en el palacio !
Todos sus cavalleros a priessa son juntados,
por los iffantes de Carrion essora enbiaron,
cavalgan los iffantes, adelant adeliñavan al palacio
con buenas vestiduras e fuerte mientre adobados ;
de pie e a sabor ¡Dios que quedos ent[r]aron !
Reçibio los mio Çid con todos sus vasallos,
a el e (e) a ssu mugier delant sele omillaron
e ivan posar en un preçioso escaño.
Todos los de mio Çid tan bien son acordados,
están parando mientes al que en buen ora nasco ;
el Campeador en pie es levantado :
‘Pues que a fazer lo avemos ¿por que lo imos tardando ?
¡Venit aca, Albar Fañez, el que yo quiero e amo !
Affe amas mis fijas, metolas en vuestra mano ;
sabedes que al rey assi gelo he mandado,
no lo quiero falir por nada de quanto ay parado ;
a los ifantes de Carrion dad las con vuestra mano
e prendan bendiçiones e vayamos recabdando.’
Estoz dixo Minaya : ‘¡ Esto fare yo de grado !’
Levantán se derechas e metiogelas en mano ;
a los ifantes de Carrion Minaya va fablando :
‘Afevos delant Minaya ; amos sodes hermanos.
Por mano del rey Alfonso - que a mi lo ovo mandado –
dovos estas dueñas - amas son fijas dalgo –
que las tomasedes por mugieres a ondra e a recabdo.’
Amos las reçiben d’amor e de grado,
a mio Çid e a su mugier van besar la mano.
Quando ovieron aquesto fecho salieron del palacio
pora Santa Maria a priessa adelinnando ;
el obispo don Jheronimo vistios tan privado,
a la puerta de la ecclesia sediellos sperando,
dioles bendiciones, la missa a cantado.
Al salir de la ecclesia cavalgaron tan privado,
a la glera de Valençia fuera dieron salto ;
¡Dios, que bien tovieron armas el Çid e sus vassalos !
Tres cavallos cameo el que en buen ora nasco.
Mio Çid de lo que veye mucho era pagado,
los ifantes de Carrion bien an cavalgado.
Tornan se con las dueñas, a Valençia an entrado,
ricas fueron las bodas en el alcaçar ondrado ;
e al otro dia fizo mio Çid fincar .vii. tablados,
antes que entrassen a yantar todos los quebrantaron.
Quinze dias conplidos en las bodas duraron,

haya cerca de los .xv. días yas van los fijos dalgo.
Mio Çid don Rodrigo el que en buen ora nasco
entre palafres e mulas e corredores cavallos
en bestias sines al .c. son mandados,
mantos e pelliciones e otros vestidos largos ;
non fueron en cuenta los averes monedados.
Los vassallos de mio Çid assi son acordados
cada uno por si sos dones avien dados.

Annexe E : Relevé des récurrences lexicales

Nous présentons ici un relevé des occurrences lexicales liées aux domaines la guerre et de la chevalerie. Les entrées suivies du symbole « + » correspondent à des lexèmes maintenus par le castillan moderne. Entre parenthèses, nous indiquons la signification de certains lexèmes. Le symbole « +/- » accompagne les lexèmes appartenant encore au castillan moderne mais dont la signification a été modifiée. Nous reportons cette nouvelle signification ou les modifications orthographiques entre parenthèses et en caractères italiques.

⇔ monter à cheval :

faire courir le cheval :

- . **aguijar** +: 10-601-691-858-862-1077 // 2009 // 2394-2413-2646-2693-2775
- . **espolonear** -: 596
- . **a espolón** -: 233 // 2009
- . **espolonar** -: 705-711

équipement équestre :

- . **arazón (fuste de la silla)**+: 717-818 // 3617
- . **ensellar (ensillar)**: 316
- . **siellas coçeras** -: 993
- . **siellas gallegas** - : 994
- . **çinchas amojadas** -: 993
- . **çinchas** : 3265-3639
- . **frenos** : 1337
- . **espolón** -: 2383-2693-2775-3265-3617
- . **moncluras** -: 3652

monter et conduire :

- . **descavalgar** -: 57
- . **adeliñar** -: 467 // 1315-1392-1580-1593-1610-1644-1652-2211-2237 // 2297-2857-3496

caractéristique du cheval :

- . **corredor** : 1159-1968-2010-2145-2244 // 2573-3242-3582
- . **areciado** -: 1291
- . **palafrés (palafren)**: 1064 // 14 28-1967-2114-2144-2244 // 2572-3243

préparation du cheval :

- . **enfrenado** -: 817

- . **adobar** -: 681 // 1426-1429-1675-1700-1715-2144-2205-2212 // 3101-3103-3489-3538-3672
- . **aparejar** +: 1123
- . **arrear** +: 2471

⇔ équipement du guerrier :

armes :

- . **adágara** +: 727
- . **mazanas** -: 3178
- . **arriazes** -: 3178
- . **astil** +: 2387-3628

insignes :

- . **pendon** +: 16-723-729-1006 // 1510-1969 // 2375-3586-3616-3683
- . **seña** +: 477-482-857 // 1220-1716

tenues :

- . **loriga** +: 578-728 // 2404-3074-3075-3634
- . **carbonclas** -: 766 // 2422
- . **cofia +/- (para mujeres)**: 782 // 2437-3094-3493
- . **almofar** -: 790 // 2436-3654
- . **çendal** +: 1509-1971
- . **xámed** -: 2207
- . **pellixon +/- (pelliza)**: 1065 // 2256 // 2720-3075
- . **sobregonel** -: 1587
- . **brial +/- (prenda femenina)**: 2291-2750-3090-3366-3374
- . **çiclaton** -: 2574-2721-2739-2744-3090.
- . **guarnimientos** -: 2510
- . **belmez** - : 3073-3636
- . **calças** +: 3085

