

Elżbieta Skibińska

Université de Wrocław

elzbieta.skibinska@uwr.edu.pl

Regina Solová

Université de Wrocław

regina.solova@uwr.edu.pl

Justyna Wesola

Université de Wrocław

justyna.wesola@uwr.edu.pl

Le « réalisme magique » de *Prawiek i inne czasy* d’Olga Tokarczuk filtré par la traduction

**Étude comparative des traductions tchèque,
française et espagnole**

Translation, above all, means change.

[Weinberger, 2013 : 22]

Introduction

Prawiek i inne czasy [littéralement : « Antan et autres temps »], le troisième roman d’Olga Tokarczuk, est paru en 1996 aux éditions W.A.B de Varsovie et a très vite été apprécié du public et de la critique, comme le montrent ses prix et distinctions : « Passeport » du magazine *Polityka* en 1996, prix de la Fondation Kościelski et nomination au Prix littéraire *Nike* en 1997 (prix des lecteurs). Depuis, ses nouvelles éditions se sont succédées à la fois sous forme traditionnelle (« papier ») et sous forme de livres audio et numériques. L’œuvre a fait l’objet d’adaptations

scéniques et a été ajoutée à la liste des lectures scolaires. Elle a également été traduite en une vingtaine de langues¹.

Le succès de *Prawiek...* est certainement dû en partie à l'une des techniques de narration employées par l'auteure : le mélange très particulier d'éléments réalistes et irréels (fantastiques), que la critique a très vite perçu comme inspiré de la prose de Gabriel García Marquez. Aux dires de Stefania Bugajska, ce serait « le premier roman polonais [...] ayant réussi à transposer l'expérience du réalisme magique dans la réalité de chez nous » [Bugajska, 1997 : 20]². L'on a surtout souligné une similitude dans la construction du lieu central du monde présenté dans *Cent ans de solitude* et dans *Prawiek*, où intervient une « singulière distorsion du temps et de l'espace » et où « l'ordre du monde humain en rencontre directement un autre, surnaturel » [Cieński, 1996 : 16-17]³.

Ce rapport singulier du temps et de l'espace est signalé dès la première phrase du roman (1^{er} mars 2016) : « *Prawiek jest miejscem, które leży w środku wszechświata* »⁴ [pl 5], « Antan est l'endroit situé au milieu de l'univers »⁵ [fr 7]; le lecteur est placé d'emblée face à la nécessité – contraire à ses habitudes de perception quotidiennes – de traiter ces dimensions sur un même pied et d'accepter qu'elles soient équivalentes. En même temps, cette entrée en matière annonce que le roman ne présentera certainement pas une image réaliste du monde, conforme à l'expérience que le lecteur pourrait en conserver dans sa mémoire. Il s'agirait plutôt d'une sorte d'invitation à vivre une expérience métaphysique (nécessitant peut-être la mobilisation de la mémoire individuelle

¹ Selon les données affichées sur le site de l'Institut du livre, www.institutksiazki.pl/autorzy-detaj,literatura-polska,67,tokarczuk-olga.html (consulté le 30 octobre 2015).

² Cité d'après [Gaszyńska-Magiera, 2011 : 208]. À la mort de Márquez, Tomasz Pindel, critique et traducteur, a également rappelé son influence : « Je pense surtout à *Prawiek i inne czasy* d'Olga Tokarczuk, où ces motifs apparaissent de manière évidente ; j'ai d'ailleurs l'impression que Tokarczuk l'a reconnu elle-même ». http://wyborcza.pl/1,91446,15825133,Marquez___ten___ktory___osiagnal___literacka___pelnie.html#ixzz3q4W8l2Bs (consulté le 30 octobre 2015).

³ Pour plus de précisions à ce sujet, voir [Gaszyńska, 2011 : 208 et suiv.].

⁴ Les citations polonaises sont tirées de la première édition de *Prawiek*, nous indiquons entre crochets la version linguistique (pl) et les numéros de page.

⁵ Citations selon [Tokarczuk, 1998] ; entre crochets, la version linguistique (fr) et les numéros de page.

et collective, mais surtout, de l'imagination du lecteur⁶). Cette invitation est également renforcée et confirmée par une présentation géographique de Prawiek (Antan) où, à côté d'indications tout à fait réalistes (par exemple des toponymes authentiques), apparaissent des personnages d'anges gardiens du village aux quatre points cardinaux.

L'espace enclos dans les limites géographiques au centre duquel se trouve Prawiek est peuplé surtout d'habitants permanents. Certains d'entre eux portent des prénoms et des noms dont le choix semble dicté par le réalisme : ils servent essentiellement d'éléments mimétiques par rapport à la réalité extra-littéraire. C'est ainsi que l'on retrouve un village des environs de Kielce avec ses propriétaires terriens, ses paysans polonais, ses commerçants juifs qui portent des prénoms et noms typiques, des enfants appelés par leurs diminutifs ou encore des femmes dont le nom a été créé à partir du nom ou prénom du mari. À côté de ces personnages, apparaissent des étrangers, venus de l'extérieur, issus d'autres peuples, ce que leurs noms de famille signalent.

On s'aperçoit cependant très vite qu'un grand nombre de noms de famille (*Boski, Niebieski, Serafin, Cherubin, Niedziela* [Divin, Céleste, Séraphin, Chérubin, Dimanche]) sont des noms communs appartenant au champ lexical du sacré ; ils renforcent l'image particulière du « milieu de l'univers », où le surnaturel et l'humain sont des composantes ordinaires et égales d'un quotidien où l'espace est temporalisé ou le temps spatialisé.

On peut également assigner une fonction sémantique à des noms qui ne relèvent pas du domaine du sacré ; par exemple, le surnom *Kłoska*, dont le sens est motivé (de *kłos*, « épi »), sert à caractériser un personnage féminin. Le prénom de sa fille, *Ruta*, est également à double sens, puisqu'il signifie « rue » et renvoie à une plante médicinale et ornementale cultivée et utilisée en Pologne dans les rites de mariage. Elle apparaît souvent dans la littérature folklorique où la couronne de rue de la jeune mariée symbolise sa virginité, mais se présente aussi dans une expression populaire, *siać rutę* [« semer de la rue »] qui s'emploie pour parler des vieilles filles⁷. Les connotations du prénom de la jeune fille prennent un sens particulier étant donné qu'elle appartient à la fois au

⁶ Voir à ce propos [Tabakowska, sous presse].

⁷ À propos de la symbolique de la rue, voir [Kopaliński, 1991 : 1007].

réel et au fantastique, étant le fruit des amours de Kłoska et d'une angélique⁸ [Skibińska, 2000 : 157-162].

Le nom de *Pluszcz* renvoie lui aussi aux personnages de cet « intermonde » (parmi lesquels on rencontre également une statue parlante de la Sainte Vierge, des sorcières ou un homme des bois). *Pluszcz zwyczajny*, le cincle plongeur en français, est avant tout un oiseau de la famille des cinclidés. Il a un corps trapu en forme de boule, une queue tronquée et rabattue, et passe la majeure partie de son temps le long des rivières où il niche, se déplace et cherche dans l'eau sa nourriture, sautant de pierre en pierre⁹. À *Prawiek*, « *Pluszcz* » est le nom d'un paysan qui s'est noyé dans un étang par une journée d'août, alors que la vodka qu'il avait absorbée lui avait dilué le sang. Son âme ne pouvant rejoindre Dieu, il est devenu « *Topielec* »¹⁰. Et c'est sur ce personnage du monde surnaturel et sur les passages qui lui sont consacrés que nos réflexions vont maintenant porter.

Nous allons en effet comparer le texte original à ses traductions en espagnol, français et tchèque, afin de répondre à la question suivante : « Existe-t-il un fantastique, une *fantasy*, un merveilleux national ? »¹¹. Notre réponse – l'hypothèse que nous allons tenter de vérifier à partir du texte de *Prawiek* et de ses traductions – est : « Oui, et son existence peut entraîner naturellement d'importantes différences entre ses traductions et leurs lectures ; or, ces différences ne peuvent pas être considérées comme des “erreurs de traduction” ».

Le « modèle » de réalisme magique de Márquez adopté par Tokarczuk – ou « réalisme mythologique », comme préfère l'appeler Orski

⁸ Dans l'original, le mot employé est *arcydzięgiel*, un nom masculin dont l'équivalent français est *angélique* (nom de plante féminin). Cette différence de genre grammatical n'est pas sans incidence sur l'interprétation de l'œuvre dans les versions linguistiques originale et française.

⁹ <http://natura.wm.pl/zwierzeta/90/Pluszcz-zwyczajny> (consulté le 30 octobre 2015).

¹⁰ Le *Noyeur* dans la version française du roman. Il faut d'emblée signaler ici le problème que le mot *topielec* pose dans la traduction en français : il renvoie à un noyé, mais aussi à un *noyeur*, celui qui noie les autres.

¹¹ La question est posée dans l'argumentaire par les organisateurs de la XXIIe rencontre du Réseau international « Traduction comme moyen de communication interculturelle » portant sur le « Fantastique, Fantasy, Merveilleux en traduction » (Université Jagellonne, Cracovie, 4-5 décembre 2015) pendant laquelle a été présentée cette contribution.

[1996 : 46] – peut se concevoir comme volonté d’abandonner une « fidélité » réaliste du monde fictif, et d’introduire dans l’œuvre une part de fantastique, une couche « magico-réaliste ». L’opération permet de surmonter ou de neutraliser l’action des barrières culturelles et de donner au texte des caractéristiques universelles.

Toutefois, cette visée « universelle » se réalise par l’utilisation, dans la construction du monde présenté, d’éléments fantastiques qui ne sont pas neufs, inventés par l’auteur (au contraire de ce qui se produit dans les romans de science-fiction où l’on a affaire à des mondes totalement imaginaires), mais sont tirés de diverses « mythologies » et nommés dans une langue donnée. Elle se réalise aussi, précisément, dans cette langue, au moyen des structures lexicales et grammaticales de celle-ci, qui sont porteuses d’une vision du monde propre à ses usagers. Elle se réalise enfin également à travers la façon d’utiliser les moyens dont cette langue dispose. Or justement, les langues de traduction ne disposent pas toujours des mêmes moyens, ce qui entraîne par la force des choses des différences, des omissions et des ajouts qui ne doivent pas être considérées comme ce que l’on appelle traditionnellement des « infidélités » ou des « défauts » de la traduction et attribuées à des faiblesses du traducteur. Au contraire, traitées comme des « décalages licites »¹², elles peuvent être perçues comme un enrichissement de l’original, une découverte ou révélation de son potentiel qui se manifeste lorsque l’œuvre est transférée dans un autre contexte au moyen d’une autre langue¹³.

¹² Terme proposé par Ballard, 2002.

¹³ Nous empruntons cette idée (que nous partageons) à Theo Hermans : « But then, this is exactly where the cultural and historical interest of translation lies. Translation is of interest as a cultural phenomenon precisely because of its lack of neutrality or innocence, because of its density, its specific weight and added value. If it were a merely mechanical exercise, it would be as interesting as a photocopier. It is more interesting than a photocopier in that it presents us with a privileged index of cultural self-reference, or, if you prefer, self-definition. The practice of translation comprises the selection and importation of cultural goods from outside a given circuit, and their transformation into terms which the receiving community can understand, if only in linguistic terms, and which it recognises, to some extent at least, as its own. And because each translation offers its own, overdetermined, distinct construction of the ‘otherness’ of the imported text, we can learn a great deal from these cultural constructions – and from the construction of self which accompanies them. The paradigms and templates which a culture uses to build images of the foreign offer privileged insight into self-definition » [Hermans, 2002].

C'est pourquoi notre analyse ne portera pas seulement sur l'histoire de Pluszcz et son positionnement dans le monde « réaliste magique » du *Prawiek* « polonais », mais aussi sur la façon dont elle est racontée dans d'autres langues. En effet, si les nombreuses traductions de *Prawiek* ont certainement permis à l'œuvre et à son auteure de gagner de nouveaux publics qui, ne connaissant pas le polonais, ne pouvaient pas la découvrir dans sa version originale, il faut bien reconnaître qu'ils la découvrent dans la version qui leur est offerte par le traducteur¹⁴.

Pluszcz est un personnage secondaire. Il se situe en périphérie à la fois du monde présenté et du texte même, qui lui consacre deux « temps »¹⁵ : le premier [pl 81-83] présente son histoire et sa nature fantastique ; dans le second [pl 155-157], on voit à travers son regard un champ de bataille après la fin des combats, qui marque aussi la fin d'une certaine époque de l'histoire de *Prawiek*. Pour la question qui nous occupe (comparaison de quatre versions), le premier « temps » consacré à Pluszcz est un matériau adéquat et pratique, car il constitue un tout cohérent et offre une sorte de synthèse d'éléments réalistes et mythologiques. En effet, le *topielec* (traduit par *noyeur* dans la version française du roman), tout comme les *wodniki*, *utopce*, *rusalki*, *wiły* et autres esprits aquatiques, sont des personnages importants dans le monde des croyances populaires polonaises (et plus généralement, slaves). La transposition du noyé de la mythologie populaire dans le roman est un des moyens employés pour construire la composante irréaliste ou « magique » du monde présenté et pour enrichir celui-ci en le situant dans une culture précise : la culture polonaise (slave). Cet emprunt aux matières connues du lecteur polonais – à ses lectures d'enfance ou scolaires – n'est pas seulement du recyclage de matériau populaire, mais aussi une forme d'exploitation de celui-ci, la mise en place ou le renforcement d'une complicité auteur-lecteur basée sur leur appartenance à une culture précise. Dans le cas des traductions cependant, cette complicité lecteur-auteur ne se rapporte plus directement au texte original (même si le nom de l'auteur

¹⁴ Cf. : « Through translations writers can escape the prison house of their language, but they are then dependent on translators for the perception of their work in the wider world. Books which are translated may carry the original's writers name on the cover, but the actual words between the covers are written by translators » [Hermans, 1999 : 1].

¹⁵ C'est ainsi que Tokarczuk appelle les chapitres de son livre.

figure toujours sur la couverture du livre et si – comme c’est souvent le cas – celui du traducteur n’y apparaît pas) et devient donc une complicité lecteur-traducteur.