- . rançal -: 3087-3493
- . escarín -: 3094
- . huesa sobre calças -: 994

⇔ **les corps et les groupes :**

- . almofalla -: 182-660-694 // 1124-1839
- . compañías +: 214
- . mesnada +: 487-509-528-702-745-837-995-1083 // 1115-1601-1674-1736-1982-2038 // 2294-3128
- . escuellas -: 529 // 1360-1362-2072
- . arobdas -: 658-693
- . peonada -: 918
- . criazón -: 2707
- . fonssado -: 764-927

⇔ **organisation du combat :**

- . quinta -: 492-494-515-519-805 // 1216-1798-1806-1809 // 2487-2489
- . posar / la posada +: 211-622
- . atamores +: 696 // 1658-1666 // 2345
- . az -: 700-707-722 // 2396
- . (caer en) alcaz -: 772-776-786 // 1147-1679-1728 // 2408
- . trasnochada -: 909 // 1100-1159-1185
- . arrancada -: 1227 // 2448-2458-2469-2508
- . arobdar -: 1261b
- . tañir el esquila +/-(*campana de las ovejas*): 1673
- . çaga +/- (*zaga*): 2359
- . alcança -: 2399
- . alcaçar +: 1220-1571-1610-2002-2007-2183-2249

Annexe F : *Reproduction des laisses 108 à 111(assonance et diégèse)*

108 Todos essa noch fueron a sus posadas ;
mio Çid el Campeador al alçaçar entrava,
reçibiolo doña Ximena e sus fijas amas :
‘¿Venides, Campeador ? ¡En buen ora çinxiestes espada !
¡Muchos dias vos veamos con los ojos de las caras !’
‘¡Grado al Criador, vengo, mugier ondrada !
¡gradid melo, mis fijas, ca bien vos he casadas !’
Besaron le las manos la mugier e las fijas amas,
e todas las dueñas que las sirven [sin falla] :

109 ‘¡Grado al Criador e a vos, Çid, barba velida !
Todo lo que vos feches es de buena guisa ;
¡non seran menguadas en todos vuestros dias !’
‘Quando vos nos casaredes bien seremos ricas.’

110 ‘¡Mugier doña Ximena, grado al Cria(a)dor !
A vos digo, mis fijas, don Elvira e doña Sol :
deste vu[e]stro casamiento creçremos en onor,
mas bien sabet verdat que non lo levante yo ;
pedidas vos ha e rogadas el mio señor Alfonsso
atan firme mientras e de todo coraçon
que yo nulla cosa nol supe dezir de no.
Metivos en sus manos fijas, amas a dos ;
bien melo creades que el vos casa, ca non yo.’

111 Penssaron de adobar essora el palaçio ;
por el suelo e suso tan bien encortinado,
tanta porpola e tanto xamed e tanto paño preçiado [...]

Annexe G : Exemples d'illustrations de López Pinel et J. Narro :

Exemple d'illustration de J. Narro, présentes dans l'édition de Alberto Manent. Les reproductions suivantes apparaissent à la laisse n° 9, alors que Martín Antolínez met à exécution le stratagème des coffres remplis de sable.

Source : MANENT, Alberto, *Poema de Mío Cid*, Barcelona, Juventud, 2002, pp. 80-81.



non duerme sin sospecha qui aver trae monedado.
Estas arcas, prendámoslas amos,
en logar las metamos que non sea ventado.

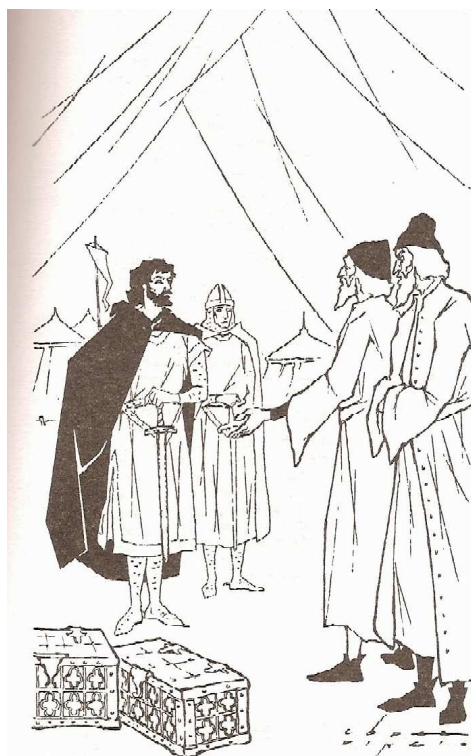


Quien lleve muchas monedas no dormirá descansado.
Tomemos, pues, esas arcas, las guardaremos entrambos,
para que no las descubran, en un lugar retirado.

Exemple d'illustration de López Pinel, présente dans l'édition de Luis Guarner. La reproduction suivante reprend la même scène de négociation entre le Cid, Martín Antolínez, Raquel et Vidas, en figurant la rencontre des quatre hommes.

Source : GUARNER, Luis, *Cantar de Mio Cid*, Madrid, EDAF, 2001, pp. 26-27.

»y para ellos precisa
»ahora seiscientos marcos.»
Dijeron Raquel y Vidas:
«Se los daremos de grado.»
«Ya veis que llega la noche,
»el Cid está ya esperando,
»y necesidad tenemos
»que nos entreguéis los marcos.»
Dijeron Raquel y Vidas:
«No se hacen así los tratos,
»sino primero cogiendo
»las prendas y, luego, dando.»
Dijo Martín Antolínez:
«Por mi parte acepto el trato.
»Venid, pues, y a mio Cid
»se lo podréis contar ambos,
»y luego os ayudaremos,
»según hemos acordado,
»para acarrear las arcas
»hasta ponerlas a salvo,
»y que de ello no se enteren
»los moros ni los cristianos» (51).
Dijeron Raquel y Vidas:
«Conforme los dos estamos,
»y una vez aquí las arcas,
»tendréis los seiscientos marcos.»
Martín Antolínez va
cabalgando apresurado,
con él van Raquel y Vidas,
y los dos van de buen grado.
No quieren pasar el puente,
y por el agua pasaron (52)
para que no les descubra
en Burgos ningún cristiano.
He aquí que a la tienda llegan
del Campeador honrado;
así como en ella entran,
al Cid le besan las manos.
Sonrióles mio Cid
y así comenzó a hablarlos:
«¡Ay don Raquel y don Vidas,
»ya me habéis olvidado!