Notre choix de traductions n’est pas aléatoire. La traduction tchèque appartient elle aussi au monde slave, tandis que l’« expérience aquatique » des Français et des Espagnols doit être différente de celle des Polonais, pour des raisons géographiques (longueur des littoraux marins, réseaux fluviaux différents, autres types d’étendues d’eau) ou climatiques (sécheresse et températures plus élevées en Espagne, autre utilisation de l’eau pour l’irrigation des cultures, avec des répercussions sur le paysage, etc.).

Pour terminer ces réflexions préliminaires, il faut enfin évoquer la langue dans laquelle l’histoire de Prawiek est racontée. À cette fin, cédon la parole à l’auteure même :

W *Prawieku* świat był zbudowany od początku, chciałam więc, żeby był stworzony „po bożemu”, także w języku, który bardzo mi się uprościł. Nie ma tam chyba ani jednego imiesłowu. Ze dwa wieczory siedziałam i rozdzierałam zdania, wykreślałam imiesłowy, wstawiałam kropki [Baran, 1997 : 50]¹⁶.

La brièveté et la concision des phrases ne les rend cependant pas banales : le choix du vocabulaire, les figures de style telles que l’anthropomorphisation, les métaphores discrètes, la présence – également discrète – de traits humoristiques révèlent aussi la grande maîtrise des mots de Tokarczuk.

¹⁶ « Dans *Prawiek*, le monde est construit à partir du commencement, et j’ai donc voulu le créer „à la manière de Dieu”, y compris par la langue que j’ai beaucoup simplifiée. Je pense qu’on n’y trouvera pas le moindre participe présent. J’ai bien passé deux soirées entières à diviser mes phrases, à éliminer les participes présents, à rajouter des points » [excepté les citations de la version française de *Prawiek*, toutes les traductions sont de Xavier Chantry].

Topielec Pluszcz, le démon aquatique de Prawiek. Lecture du *Czas Topielca Pluszcza* [Temps de Pluszcz le Noyé/Noyeur]

Dans le roman de Tokarczuk, les titres de tous les chapitres se présentent sous la forme d'un groupe nominal dont le noyau est le mot *czas* (« temps »). Celui-ci est accompagné d'un complément au génitif indiquant le personnage central du chapitre. Comme nous l'avons déjà signalé, il y a deux *Czas Topielca Pluszcza* dans le livre. Dans le premier, aucun autre personnage de l'histoire n'apparaît, contrairement à la plupart des autres chapitres où il nous est donné de voir la réalité de Prawiek à travers plusieurs perspectives. Les seuls éléments rattachant sans ambiguïté ce chapitre au reste de l'œuvre sont les toponymes employés pour situer des événements qui ont eu lieu dans les environs du village : *Wola*, *Wodenica*, *Papiernia* et *Wydymacz*.

L'apparition du Noyeur dans le livre ne sert pas la narration. Au contraire, elle interrompt l'action en attirant l'attention du lecteur sur une autre couche de signification du texte. Comme l'auteure le dit elle-même :

Jest to historia świata, który jak wszystko, co żywe, rodzi się, rozwija i umiera. [...] historia jest tylko narzędziem czasu i w gruncie rzeczy czas jej nie potrzebuje¹⁷.

Le premier chapitre consacré à Pluszcz raconte comment le paysan qui portait ce nom est devenu *Topielec* [le Noyé/Noyeur], s'est rendu compte de sa métamorphose et a découvert ses nouveaux pouvoirs. C'est donc dans un certain sens le récit de la « naissance » et de l'évolution d'un nouvel être qui, paradoxalement, commence par mourir, et qui va recevoir pour vocation d'entraîner les autres dans la mort¹⁸.

¹⁷ « C'est l'histoire d'un monde qui naît, évolue et meurt, comme tout ce qui vit. [...] l'histoire est seulement un instrument du temps, et en fait, le temps n'a pas besoin d'elle ». Commentaire d'Olga Tokarczuk au dos de la première édition de *Prawiek*.

¹⁸ La mort est d'ailleurs un thème développé tout au long de l'œuvre de manière plus ou moins explicite : certains personnages meurent de maladies, d'autres sous les balles, tandis que « peut-être même sous toute la surface de *Prawiek* », se développe une créature tout aussi paradoxale que Pluszcz le Noyeur, un mycélium présenté comme « vie de la mort, vie de la décomposition, vie de ce qui est mort » [pl 170].

L'histoire racontée dans le premier *Czas Topielca Pluszcza* repose sur les croyances populaires à propos de l'origine des créatures appelées *wodnik*, *wodnica*, *utopiec*, vivant « dans les marécages, lacs, étangs et rivières » et considérées « parfois comme les âmes en pénitence de suicidés ou de noyés, généralement méchantes et dangereuses du moins jusqu'au 24 juin » [Kopaliński, 1991 : 1299-1300]. Ces croyances sont confirmées dans la *Mitologia Słowian* [*Mythologie des Slaves*] où l'on peut lire que les démons aquatiques proviennent des âmes de personnes mortes subitement ou prématurément, des esprits de noyés et d'enfants maudits par leurs mères. Ce sont des êtres très malicieux qui excellent dans l'art de saisir et de noyer les gens en les attirant dans les tourbillons aquatiques. Ils naissent au bord de l'eau et sont capables de se transformer en animaux et en poissons. Malgré le pouvoir salubre et purificateur de l'eau, les Slaves ne voyaient pas en elle une déesse mère, comme en témoigne leur long cortège de mauvais esprits des eaux : *rusalki*, *wily*, *mamuny*... [Gieysztor, 1982 : 225].

Les analyses de l'image linguistique¹⁹ des fleuves et rivières montrent son double caractère : elle se compose en même temps de traits liés à la *vie* et à la *mort*. Les associations liées à la mort sont basées sur la croyance que la rivière (ou fleuve) est le domaine de démons avides de vies humaines [Masłowska, 1999 : 184]. Comme nous savons que ces créatures sont également censées évoluer dans les marécages, lacs et étangs, le motif de la mort comme élément de l'image de la rivière peut vraisemblablement être étendu à celle de l'eau en général.

Le Topielec [le Noyé/Noyeur] des environs de *Prawiek* fait donc partie de ces démons aquatiques d'origine humaine. De son vivant, rappelons-le, c'était un paysan nommé Pluszcz, et un jour qu'il était ivre, il s'est noyé dans un étang où l'avaient fait tomber ses chevaux.

Il se noie sans s'en rendre compte dans une jonchaie, dans l'eau peu profonde et chauffée par le soleil, et ce bain d'eau tiède des dernières minutes de son existence lui est agréable. Son nom est éloquent et, dans un sens, le prédestine à l'avenir posthume qui sera le sien : ce nom d'un

¹⁹ L'image linguistique est une structure conceptuelle propre à chaque langue, à l'aide de laquelle les usagers de celle-ci saisissent et interprètent les phénomènes de l'univers extralinguistique, voir [Grzegorzczkova, 1990 : 41-49].

oiseau solitaire, bon plongeur et bon nageur, qui ne craint pas l'homme, a également un caractère onomatopéique : il rappelle inmanquablement l'onomatopée polonaise *plusk* employée dans le cas des plongeurs et éclaboussures.

Le motif du noyé permet à Tokarczuk, une fois de plus, de montrer dans son roman la réalité vue depuis l'au-delà. Pluszcz est mort subitement, sans absolution. Son âme *oszołomiona* [« hébétée »], *ślepa* [« aveugle »], *bezzadna* [« impuissante »], *bez mapy dalszej drogi do Boga* [« sans carte pour lui indiquer le chemin vers Dieu »], reste captive entre le monde de la matière et celui des esprits. Elle erre, se livre à diverses tentatives pour revenir à la vie ou atteindre le ciel, mais en vain.

Le corps refroidit et pourrit, mais l'âme de Pluszcz ne se rend pas compte de sa mort et ne comprend pas sa situation. La peur saisissant les gens qu'elle rencontre la conduit finalement à vouloir noyer quelqu'un d'autre dans l'espoir de se libérer elle-même. C'est ainsi que ce personnage insolite de *Prawiek* passe à la troisième étape de son existence : il devient un démon noyeur. Il réside dans un « leśny staw z groblą i mostkiem » [« étang forestier avec un remblai et un petit pont »] [pl 82], erre dans les bois et les prés où les brumes sont denses. Il devient « bezmyślny i pusty » [« vide et inconscient »], ne s'animant véritablement que quand il rencontre des hommes ou des animaux à qui il peut faire du tort. Il découvre qu'il est devenu capable de se déplacer à la vitesse de la pensée et de commander au brouillard, raison pour laquelle il se prend désormais pour le Maître du Brouillard. Son attribut est l'eau sous toutes ses formes, laquelle est représentée par des images et des expressions chaque fois qu'il est décrit : *lekka mgielka* [« brume légère »], *kałuża wody* [« flaque d'eau »], *tumany (mgły)* [« nuées (de brume) »], *deszcz* [« pluie »], *tańce letnich ważek* [« danse des libellules de l'été »], *kąpiący się ludzie* [« baigneurs »], *nózki dzikich kaczek* [« palmes des canards sauvages »], *łoże ze szlamu i gnijących liści* [« lit de vase et de feuilles pourrissantes »]. C'est sous l'eau qu'il se sent le mieux : il y passe des années entières en léthargie, ne reprenant conscience qu'occasionnellement. Le narrateur résume son existence en une phrase composée d'un simple verbe qui termine le chapitre : « Trwał » [il durait].

L'*Utopenec Skorec*, démon slave de l'autre côté de l'Olza

Le *topielec* est un démon slave. Cependant, dans la culture tchèque, c'est plutôt le personnage du *vodník* (le noyeur), et non celui de l'*utopenec* (le noyé), qui représente le mauvais génie des eaux. Si l'*utopenec* s'est inscrit dans les croyances populaires tchèques²⁰, c'est en tant que victime du mauvais génie, et non mauvais génie lui-même.

Il faut néanmoins signaler que les légères différences culturelles existantes (comme la présence marquée dans la culture tchèque de deux types de génie de l'eau : le mauvais *vodník* – semblable au *topielec* de Tokarczuk – qui habite dans les réservoirs d'eau naturels, et le bon *vodník* qui réside dans les ouvrages humains et les protège [Šidák, 2012 : 254]) se diluent dans le message global du texte. La proximité géographique et culturelle des deux pays slaves rend semblable leur « expérience de l'eau », cet élément qui constitue l'un des principaux motifs des deux *Temps du Noyeur*. Les éléments naturels comme les rivières, torrents et lacs, ou artificiels comme les étangs, digues, ponts et moulins, sont aussi habituels dans le paysage tchèque que dans le polonais.

L'histoire de Pluszcz le noyé/noyeur est cependant racontée au moyen des structures lexicales et grammaticales du polonais, qui sont porteuses d'une image du monde propre aux usagers de cette langue. Nous allons donc nous intéresser aux différences perceptibles entre l'original et la version tchèque des Časy Utopence Skorce, qui sont dues au changement de langue, et nous demander si ces éventuelles différences peuvent enrichir notre lecture de l'original.

L'eau, symbole de vie et de mort, est évoquée de nombreuses fois et de diverses manières dans le premier čas. Elle apparaît premièrement de façon indirecte dans le nom du paysan qui devient noyeur. Rappelons que son nom est symbolique parce qu'il est aussi celui du cincle plongeur, oiseau vivant en bordure des torrents, et au niveau phonétique, il rappelle une onomatopée utilisée pour rendre le bruit des éclaboussures. On peut donc dire que dans la version originale de *Prawiek*, le nom du paysan se rapporte doublement à l'eau. Dans la version tchèque,

²⁰ En témoigne la superstition selon laquelle il faut nécessairement qu'un homme se noie à la fête des saints Pierre et Paul, soit six jours après la saint Jean-Baptiste, car la rivière (associée au *vodník*) réclame aux hommes son tribut au seuil de l'été [Šidák, 2012 : 257].

le paysan s'appelle *Skorec*, nom du même oiseau aquatique. Si ce mot tchèque n'a plus la même valeur onomatopéique que le mot polonais, il se rapporte cependant lui-aussi doublement à l'eau, car le nom complet de l'oiseau est *skorec vodní* [« cincle d'eau »] alors que dans sa version polonaise, il est *pluszcz zwyczajny* [« cincle commun »].

Mais Pluszcz n'est qu'un des éléments du champ sémantique de l'eau utilisés pour évoquer celle-ci. La plupart de ces éléments (voir la section 1 ci-dessus) se retrouvent dans le texte tchèque, mais il y a quelques cas isolés d'omission des évocations de l'eau. Dans l'original, on apprend qu'en rentrant de Wola, le paysan s'est noyé alors que « *wypita wódka zanadto rozcieńczyła mu krew* » [pl 81] [« la vodka qu'il avait absorbée lui avait un peu trop dilué le sang »] ; dans la version tchèque, l'état de Pluszcz au moment de sa noyade est rendu par l'adjectif *podroušen*²¹ [cz 57] [« sous l'emprise de l'alcool », « incapable de se maîtriser »]. L'image du sang dilué s'est perdue, mais cette perte d'un élément appartenant au champ sémantique de l'eau est compensée quelques phrases plus loin, dans l'image employée pour décrire l'eau qui entre dans les poumons du paysan : « *woda wdarła się do płuc pijanego Pluszcza* » [pl 81] [« l'eau entra dans les poumons de Pluszcz qui était ivre »]. Dans la version tchèque, l'eau se verse dans les poumons de Pluszcz : « *voda natekla [mu] do plic* » [cz 57]. Les autres pertes du champ sémantique de l'eau se trouvent dans deux passages suivants : dans l'original, l'âme hébétée du noyeur « *ponoszą fale rozpaczy* » [pl 81] [« est soulevée par des vagues de désespoir »]. Dans la version tchèque, elle est simplement « désespérée » (*je zoufalá*) [cz 58] ; lorsque le noyeur découvre ses nouveaux pouvoirs, il s'aperçoit qu'il peut « *rozmazywać horyzont* » [pl 83] [« diluer, brouiller l'horizon »]. Dans la version tchèque, il peut « couvrir » l'horizon (*zakrýt obzor*) [cz 59].

Les omissions et les changements observés proviennent de différences entre les deux langues (absence de collocation susceptible à la fois de rendre le sens et de faire référence au champ sémantique de l'eau) à une exception près : la perte de la métaphore du sang dilué est difficile à expliquer.

²¹ Citations selon [Tokarczuk, 1999] ; entre crochets, la version linguistique (cz) et les numéros de page.