Annexe H : Variations onomastiques du nom du Cid

« Mio Cid » : 313

El bueno de mio Cid: 2 occurrences
Mio Cid : 218
Mio Cid Campeador: 1
Mio Cid don Rodrigo: 14
Mio Cid el buen Campeador: 1
Mio Cid el bueno de Bivar: 1
Mio Cid el Campeador: 37
Mio Cid el de Bivar: 13
Mio Cid lidiador: 1
Mio Cid Ruy Diaz de Bivar: 1
Mio Cid Ruy Diaz el buen lidiador: 1
Mio Cid Ruy Diaz el Campeador contado: 1
Mio Cid Ruy Diaz el Campeador: 1
Mio Cid Ruy Diaz el Castellano: 1
Mio Cid Ruy Diaz: 20

« Campeador » : 108

Caboso campeador: 1
Campeador contado: 3
Campeador leal: 1
Campeador: 11
El buen Campeador: 12
El buen Cid Campeador: 4
El Campeador contado: 1
El Campeador leal: 3
El Campeador mio Cid: 1
El Campeador: 71

« Cid » : 78

Cid don Rodrigo: 1
Cid ondrado: 1
Cid: 22
El Cid lidiador: 1
El Cid: 53

« El que en buen ora ... » : 63

Aquel que en buen ora naçio : 1
El que en buen ora çinxo espada : 10
El que en buen ora fue nado : 2
El que en buen ora nacio : 15

El que en buen ora naçio : 1
El que en buen ora nasco: 33
El que en buen punto naçio : 1

« Cid Campeador » : 22

Cid Campeador leal: 1
Cid Campeador: 2
El Cid campeador: 19

« Ruy Diaz » : 10

Don Rodrigo: 3
Don Roy Diaz : 1
Ruy Diaz el Cid campeador de Bivar: 1
Ruy Diaz el lidiador contado: 1
Ruy Diaz mio Cid el de Bivar: 1
Ruy Diaz Mio Cid: 1
Ruy Diaz so señor: 1
Ruy Diaz: 1

« Barba » : 6

Barba (tan) complida : 1
Barba velida : 1
El de la barba grand : 1
El de la barba velida : 1
El de la luenga barba : 1
La barba velida : 1

« Qualificatifs » : 6

El caboso : 4
El Castellano : 1
El lidiador contado: 1

« Valençia » : 4

El que Valençia gaño : 3
El que Valençia manda : 1

« origine » : 2

El de Bivar: 1
El de Valençia : 1

« liens familiaux » : 1

Vuestro padre: 1

Annexe I : *Relevé de récurrence des verba dicendi*

FABLAR (uniquement présent pour entamer un épisode de discours rapporté au style indirect) :

Fablo x (78-387-613-671-1481-2527-2539-2558-2724-3228-3236a-3467-3471-3595)

Fablo x bien mesurado (7)

Fablo x odredes lo que ha dicho (70)

Fablo x de toda voluntad (299)

Fablar a tan grant sabor (378)

Fablo commo odredes contar (684)

Fablar a guisa de varón (1350)

Fablar e dezir una razon (1866-2036-2043)

Fablar en so conssejo, aviendo su poridad (1880)

Fablar y plazer (1907)

Fablar, no querer detardarlo (1693)

Fablar commo tan buen señor (2094)

Fablar tan a grand duelo (2796)

Fablar a so sabor (3220)

Fablar con poco recabdo (3376)

Besar las manos e fablar (1320)

Conpeçar de fablar (1114-3306)

Conpeçar de fablar de la boca (1456)

Sonrrisar y fablar (154-1367)

Ir hablando (2229)

Entrar en fabla (1372)

Quando esto ovo fecho odredes lo que fablava (188)

Oid lo que fablo x (2350)

A altas voces odredes lo que fablo (3291)

DEZIR (majoritairement lorsque le *verbum dicendi* occupe un hémistiche ou dans les incisives) :

Dezir (129a-136a-139a-141a-146a-166a-180-228a-246b-248a-590a-677a-709a-714a-782a-819a-881a-890-1028a-1033a-1056a-1195-1262a-1282a-1348a-1355a-1404a-1437a-1487a-1505a-1532a-1692a-1698a-1710a-1855a-1923a-1925a-1947a-

1948-2033a-2047a-2090-2140a-2147a-2177-2227a-2367a-2380a-2462a-2568a-2623a-2667-2686-2990a-3033b-3052a-3114a-3160a-3208a-3214a-3224-3390a-3416a-3434a-3463a-3473a-3475a-3516a-3527a-3573-3581a-3668a-3690a-3692a)

Dezir de la boca (19-1239-2289)

Dezir una vanidat (960)

Dezir muchas mercedes (3117)

Estar diziendo (1418a)

Alegrarse y dezir (1659a)

X odredes lo que dixo (1024-3353)

Oid que dixo x (1127-1603)

RESPONDER (lorsque le *verbum dicendi* occupe un hémistiche)

Responder (710a-979a-1390a-1447a-2055a-2082-2135a-2412a-2417a-2630a-3042a-3082a-3209-3237-3491a)

Responder a guisa de membrado (131)

EXPRESSION CONTENANT UNE PARTIE DU CORPS

Besar :

las manos

Besar la mano (174-264-894-2108-2190-3511)

Besar las manos y espedirse (2158)

Besar las manos e dezir (3486)

Besar la mano y saludar (3034)

Besar la mano y levantarse en pie (3145)

los pies :

Besar los pies (2935)

Besar la tierra y los pies (1844)

Levantarse :

Levantarse (3199)

Levantarse en pie (2219-3127-3215-3270-3291-3361-3382-3402-3429-3457)

Levantarse, fazer callar la cort (3409)

Levantarse, besar la mano (3414)

Alçar la mano :

Alçar la mano y santiguarse (216-1340-3508)

Alçar la mano, tomarse a la barba (2476-2828-3184)