Les différences entre l'original et la traduction tchèque se rapportent aussi à la dichotomie vie-mort. Comme nous l'avons vu, dans la traduction, la métaphore employée pour décrire l'état de Pluszcz au moment de son trépas a disparu. Dès lors, le texte tchèque perd aussi le mot *krew* [« sang »] qui relève du champ sémantique de la mort. En revanche la mort apparaît à un autre endroit de la traduction, là où dans l'original, l'association avec elle n'était que très vague. C'est peut-être une opération de compensation du traducteur : [l'âme du noyeur] « *wchodzi w przedmioty i zwierzęta, czasem nawet w mało przytomnych ludzi [...]* » [pl 81] [« s'introduit dans des objets et des animaux, et parfois même dans des êtres humains peu conscients [...] »]. Dans la version tchèque, elle « s'introduit dans des mourants » : « *Prvtěluje se do předmětů a zvířat, někdy dokonce i do umírajících lidí [...]* » [cz 58].

Certaines différences par rapport à l'original apparaissent également dans le champ sémantique de la vie. À ce propos, on peut observer une omission et de légers glissements de sens : « *Lecz zimne, martwe ciało jest dla niej [duszy] tym, czym dla człowieka żywego zgłiszcza domu* » [pl 81-82], « *Ale studené, mrtvé tělo, je pro ni tím, čím je pro člověka ještě doutnající spáleniště vlastního domu* » [cz 58] [« Mais un corps froid, mort, est pour elle (l'âme) ce que les décombres fumantes de sa maison sont pour *pl.* un homme vivant / *cz.* un homme »]. Les glissements de sens se laissent voir dans les passages suivants : « *Tak z duszy Pluszcza narodził się Topielec* » [pl 82]. « *Tak se ze Skorcovy duše stal Utopenec* » [cz 58]. [« C'est ainsi que *pl.* de l'âme de Pluszcz naquit le Noyeur / *cz.* l'âme de Pluszcz devint le Noyeur »], et « *Tylko czasami, gdy spotykał człowieka lub zwierzę, ożywiało go uczucie złości* » [pl 82], « *Jenom někdy, když potkal člověka nebo zvíře, probouzela se v něm zloba* » [cz 59]. [« Parfois seulement, lorsqu'il rencontrait un homme ou un animal, *pl.* s'animait en lui un sentiment de colère / *cz.* s'éveillait en lui la colère »].

Au vu des différences de moyens linguistiques observables dans ces extraits de l'original de *Prawiek* et leur traduction tchèque, on peut affirmer que la traduction ne comporte que de rares omissions et glissements de sens généralement dus aux différences lexicales et grammaticales entre les deux langues, mais aussi à une stratégie du traducteur qui tend vers la simplification stylistique (proche de celle adoptée par Tokarczuk).

Si l'étrangeté présente dans la version tchèque des *Temps du Noyeur* repose principalement – tout comme dans l'original – sur l'apparition d'éléments surnaturels (est étrange ce qui est irréel, et pas ce qui est « non-tchèque »), elle est due également aux légères différences culturelles entre la mythologie tchèque et polonaise. En effet, l'*utopenec* (« celui qui s'est noyé » [SSJC]), évoque plutôt chez les habitants de la Bohême la proie d'un mauvais génie, portant, lui, le nom de *vodník*. Par conséquent, on peut avancer l'hypothèse que le personnage irréel tel que décrit dans le roman est susceptible d'évoquer chez le lecteur tchèque le personnage du mauvais *vodník*, ancré dans sa tradition culturelle. Le *Topielec Pluszcz*, déplacé dans un nouveau contexte, mobilise des associations légèrement différentes de celles que peuvent faire les lecteurs de l'original, et c'est là que l'on voit le potentiel du roman de Tokarczuk. À propos de *Prawiek* et en s'interrogeant sur la « réalité objective », l'auteure elle-même a dit ceci :

Niby widzimy to samo, ale każdy interpretuje inaczej. Odczytania Prawieku też są różne. To fascynujące, jakimi drogami chodzą ludzkie skojarzenia... Dawniej wydawało mi się, że wszystko, co napiszę, będzie jasne dla innych. Teraz wiem, że jest inaczej. Mam taką teorię, że piszący stwarza tylko szkielet, jakąś strukturę, a to czytelnik ubiera ją we własne sensy, obkłada mięsem [Baran, 1997 : 50]²².

On est en droit de penser que pour le lecteur tchèque, « habiller le texte en lui donnant soi-même des sens » revient ici à assimiler l'*Utopenec Skorec* (le noyé) au *vodník Skorec* (le noyeur). Mais pour le sens global du texte, cela n'a pas grande importance, car le *vodník* est comme le *topielec* un démon aquatique qui évolue entre le monde des vivants et des morts, entre le bien et le mal, entre la vie et la mort [voir Šidák, 2012].

²² « En principe nous voyons tous la même chose, mais chacun l'interprète autrement. Les lectures de *Prawiek* aussi sont variées. C'est fascinant de voir le cheminement que peuvent suivre les associations d'idées... Autrefois, j'avais l'impression que tout ce que j'écrivais serait clair pour les autres. Je sais maintenant que ce n'est pas le cas. J'ai une théorie à ce propos : l'écrivain ne crée qu'un squelette, une structure, mais c'est le lecteur qui l'habille en lui donnant lui-même des sens, qui le garnit de chair ».

Le Noyeur, démon slave habillé à la française ?

Contrairement à l'auteure de *Prawiek* pour qui le personnage de *topielec* évoque l'univers fantastique des créatures des croyances populaires polonaises, contrairement aussi au traducteur tchèque dont les lecteurs connaissent l'*utopenec* et le *vodník*, le traducteur français n'a pas eu la possibilité de construire la même complicité avec ses lecteurs. L'imaginaire français des démons aquatiques n'a en fait rien de spécifiquement français (et de surcroît, n'est pas rattachable aux croyances populaires polonaises). Les ondines et nymphes, créatures d'eau douce – contrairement aux sirènes, créatures marines – présentes dans l'imaginaire français proviennent des croyances germaniques. Leur image s'est popularisée dans la littérature, le théâtre et l'opéra, tout comme celle des « roussalkas », leurs cousines slaves (voir par ex. [Zidaric, 2003 : 5-22]). Ces êtres à double nature, mi-humaines mi-surnaturelles, symbolisent le lien indissoluble entre l'amour et la mort, et sont généralement représentés sous la forme de jolies filles dansant au bord de l'eau (lacs, rivières), qui utilisent leurs charmes pour leurrer les passants et les entraîner dans les profondeurs.

Il existe un mot français, *ondine*, qui a également une forme masculine, *ondin*, et étant donné leur définition [« génie des eaux »]²³, ce dernier vocable aurait pu être utilisé dans la traduction pour rendre le mot *topielec*. Toutefois le traducteur – par crainte, peut-être, des connotations de la forme féminine – ne l'a pas employé. Sa technique – remplacer le groupe *topielec Pluszcz* par un vocable qui pourrait être considéré comme un nom propre, *le Noyeur* – détache totalement l'histoire racontée de la tradition, et surtout, évoque probablement un monde étranger à l'expérience du lecteur.

La traduction même du titre du chapitre (« Le temps du Noyeur ») le signale déjà. Suivant le principe adopté dans tout le roman, le deuxième membre des titres de chapitres désigne chaque fois leur personnage pivot. Le mot « Noyeur » apparaît donc ici pour la première fois, car c'est un nouveau personnage. Mais son nom peut intriguer : « noyeur » est un néologisme créé à partir du verbe « noyer », avec le suffixe *-eur* qui sert à créer les noms d'exécutants des actions. Son sens est donc : « celui

²³ Le Trésor de la Langue Française informatisé, <http://atilf.atilf.fr> (consulté le 30 octobre 2015).

qui noie un autre ». Ce nom annonce ainsi un personnage étranger au monde réel connu du lecteur, incompatible avec son expérience, et s'inscrit dans la couche de « réalisme magique » du roman.

À ce stade, signalons toutefois que les lecteurs familiers des jeux de rôle (jeux de cartes comme ceux de MagicCorporation) ou des jeux vidéo sur fond de *fantasy* (en particulier *Wiedźmin*, un jeu polonais répandu dans le monde entier sous le nom de *The Witcher*) remarqueront peut-être une ressemblance entre le personnage du roman de Tokarczuk et un personnage du jeu :

Les noyeurs sont des fripouilles qui ont fini leur vie dans l'eau. Jetés à l'eau de leur vivant ou juste après leur mort. Ils se transforment en créatures vengeresses qui traquent les habitants des villages côtiers²⁴.

Mais même la connaissance de l'univers de ce jeu (qui repose sur une série de romans de *fantasy* d'Andrzej Sapkowski que le lecteur de Tokarczuk peut ne pas connaître) contribue à l'effet d'altérité et de fantastique du monde décrit dans *Dieu, le temps et les anges*. L'altérité – voire l'étrangeté, la bizarrerie – est une dominante dans la réception du premier des chapitres consacrés à Pluszcz le Noyeur.

Le nom de *Pluszcz* n'apparaît pas dans le titre (« Le temps du Noyeur »), mais dès la première phrase du chapitre, où il est repris tel quel, sans modification même orthographique. Au total, il apparaît cinq fois dans ce chapitre, à côté d'autres noms propres qui sont des toponymes signifiants : *Wola*, *Wodenica*, *Papiernia*, également repris sous leur forme originale. Pour un lecteur ne connaissant pas le polonais, tous ces noms portent une forte marque d'altérité (sans pour autant lui fournir d'information sur le contenu évocateur des noms, en particulier celui de la forêt de Wodenica – de *woda* [« l'eau »] – et, dans le cas de Pluszcz, sur son effet onomatopéique et « aquatique »). Mais toute l'histoire de l'âme de Pluszcz le Noyeur est, elle-aussi, étrange tant par son contenu que par la façon dont elle est racontée.

Le chapitre peut être divisé en trois parties : les deux premiers paragraphes racontent la mort de Pluszcz, qui s'est noyé dans l'eau tiède d'un étang peu profond alors qu'il était ivre, par une nuit d'août. Il est tombé de sa charrette lorsque ses chevaux ont fait un écart, « effrayés

²⁴ <http://sorceleur.wikia.com/wiki/Noyeur> (consulté le 30 octobre 2015).

par les ombres lunaires » [fr 96]. Son âme, « expulsée du corps en état d'ivresse, privée d'absolution et de carte pour la guider vers Dieu », reste dans son corps en train de refroidir au milieu des roseaux.

Les deux paragraphes suivants sont une sorte de description de la nature des âmes du genre de celle de Pluszcz. C'est ce que suggère en tout cas le début de la première phrase : « une âme de cette sorte », mais aussi la prédominance du présent gnomique, du singulier et de l'article défini (« l'âme, le corps/le cadavre »), moyens grammaticaux utilisés pour les généralisations.

Après cette interruption, l'histoire de l'âme de Pluszcz reprend (paragraphes 5 et 6) : le cinquième paragraphe souligne son appartenance au groupe ou à la sorte d'âmes qui vient d'être décrite (« C'est ainsi que l'âme de Pluszcz s'imagina, dans sa confusion, qu'elle continuait à être Pluszcz » [fr 97]). Mais à mesure que le temps passe – et c'est le paragraphe 6, où la narration accélère grâce à une série de passés simples (« [l'âme] ressentit, se prit d'aversion, acquit la conviction, donna naissance ») – l'âme perd de plus en plus sa dimension humaine et devient le Noyeur. Mais ce n'est pas là l'effet d'une simple métamorphose : la phrase « l'âme de Pluszcz donna naissance au Noyeur » [fr 98], comprise littéralement, souligne que les deux êtres sont distincts. En regard de la première phrase du chapitre, qui introduisait un certain Noyeur, cette dualité ne paraît pas cohérente ; elle est en tout cas incompatible avec une vision réaliste du monde.

Au paragraphe 7, le Noyeur devient personnage central de la narration. D'abord, après une série de verbes exprimant des activités intellectuelles (« découvrir, se croire, s'imaginer, s'apercevoir, penser, constater, conclure », au début à l'imparfait, ensuite au passé simple qui rend le texte plus dynamique), on assiste à sa prise de conscience progressive : c'est là qu'il découvre sa nouvelle nature, à la suite de quoi il commence à s'appeler lui-même le Maître du Brouillard. Sa parenté avec l'eau est ainsi accentuée.

L'eau est évoquée dans le texte de diverses manières : directement par l'emploi du mot *eau* (6 fois, dont une fois « flaque d'eau »), mais aussi indirectement, par des noms d'étendues d'eau (« étang » 3 fois ; « flaque d'eau » 1 fois ; on pourrait aussi y compter le mot « vase »), de plantes et d'animaux aquatiques (« jonchère, roseau, libellule, canard sauvage »), de phénomènes atmosphériques correspondant à des formes

que peut prendre l'eau (« brouillard, brume, pluie »), et enfin de verbes et substantifs se rapportant à des actions ou processus liés à l'eau (« diluer, noyer, noyé, baignade »). Comme on peut le voir, ce lexique en rapport avec l'eau renvoie aussi à la nature, et le Noyeur peut dès lors être perçu comme un être relevant des phénomènes naturels, et pas du monde des humains (ce que souligne aussi la phrase : « Avec le temps, cette âme ressentit une sorte de désillusion et se prit d'aversion pour tout ce qui était humain » [fr 97]²⁵).

L'étrangeté ou la singularité du personnage du Noyeur peut également être perceptible à travers les moyens linguistiques employés pour raconter son histoire. Ce qui frappe tout d'abord, c'est la fréquence du mot « âme ». Il apparaît onze fois dans le chapitre. Dans la première phrase, qui définit le Noyeur (« Le Noyeur était l'âme du paysan nommé Pluszcz » [fr 96]), et au deuxième paragraphe, dans la phrase « [...] l'âme demeura comme un chien près du cadavre » [fr 96], il renvoie à l'âme de Pluszcz. Mais dans les paragraphes 3 et 4, le mot renvoie à toute une espèce, à un groupe, et plus à une âme isolée. Au paragraphe 3, il n'est employé qu'une fois, dans la première phrase (« une âme de cette sorte [...] »), après quoi il est remplacé plusieurs fois par le pronom anaphorique « elle » ; en revanche au paragraphe 4, on est frappé par la répétition systématique – et peu naturelle – du substantif « âme », alternativement comme sujet ou comme complément. Ce n'est que dans la dernière phrase du paragraphe que l'on voit réapparaître le pronom « elle ».