Los ojos :

Ver (2294)

Ver en los avueros (2615)

Ver commo se van alegando (791)

Abrir los ojos y ver (2790)

Alçar los ojos, ver algo (1644)

Fincar los ojos (2859)

Catar (371-3301)

Venir en vision (406)

Los inojos :

Ser hinojos fitos (2030)

Omillarse (2052)

Fincar los inojos (1759-2593)

La barba :

Prenderse a la barba(1663-3280-3713)

Alçar la mano, tomarse a la barba (2476-2828-3184)

Los pies :

Caer a los pies (1431)

Echarse a los pies de x (1595)

Otros :

Mecer los ombros e engramear la tiesta (13)

Reçibir los braços abiertos (203-488)

VERBES DE MOUVEMENT :

Ir :

Ir a darle el cavallo (752)

Ir a ferir (1137)

Ir dando compañía (1385)

Apartarse :

Apartarse (105)

Salir apart (2319)

Exir apart (191)

Ir a cavallo :

Mandar y espolonear (596)

Conpeçar de espolonar (704)

Adeliñar (2779)

Tornar :

Tornarse a (1395)

Tornar (1497)

Con aquesta fabla tornaron a la Cort (3170)

Venir :

Venir con una poridad (1884)

Oir y venir con estas nuevas (2324)

Estas nuevas eran venidas (1632)

Salir :

Salir reçibir con grant gozo que faze (1478)

Salir sonrrisando (2331)

Immobilité / immobilisation :

Pararse (a ojo) (40-2368-2624-2673)

Fincar y tener la rienda al cavallo (1746)

Ser (1053)

Divers :

Legar (a guisa de x) (102-2361-2455)

Espedirse (1378)

Dar salto (aparte) (1860-2127)

Entrar e ir posar (1760)

Levantarse (3199)

Dar sultura (1702)

Non tardar (1803-3027)

Caer en alcaz (2408)

Ecurrir (1066)

EUPHORIE / DYSPHORIE :

Sonrrisar :

Sonrrisar (946-1266-2889)

Sonrrisar de la boca (1527)

Sonrrisar fermoso (873-923)

Sonrrisar y fablar (154-1367)

Sonrrisar e abraçar (1918)

Salir sonrrisando (2331)

Alegrarse :

Ser alegre (1684)

Alegrarse e dezir (1659a)

Alegrarse, fermoso sonrrisando (2442)

Oir e irse alegrando (1036)

¡Dios commo fue el Çid pagado e fizo grant alegria ! (933)

Maravillarse :

Maravillarse (1102)

Alabarse :

Alabarse (580)

Ir alabandose (2757)

Pagarse :

Oir y ser pagado (1296)
Pagarse de coraçon (1960-2518)

Gozar :

Reçibir con grant gozo (245)

Gradir :

Gradir (2850)

Plazer :

Plazer (2341)

Lorar :

Lorar de los ojos (2863)
Lorar de los ojos y sospirar (277)

Pesar :

Por cuer pesar mal (636-1345-1622)
Aver grand pesar (2026)
Oid me toda la cort e pesevos de mio mal (3255)

Divers :

Quexarse (851)
Sonsonar (1020)
El Tajo non querer passar (3043)
Grand duelo es a partir del abbat (1441)
Non curiarse de assi ser afrontado (2569)
Haber rencura (3202)

OIR + ... :

Action :

Oir y enbiar pora alla (976)

Sentiment :

Oir y ser pagado (1296)

Mouvement :

Oir e irse alegrando (1036)
Oir y venir con estas nuevas (2324)

VERBES DE COMMUNICATION :

Consultation :

Acordarse (666-828)
Acordar la razon (3163)
Castigar (3523)
Conssejar (438)
Conssejarse (122-1256)
Conssejar traicion (2660)

Appel :

Lamar a grandes voces (719-3664)
Lamar y apartar (1894)

Lamar, tender el braço, dar la espada (3188)

Divers :

Saludar en el ombro (1518)
Conpeçar la razon (2071)
Doblar (2602)
Demandar (3148)
Atorgar (3159a)
No conloir (3558)
Estar rogando (239-328)

***ENVOYER ET RECEVOIR* (dans l'intention de dire quelque chose) :**

Enbiar un menssaje (627-1188)
Enbiar cavallos (1405)
Enbiar en presentaja (1819)
Oir y enbiar pora alla (976)
Penssar de enbiar (2900)
Reçibir (2184)
Reçibir los braços abiertos (203-488)
Tender el braço, dar la espada (3188-3191)
Meter en poder (2122)
Mandar (312-417-1787a)
Mandar y espolonear (596)

FORMULES D'ADRESSE A

L'AUDITEUR :

Fablo x odredes lo que ha dicho (70)
Quando esto ovo fecho odredes lo que fablava (188)
Fablo commo odredes contar (684)
Oid que dixo x (1603)
Oid lo que fablo x (2350)
X odredes lo que dixo (3353)
¡Dios commo fue el Çid pagado e fizo grant alegria ! (933)
Todas esas gananças fizo el Campeador (2492)
Quando esto ovo acabado penssaron luego d'al (3252)

ACTIVITE MENTALE :

Penssar e comedir (1889-1931)
Tanto mal comedir (2713)
Callar e comedir (2953)

Annexe J : Relevé des cas d'enclises pronominales sur formes personnelles dans la traduction de Luis Guarner

Pasando se va la noche,
viene la mañana ya ;
cuando los segundos gallos
cantan, **pónense** a ensillar. (laisse 18, p. 45)

Diose cuenta mío Cid,
que en buen hora ciñó espada,
que del rey Alfonso pronto
llegaría gente armada
que le buscaría daño
para él y sus mesnadas. (laisse 25, p. 64)

Díjole el Campeador :
« Así quiero oírte hablar ;
así te honras, Minaya,
como era de esperar. » (laisse 34, p. 79)

Díjole el Campeador :
« ¡No lo hagáis, por caridad ! » (laisse 34, p. 81)

Díjole entonces el rey :
« Aun es muy pronto mañana
para que a un desterrado
que del rey perdió la gracia
vuelva a acogerlo en perdón
al cabo de tres semanas. » (laisse 47, p. 100)

Díjole el rey : « Álvaro Fáñez,
dejemos aquesto estar. » (laisse 48, p. 102)

Por otra parte, Álvaro Fáñez
veníales a atacar :
mal que les pese a los moros,
hubiéronse de entregar
si a uña de sus caballos
no logran escapar. (laisse 68, p. 134)

Por el rey que hay en Marruecos
piensan entonces mandar,
que con el de Monte Claros
empeñado en guerra está ;
mas su amparo no les manda
ni **viéneles** a ayudar.
Súpole mío Cid, y esto
mucha alegría le da ;
saliéndose a cabalgar,
le cogió el amanecer
en tierras de Monreal. (laisse 72, p. 138)

Mío Cid Campeador
no quiso esperarse más,
se dirigió hacia Valencia
y sobre ella llegó a dar,
muy bien cercó mío Cid
hábilmente la ciudad ;
viéraisle salir lo mismo
como lo vierais entrar. (laisse 74, p. 141)

El cerco puesto en Valencia,
nueve meses dura ya ;
cuando el décimo llegó,
hubiéronse de entregar. (laisse 75, p. 142)

Y **tornóse** mío Cid
trayendo tales ganancias,
que si bueno fue el botín
cuando a Valencia ganara,
fue mucho más provechosa
para el Cid esta batalla.
A los que menos, **tocóles**
unos cien marcos de plata. (laisse 75, p. 146)

Dejaremos las jornadas,
que no las quiero contar.
preguntó por don Alfonso,
dónde lo podría hallar ;
dijéronle que a Sahagún
se marchó el rey poco ha,
y **tornóse** a Carrión
donde lo podría hallar.
A Minaya estas noticias
mucho le hacen alegrar,
y, con todos sus presentes,
encaminóse hacia allá. (laisse 80, p. 154)

Pasada fue la noche
y llegada la mañana,
después de oír misa todos,
dispusiéronse a la marcha. (laisse 84, p. 169)

Recíbenlo así las damas
que le estaban esperando ;
mío Cid paró ante ellas,
las riendas tiró al caballo : [...]. (laisse 95, p. 193)

Repuso mío Cid : « ¡Así
mandárale el Creador ! » (laisse 104, p. 214)

Dispónense a preparar
entonces todo el palacio,
cubriendo el suelo y los muros,
todo bien encortinado,
con púrpuras y con telas
de seda y paños preciados. (laisse 111, p. 228)

El Campeador **húbose levantado** :
« Puesto que lo hemos de hacer :
¿por qué irlo retardando ? » (laisse 111, p. 231)

Mío Cid alcanzó a Búcar
a tres brazas de la mar,
alzó en alto su *Colada*
y tan gran golpe le da
que los carbunclos del yelmo
todos se los fue a arrancar
cortóle el yelmo y con él
la cabeza por mitad,
hasta la misma cintura
la espada logró llegar. (laisse 118, p. 250)

Todos así lo cumplieron
como **habíase acordado**. (laisse 121, p. 257)

Lleváronseles los mantos,
también las pieles armiñas,
dejándolas desmayadas
en briales y en camisas,
a las aves de los montes
y a las bestias más malignas. (laisse 129, p. 279)

« Si el señor no nos socorre
aquí **morirémonos**. » (laisse 131, p. 282)

Así **respóndenle** todos :
« Eso queremos, señor. » (laisse 137, p. 303)

« El Cid vino preparado
a esta corte pregonada,
así **dejóse** crecer
y trae lengua la barba
que a los unos pone miedo
y a los otros los espanta. » (laisse 140, p. 317)

Annexe K : *Le système des démonstratifs dans le Cantar de Mío Cid ; répartition et valeurs*

Le tableau suivant reprend les relevés effectués par nos soins. Nous y recherchons la répartition des six valeurs principales que nous attribuons aux démonstratifs, selon le type de discours dans lequel elles interviennent. Ainsi, nous appliquons les valeurs anaphoriques, cataphoriques, anacataphoriques, de savoir partagé, de monstration et d'antécédence de relative aux passages de discours direct, de récit, de discours indirect ou lorsque le *juglar* s'adresse directement au public.

Les pourcentages en italique et en noir se lisent verticalement et indiquent la répartition des valeurs au sein d'une catégorie narrative. Les pourcentages en rouge se lisent horizontalement et expriment la représentation de chaque forme pour une valeur donnée.

		Este	Ese	Aquel	Aqueste	Aquese
1. Nature Grammaticale Sur total	Pronom	103 (40,3%)	14 (2,8%)	8 (26,6%)	21 (29,5%)	
	Adjectif	152 (59,6%)	36 (7,2%)	22 (73,3%)	50 (70,5%)	2 (100%)
2. Genre Sur total	Masculin / Féminin	167 (65,5%)	37 (7,4%)	30 (100%)	59 (82,6%)	2 (100%)
	Neutre	88 (35,5%)	13 (2,6%)		12 (16,8%)	
3. Type d'intervention narrative	Discours direct	144 (56,5%) (70,5%)	14 (2,8%) (6,8%)	9 (30%) (4,4%)	37 (51,8%) (18,1%)	
	Adresse au public	10 (4%) (71,4%)	2 (4%) (14,3%)		2 (2,8%) (14,3%)	
	Récit	97 (38%) (53,3%)	34 (6,8%) (18,7%)	19 (63,3%) (10,4%)	30 (42%) (16,5%)	2 (100%) (1,1%)
	Discours indirect	3 (1,2%) (42,8%)		2 (6,66%) (28,6%)	2 (2,8%) (28,6%)	
4. Valeur déictique absolue	Anaphore	165 (59%) (61,8%)	43 (6,7%) (16%)	11 (34,3%) (4%)	46 (61,3%) (17,2%)	2 (100%) (0,7%)
	Cataphore	16 (5,7%) (76%)			5 (6,6%) (24%)	
	Anacataphore	4 (1,4%) (57,2%)			3 (4%) (42,8%)	
	Savoir partagé	12 (4,3%) (23,5%)	17 (26,5%) (33,3%)	11 (34,3%) (21,5%)	11 (14,6%) (21,5%)	
	Monstration	77 (27,7%) (82,8%)	4 (6,24%) (4,3%)	3 (9,3%) (3,2%)	9 (12%) (9,6%)	
	Antécédent de relative	2 (0,7%) (20%)		7 (21,8%) (70%)	1 (1,33%) (10%)	