D'autres expressions – qui ne forment pas de séries – peuvent être ressenties comme étranges ou surprenantes. Par exemple : « jetée de côté ; l'eau fit irruption dans ses poumons » (difficile à imaginer, l'eau peut faire irruption dans la cale d'un navire dont la coque est déchirée, mais on la voit mal « se déverser » dans les poumons) ; « [âme] expulsée du corps » (donne l'impression d'un accouchement) ; « une âme de cette sorte » (fait penser au calque de *taki* en polonais) ; « du pays dont elle est précédemment venue » (plutôt « originellement ») ; *voire même de gens*

²⁵ On peut aussi signaler la disparition des aménagements humains dans la traduction : la phrase *Topielec obrał sobie za siedzibę leśny staw z groblą i mostkiem* [...] [litt. : « le Noyeur se choisit comme habitat un étang forestier avec son remblai et son petit pont »] devient « Il prit ses quartiers dans les parages de l'étang forestier [...] » [fr 98], omettant de mentionner ces deux ouvrages d'aménagement de l'étang.

(voire même est un pléonasme) ; « étrangère au monde de la matière » (au lieu de dire ' « étrangère dans le monde de la matière » ; « étrangère au monde de la matière » met la perspective sur celui-ci : « elle est étrangère dans le monde de la matière » n'est pas la même chose que « elle est étrangère pour le monde de la matière ») ; « masquer de la sorte le soleil » (au lieu de « masquer ainsi »)... Certains de ces choix peuvent être considérés comme des traces de l'original (déverbalisation insuffisante), comme « une âme de cette sorte » ou l'utilisation des temps passés ou des articles. Toutefois ce qui nous importe ici, ce ne sont pas les causes, mais les effets, c'est-à-dire les réactions possibles du lecteur de la traduction. L'avis de l'un d'eux (qui désire rester anonyme) montre clairement que ces effets peuvent différer fortement de ce qui était attendu :

Le premier extrait commence par un paragraphe où (pour moi), il y a des expressions très recherchées qui induisent un certain humour (formules qu'on trouverait chez Alphonse Allais ou Sacha Guitry, peut-être), qui peuvent donner l'impression que le récit sera teinté d'humour.

Voici des exemples des formules en question : « la vodka lui avait excessivement dilué le sang » ; « s'y prélassa avec délectation » ; « l'eau fit irruption dans ses poumons » ; « il geignit mais ne dessoûla point »²⁶.

Ces observations se laissent résumer comme suit : le lecteur du roman *Dieu, le temps, les hommes et les anges*, et plus précisément du chapitre « Le temps du Noyeur », découvre l'histoire d'un être fantastique, irréel, étranger à sa culture ; cette étrangeté est amplifiée par les moyens linguistiques utilisés dans l'histoire du Noyeur : ils s'écartent des normes stylistiques et sont parfois à la limite de la correction. Dans quelle mesure cette situation de dissonance particulière peut-elle être considérée comme un enrichissement ou comme un « renouvellement » des possibilités d'interprétation de l'original ? Il serait peut-être possible d'admettre que l'étrangeté, l'extraordinaire ou l'incompatibilité avec l'image « réaliste » du monde visible dans ce chapitre est un élément de

²⁶ On peut se demander s'il ne s'agit pas d'une tentative de restitution d'un certain humour grotesque présent dans l'original (par ex. [Dusza] *Waleśa się po rozstajach, gościńcach, próbuje złapać okazję przy szosach*). Mais l'humour du texte original, qui se lit plutôt en filigrane, est plus discret que celui de la traduction.

construction des sens de l'ensemble du roman annoncés dans ce paratexte de l'éditeur :

Antan a tout l'air de n'être qu'un paisible village polonais. L'existence y est ponctuée par le temps ; le temps d'aimer, de souffrir puis de mourir. Antan est situé au centre de l'univers – cœur du monde, cœur des hommes, cœur de l'Histoire. Mais qui préside à son destin ? Dieu, qui du haut des cieux lui envoie les maux et les bonheurs dévolus aux humains, ou le châtelain Popielski, envoûté par le Jeu du labyrinthe que lui a offert le rabbin qui, d'un coup de dés, renverse peut-être l'ordre des choses ? Un homme se transforme en bête, les âmes des morts errent sur le bourg jusqu'à se croire vivantes, des animaux parlent à une vieille folle, au cours ordinaire de la vie se substitue brutalement la guerre et son cortège d'événements diaboliques... [4^e de couverture].

Ainsi présenté, le monde de *Prawiek* cesse d'être un monde polonais²⁷ : il devient un « partout », ou alors peut-être, il se trouve « en Pologne, c'est-à-dire nulle part ».

Pour le roman de Tokarczuk, cela peut signifier que son lecteur français fréquentant les ouvrages traduits du polonais (mais aussi d'autres langues d'Europe centrale) pourrait l'inscrire dans un certain ensemble à caractère très particulier. La vision de cette particularité ressort déjà des paratextes de l'éditeur. Dans le cas de *Pavillons-Domaine de l'Est*, la collection de Laffont qui a publié *Dieu, le temps, les hommes et les anges*, les notes de l'éditeur apparaissant chaque fois sur la quatrième de couverture forment une sorte d'histoire spécifique de la littérature des pays d'Europe centrale. Vue sous cet angle, la collection rassemble de grandes œuvres qui ont été souvent traduites et même portées à l'écran. Indépendamment de leurs pays et de leurs langues d'origine, elles partagent plusieurs caractéristiques : thèmes difficiles, une certaine poésie, rarement réaliste, mais surtout, elles comportent des éléments de grotesque, de satire, de folie²⁸.

²⁷ Alors que le *Prawiek* polonais est – entre autres – considéré comme un récit de l'histoire et des images d'une petite communauté rurale de la région de Kielce au XX^e siècle, c'est-à-dire une histoire où les réalités de la Pologne populaire jouent un rôle important.

²⁸ Sur l'image particulière de la littérature (et de la culture) d'Europe centrale et orientale, voir [Skibińska, 2014 : 275].

Chopchaf, el Ahogado, démon slave en eaux espagnoles

La première chose qui frappe lorsqu'on commence la lecture parallèle des versions polonaise et espagnole des deux chapitres consacrés à Pluszcz, c'est qu'ils n'ont pas tous les deux le même titre dans la traduction (contrairement à l'original où l'on a deux fois : *Czas Topieleca Pluszcza*)²⁹. En espagnol, le premier est intitulé *Tiempo de Chopchaf, el Ahogado*, où l'on voit que, à la différence du polonais, le nom du personnage est placé avant le nom qui définit sa nature de noyé. Le titre espagnol du deuxième chapitre reprend la même structure qu'en polonais : *Tiempo del Ahogado Chopchaf*.