5. Valeur dérictive dans le Discours Direct	Anaphore	76 (47,89%) (70,3%)	13 (92,89%) (12%)	3 (27,39%) (2,77%)	16 (42%) (14,8%)	
	Cataphore	8 (9%) (66,6%)			4 (10,59%) (33,3%)	
	Anacataphore	3 (1,99%) (60%)			2 (5,39%) (40%)	
	Savoir partagé	4 (2,59%) (28,5%)		3 (27,39%) (21,4%)	7 (18,49%) (50%)	
	Monstration	66 (41,59%) (84,6%)	1 (7,29%) (1,28%)	2 (18,29%) (2,56%)	9 (23,79%) (11,5%)	
	Antécédence de relative	1 (0,09%) (25%)		3 (27,39%) (75%)		
6. Valeur dérictive dans le récit	Anaphore	86 (78,59%) (56,5%)	29 (60,49%) (19%)	7 (36,89%) (7%)	28 (82,39%) (18,4%)	2 (100%) (1,3%)
	Cataphore	7 (6,39%) (87,5%)			1 (2,99%) (12,5%)	
	Anacataphore	1 (0,99%) (50%)			1 (2,99%) (50%)	
	Savoir partagé	7 (6,39%) (20%)	16 (33,39%) (45,7%)	8 (42,19%) (22,8%)	4 (11,79%) (11,4%)	
	Monstration	8 (7,29%) (66,6%)	3 (6,29%) (25%)	1 (5,29%) (8,33%)		
	Antécédence de relative	1 (0,99%) (25%)		3 (15,89%) (75%)		
7. Valeur dérictive des adresses aupublic	Anaphore	3 (30%) (60%)	2 (60%) (40%)			
	Cataphore	1 (10%) (100%)				
	Anacataphore					
	Savoir partagé	1 (10%) (50%)	1 (33%) (50%)			
	Monstration	5 (50%) (100%)				
	Antécédence de relative				1 (100%)	

8. Valeur dérictique dans le Discours Indirect	Anaphore	1 (33%) (25%)		1 (50%) (25%)	2 (100%) (50%)	
	Cataphore					
	Anacataphore					
	Savoir partagé	1 (33%) (100%)				
	Monstration	1 (33%) (100%)				
	Antécédence de relative			1 (50%) (100%)		
Total (% sur l'ensemble des formes)	407	254 (62,5%)	50 (12,25%)	30 (7,35%)	71 (17,4%)	2 (0,5%)

Index notionnel et terminologique :

- Analogie**, 24, 119, 128, 166, 167, 168, 169, 232, 275, 305, 306, 307, 322, 340, 369, 382, 383, 425, 427, 451
- Annexion**, 144, 150, 151, 158, 168, 170, 399, 400
- Archaisme**, 24, 206, 228, 240, 296, 308, 309, 310, 311, 312, 313, 321, 324, 328, 330, 331, 349, 350, 358, 369, 373, 374, 381, 390, 392, 394, 396, 425, 427, 429, 435, 455
- Archaisme culturel*, 330, 374
- Archaisme de civilisation*, 309, 310, 324, 373, 374
- Archaisme orthonymique*, 330, 331, 370, 381, 390, 394, 396, 427, 429, 435
- Clôture**, 32, 92, 96, 102, 103, 104, 114, 121, 124, 138, 171, 174, 193, 242, 243, 254, 290, 322, 363, 378
- Cohérence**, 7, 22, 25, 30, 32, 38, 42, 69, 84, 85, 86, 87, 88, 89, 90, 102, 103, 104, 105, 106, 107, 112, 114, 121, 124, 127, 132, 133, 134, 136, 138, 146, 162, 173, 174, 176, 178, 181, 184, 186, 202, 203, 204, 212, 213, 214, 221, 225, 226, 228, 229, 233, 235, 237, 238, 240, 241, 242, 243, 248, 250, 253, 264, 269, 270, 272, 273, 274, 285, 290, 295, 301, 302, 304, 305, 306, 308, 309, 311, 318, 319, 320, 321, 331, 352, 355, 369, 373, 375, 379, 383, 395, 397, 404, 407, 412, 420, 425, 427, 428, 429, 431, 437
- Cohésion**, 25, 30, 32, 84, 85, 86, 87, 88, 89, 90, 91, 103, 105, 113, 114, 115, 117, 118, 119, 120, 121, 124, 126, 127, 132, 133, 134, 136, 138, 146, 153, 162, 173, 174, 176, 178, 190, 226, 242, 274, 305, 359, 429, 430, 431, 434, 437
- Communauté linguistique**, 24, 90, 96, 97, 128, 173, 273, 275, 286, 302, 307, 308, 319, 333, 338, 344, 369, 370, 372, 374, 422, 423, 424, 436
- Compensation**, 52, 117, 126, 155, 249, 261, 279, 280, 282, 306, 308, 332, 350, 351, 355, 357, 358, 364, 366, 367, 370, 374, 386, 393, 421, 423, 435
- Connotation**, 164, 276, 311, 324, 330, 369, 374, 383, 421, 425, 427, 452
- Débrayage**, 14, 176, 180, 206, 220, 272, 275, 276, 285, 295, 297, 298, 299, 300, 301, 305, 310, 313, 324, 371, 382, 435
- Débrayage externe*, 180, 272, 488
- Débrayage interne*, 14, 220, 275, 300, 301
- Débrayage mixte*, 272, 285, 300
- Décentrement**, 144, 150, 151, 168, 170, 399, 400
- Dénotation**, 311, 324, 330, 370, 374, 421, 425, 428
- Déverbalisation**, 157, 158, 159, 161

Écriture de la parole, 251, 252, 257, 258, 264, 269

Entre-deux-cultures, 374, 425, 428

Entre-deux-langues, 140, 156, 330, 331, 369, 374, 424, 425, 427

Épitéxte, 183, 184

Ethnocentrisme, 143, 328, 372, 399, 400, 421

Fermeture, 22, 25, 29, 102, 103, 141, 177, 250, 315, 364, 427, 432, 434

Forme-sens, 103, 104, 105, 138, 139, 140, 146, 148, 150, 151, 171, 172, 242, 243, 244, 245, 249, 250, 251, 270, 273, 301, 305, 307, 308, 311, 312, 432, 433, 435, 437

Hétérogénéité, 9, 21, 37, 39, 46, 69, 97, 177, 203, 252, 254, 272, 305, 307, 332, 358, 421, 429, 433, 447

Historicité, 24, 32, 84, 92, 102, 104, 105, 106, 108, 109, 110, 111, 112, 113, 114, 133, 134, 138, 144, 153, 174, 191, 206, 307, 310, 372, 373, 374, 375, 376, 377, 382, 383, 387, 391, 394, 395, 396, 424, 428, 429, 431, 436

Homogénéité, 69, 85, 86, 97, 104, 178, 199, 219, 376, 431, 433

Hypertextualité, 29, 31, 204, 205, 220, 372, 399, 420, 426

Hypotexte, 29, 204, 205, 340, 397, 426

Idéologie, 75, 76, 82, 107, 374, 377, 395, 410, 411, 420, 425

Interdiscours, 127, 128, 134, 286

Interprétation, 6, 14, 18, 24, 28, 41, 42, 53, 55, 58, 59, 61, 72, 79, 80, 83, 86, 89, 95, 98, 102, 108, 116, 120, 130, 134, 135, 136, 140, 141, 146, 148, 149, 150, 151, 153, 157, 165, 168, 169, 170, 177, 178, 179, 190, 191, 193, 197, 203, 208, 228, 231, 232, 238, 251, 271, 295, 297, 298, 299, 301, 302, 305, 307, 312, 313, 359, 372, 375, 385, 387, 390, 395, 396, 398, 399, 400, 401, 403, 404, 405, 407, 408, 410, 414, 416, 417, 421, 426, 428, 429, 432, 433, 435, 436, 438, 451

Intertextualité, 7, 23, 37, 39, 43, 44, 45, 46, 50, 127, 213, 427, 433, 453

Métatraduction, 68, 77, 179, 198, 199, 202, 203, 217, 376, 381, 448

Modalisation, 410, 411, 412, 413, 414, 415, 416, 418, 420

Motif, 91, 117, 128, 129, 136, 273, 280, 281, 289, 328, 329, 356, 387, 394, 421

Neutralisation, 108, 157, 158, 159, 160, 161, 165, 353

Oralisation, 269, 271

Oralité, 17, 124, 127, 129, 133, 134, 137, 138, 154, 191, 221, 230, 241, 246, 252, 253, 256, 257, 269, 271, 273, 278, 280, 284, 286, 287, 292, 296, 302, 304, 305, 308, 336, 402

Orthonymie, 24, 161, 162, 165, 200, 275, 279, 281, 282, 284, 302, 306, 309, 310, 312, 313, 318, 321, 323, 324, 327, 329, 330, 331, 332, 338, 340, 350, 370, 381, 391, 392, 394, 396, 427, 428, 429, 435, 454

Orthosémiosis, 275, 284, 302

Ouverture, 20, 21, 22, 25, 29, 66, 93, 102, 103, 112, 120, 122, 141, 165, 170, 171, 177, 179, 250, 304, 306, 315, 343, 356, 364, 432, 434

Panachage, 306, 307, 308, 309, 331, 332, 333, 334, 340, 341, 374, 435

Paratexte, 13, 14, 64, 74, 78, 180, 181, 182, 183, 187, 188, 189, 190, 191, 192, 196, 199, 200, 201, 202, 203, 204, 206, 207, 208, 209, 210, 213, 214, 215, 217, 218, 219, 220, 229, 230, 239, 253, 254, 255, 256, 257, 264, 269, 270, 272, 273, 275, 279, 281, 285, 295, 300, 302, 306, 323, 324, 331, 368, 371, 381, 382, 390, 429, 434, 444

Parole médiévale, 120, 128, 129, 251, 442

Formule, 18, 21, 28, 41, 88, 89, 103, 121, 127, 128, 129, 130, 131, 132, 133, 134, 135, 136, 137, 138, 151, 160, 163, 210, 221, 230, 231, 232, 233, 235, 238, 239, 241, 242, 248, 249, 250, 252, 253, 256, 264, 266, 269, 272, 273, 278, 279, 280, 281, 282, 283, 285, 286, 287, 288, 289, 290, 291, 292, 293, 294, 296, 297, 298, 300, 302, 316, 322, 324, 325, 326, 327, 328, 329, 331, 336, 337, 342, 345, 408, 434, 457

Formulisme, 120, 129, 130, 191, 241, 286, 287, 331, 332

Performance, 18, 79, 87, 114, 115, 124, 129, 132, 133, 134, 135, 186, 211, 233, 243, 252, 253, 254, 255, 265, 269, 279, 282, 284, 286, 287, 291, 292, 294, 295, 304, 305, 306, 316, 318, 328, 337, 356, 360, 361, 365, 384, 387, 392, 403, 404

Péritexte, 14, 47, 74, 180, 181, 182, 183, 184, 185, 202

Pluriénonciation, 270, 272, 301

Reformulation, 10, 19, 24, 48, 59, 60, 62, 63, 68, 72, 73, 77, 141, 146, 148, 150, 151, 156, 157, 160, 161, 163, 164, 167, 180, 194, 195, 210, 229, 251, 276, 278, 279, 372, 401

Sémiosphère, 23, 29, 84, 90, 99, 100, 102, 105, 114, 128, 137, 173, 273, 274, 275, 302, 319, 372, 373, 375, 398, 400, 416, 420, 421, 422, 423, 424, 425, 431, 434, 436, 452

Sphère culturelle, 90, 96, 98, 101, 106, 114, 138, 174, 228, 328, 331, 373, 374, 377, 380, 383, 390, 394, 396

Texte-standard, 29, 37, 39, 50, 53, 56

Traductibilité, 21, 31, 32, 141, 169, 170, 174, 303, 350, 371, 395, 427, 434, 436

Traduction progressive, 38, 141, 168, 169, 170, 304, 396, 436

Traduction régressive, 38, 141, 168, 169, 170, 242, 304, 436

Traductologie, 8, 13, 14, 16, 20, 21, 22, 24, 28, 29, 30, 31, 33, 37, 39, 66, 81, 83, 87, 141, 142, 146, 150, 166, 167, 169, 170, 173, 174, 177, 179, 180, 200, 203, 217, 229, 271, 273, 274, 305, 321, 431, 447, 450, 451

Traduisibilité, 31, 32, 141, 157, 169, 170, 174, 302, 371, 395, 427, 434, 436

Transmodalisation, 243, 245

Transvaloriasation, 372, 394, 397, 398, 436
399, 400, 410, 411, 420, 421, 425, 428,

Table des matières

<i>Introduction générale</i>	5
<i>I. Traduire et interpréter. Approche textuelle et sémiotique du Poema de Mío Cid</i>	26
Introduction :	27
Définitions préalables :	32
<i>A] Approche traductologique des textes :</i>	36
1. Valeur et statut du texte de référence :	37
a. Processus d'engendrement et pérennité du manuscrit :	38
b. Original et texte-standard :	49
2. Intralingualité et constitution d'un corpus :	55
a. La traduction intralinguale : essai de critique	57
b. Orientations de la traduction intralinguale :	62
c. Traductions intralinguales et éditions critiques :	67
3. Caractérisation des instances de traduction :	71
a. Typologie du corpus :	72
b. Éditeurs, traducteurs, lecteurs :	75
<i>B] Approche sémiotique du phénomène traductologique dans le Poema de Mío Cid : outils d'analyse du discours</i>	82
Préambule théorique :	83
1. Outils pour une approche sémiotique de la traduction :	88
a. Contexte et facteur de sens :	89
b. Communauté linguistique et sphère culturelle :	94
c. Mise en place et systématisation de la sémiosphère :	97

2. Historicités et clôture :	100
a. Clôture et dynamisme de la forme-sens :	101
b. Historicité du poème :	103
c. Rôle du lexique dans la systématisation discursive :	112
3. Voir, écouter, lire :	118
a. La stratégie mémorielle :	119
b. Formules et interdiscours :	125
c. Sémiotique de la représentation et de l'interprétation :	131
<i>C] Approche pratique d'une théorie de la traduction</i>	136
1. Reformulation et interprétation :	137
a. Synthèse des théories et pratiques traditionnelles :	137
b. Mécanisme de la reformulation et de l'interprétation :	142
c. Métacritique du rythme :	146
2. Reformulation et entre-deux-langues :	152
a. Déverbalisation et neutralisation :	152
b. Figures de traduction et orthonymie :	156
3. Synthèse des orientations traductologiques :	161
a. Le principe d'analogie en traduction :	161
b. Traduisibilité vs. traductibilité :	164
Conclusion :	167
<i>II. Re-construction et débrayage(s)</i>	170
Introduction :	171
<i>A. Péritextes et paratextes : débrayage externe</i>	174
1. Typologie paratextuelle comparative :	174
a. Définition :	175
b. Invariance et spécificités des péritextes :	179
c. Premier bilan paratextuel :	194

2. L'implication paratextuelle :	196
a. La relation hypertextuelle :	197
b. Création dans les paratextes :	200
c. Le protocole de lecture :	208
<i>B. Le débrayage interne ou l'étrangeté familière :</i>	213
1. Démarcation sémantique et lexicale :	214
a. Le lexique thématique juridique :	214
b. Etude des stratégies onomastiques :	222
2. La recomposition structurelle :	234
a. La restructuration globale :	235
b. La transposition prosodique :	238
3. La recomposition discursive :	243
a. Discours direct et performance :	245
b. Ecriture du discours rapporté :	249
<i>C. Débrayage mixte : couper les ponts</i>	263
1. Bilan préalable :	264
2. Résistance du texte et élucidation partielle :	265
a. Persistance lexicale :	266
b. Le corps et la parole : gestuelle et discours non verbal	270
3. La formule : obstacle et franchissement	275
a. Variance et invariance de la formule :	276
b. La formule dans le discours :	279
c. Littéralité de la formule :	286
Conclusion :	290
<i>III. Dépassement, glissement, transposition discursifs</i>	293
Introduction :	294
<i>A] Compensation et panachage : le traducteur au pouvoir</i>	298

1. Archaisme et orthonymie :	299
a. Considérations liminaires :	299
b. Archaismes syntaxiques et modèles de représentation :	302
2. La morphosyntaxe verbale : transposition et littéralité	320
a. Morphologie verbale : le cas de l'enclise	321
b. Le panachage morphologique : < ra >, < re >, < se >	329
3. Compensation et recomposition :	337
a. Invariabilité des participes passés :	338
b. Recomposition de la deixis :	345
<i>B] Traductibilité du T-D : transposition culturelle et sémiotique</i>	358
1. Traduction et historicité :	360
a. Inscription historique et transposition directe :	361
b. Les réseaux thématiques sous-jacents :	370
c. Transposition des représentations culturelles topiques :	377
2. Interpréter ; donner à interpréter :	380
a. Préalable théorique : la transvalorisation genettienne	383
b. Implications interprétatives de la ponctuation :	386
c. Donner à interpréter : idéologie et modalisation	396
d. Bilan sémiotique de l'interprétation :	406
Conclusion :	412
<i>Conclusion générale</i>	416
<i>Bibliographie</i>	423
<i>Annexes</i>	444
<i>Index notionnel et terminologique :</i>	467