Cette observation a son importance, car ce changement suggère que les traductrices, qui ont par ailleurs respecté le schéma des titres polonais dans les autres cas, ont dû rencontrer un problème de nature linguistique et culturelle. Le terme *topielec*, dans le sens de « démon aquatique » de la mythologie slave, n'a pas d'équivalent en espagnol. Le mot polonais *topielec* a évidemment aussi un autre sens : celui de « personne morte par noyade ». Mais même ainsi, il n'a pas d'équivalent exact en espagnol, car pour le rendre – et c'est d'ailleurs la solution adoptée par les traductrices – il faut passer par l'emploi d'un participe passé à valeur nominale, *ahogado*. Le verbe *ahogar* dont provient le participe passé *ahogado* a par ailleurs un sens plus large et plus général que le verbe polonais *utopić* : il signifie « faire périr par asphyxie ». Le lecteur espagnol aurait du mal d'interpréter correctement le titre avec le seul mot *ahogado*, et c'est pourquoi les traductrices ont aussi changé le nom du personnage (*Pluszcz* = *Chopchaf*) en plus de signaler la catégorie à laquelle il appartient (*Topielec* = *el Ahogado*). Dans le deuxième chapitre, la nature de Pluszcz ne devrait plus poser problème, donc il a été possible d'utiliser un titre de même structure que dans le texte polonais.

Le nom de *Pluszcz* a dû lui aussi représenter un défi pour les traductrices. Utiliser le nom espagnol de l'oiseau n'était pas possible, car il est totalement différent et se compose en outre de deux mots : *mirlo acuático*. La solution adoptée par le traducteur tchèque, c'est-à-dire utiliser le premier mot du nom de l'oiseau, était en effet impossible, car *mirlo*

²⁹ Nous prenons comme base de nos considérations la version espagnole [Tokarczuk, 2001].

employé seul désigne un autre oiseau, le merle (*Turdus merula*). La traduction a en revanche conservé l'association à l'eau grâce à une onomatopée rendant le bruit d'une chute dans l'eau. On ne trouve certes pas le mot *chopchaf* (ni d'ailleurs *chop* ou *chaf*) dans le DRAE (*Diccionario de la Lengua Española*), le DUE (*Diccionario de Uso del Español*) ou le *Clave*, mais le *Corpus de referencia del español actual* (CREA) fournit plusieurs exemples qui prouvent que *chop* fonctionne comme onomatopée de sens semblable au mot polonais. Les dictionnaires contiennent aussi le verbe *chafar* (« écraser ou aplatir en écrasant »), à partir duquel les traductrices ont probablement formé la deuxième partie du nom du personnage.

Transporter le mauvais génie fantastique en Espagne et lui donner un nom parlant semblent être des opérations assez simples, d'autant que sa « naissance » et son comportement sont bien décrits dans le roman. En revanche, la lecture du roman nous fait prendre conscience de la raison pour laquelle ce n'est pas dans la Péninsule Ibérique, mais dans les pays slaves que l'imagination populaire a engendré les *topielce*. Malgré le soin apporté pour rester fidèle à l'original, il est impossible d'évoquer chez le lecteur espagnol de *Prawiek* les associations qui peuvent être celles du lecteur polonais. Leurs différences d'associations transparaissent clairement dans les évocations du milieu aquatique auquel se rattache étroitement le *topielec* : ce milieu est très familier pour le lecteur polonais, il est beaucoup moins évident pour l'espagnol.

Une grande partie du lexique du texte polonais se rattache à l'eau douce, élément abondant en Pologne, beaucoup plus rare en Espagne. L'étang dans lequel Pluszcz se noie puis habite devient *estanque* dans la traduction, et le DRAE définit ce mot comme une « pièce d'eau artificielle ». Le mot polonais peut avoir la même acception, mais probablement pas dans le cas de l'endroit que hante le *topielec* du roman : il se trouve dans une forêt appelée *Wodenica*, dont le nom même suggère un terrain naturellement détrempé ou sur lequel l'eau se trouve naturellement en abondance. *Wodenica* a du reste été traduit par *Salto de Agua*, ce qui signifie la « chute d'eau » ou les « rapides », et les traductrices ont ainsi transporté la région de Prawiek dans la montagne. En effet, pour les Espagnols, mise à part la mer qui encercle leur péninsule, il n'y a d'eau en abondance que dans les altitudes. Cette interprétation est probablement très éloignée de la vision de Tokarczuk, qui a bien sûr

complètement inventé Prawiek, mais en ayant à l'esprit le village de sa grand-mère, dans la région de Kielce.

Un autre mot se référant au milieu environnant de Pluszcz est *szlam* (« vase formée par les dépôts végétaux »). Il a été traduit en espagnol par *lodo* [« boue »], c'est-à-dire, une fois encore, par un mot de sens plus large [« mélange de terre et d'eau »]. Comme le montre la définition du DRAE, ce mot – contrairement à *szlam* – évoque en premier lieu la boue qui se forme après la pluie. Il existe bien une traduction de *szlam* en espagnol (*cieno*), mais les traductrices ont probablement choisi *lodo* en raison de sa plus grande fréquence d'emploi³⁰. *Sitowie* (« jonc », « jonchaie ») n'a pas d'équivalent exact en espagnol. Il a été traduit par *juncos*, mais *junco* se rapporte à une plante précise de la classification botanique (*Juncus*), alors qu'en polonais, *sitowie* s'emploie familièrement pour désigner un endroit où poussent toute sorte de plantes semi-aquatiques, en bordure de l'eau. Fait significatif, *sitowie* est d'ailleurs un substantif collectif : il est perçu par les polonophones comme un mot désignant un tout, un ensemble d'éléments de leur environnement familier.

D'autres vocables relevant du champ sémantique de l'eau (*kijanki* « têtards », *ważki* « libellules », *grobla* « digue », *mostek* « petit pont ») ont bien sûr des équivalents espagnols, mais on est en droit de penser que les associations d'idées qu'ils évoquent sont bien plus exotiques pour le lecteur espagnol que pour les Polonais.

Selon Manuel Martín Sánchez [2002: 23-24], il n'y a pas à proprement parler de mythologie espagnole, mais plutôt un conglomerat de traditions mineures originaires des différentes régions de l'Espagne. Malgré la richesse et la diversité des croyances populaires, on ne trouve dans celles-ci aucun équivalent exact du *topielec* polonais, ni dans les contrées sèches de Castille ou d'Aragon, ni même dans celles, plus pluvieuses, de Galice, des Asturies et de Cantabrie. Les créatures mythiques espagnoles liées à l'eau (la *xana* asturienne, la *dona d'aigua* catalane ou la *moura* galicienne, qui ressemblent toutes à des nymphes) sont presque toutes des personnages féminins. Comme exception, il y a les *nubeiros* du littoral nord-ouest de la Péninsule, qui sont des êtres capables de faire varier le temps et de provoquer l'orage, les averses et la grêle.

³⁰ Le corpus CREA présente en effet 797 occurrences de *lodo* contre seulement 106 pour le substantif *cieno*.

C'est toutefois le seul aspect qui les apparente au *topielec* « Maître du Brouillard » du roman de Tokarczuk. Pour ce qui est de la méchanceté, il y a en revanche les *lavandeiras/llavanderes/lavanderas*, originaires de la même région. Elles se présentent sous les versions variables de vieilles femmes démoniaques, d'âmes de femmes mortes en couches ou qui ont laissé mourir leur enfant sans baptême. On les voit tenter vainement de laver dans la rivière leurs draps tachés de sang. Il leur arrive de noyer ceux qui les aperçoivent, ce qui en ferait des équivalents féminins des *topielce* polonais, mais ceci n'est pas un trait dominant de leur personnage, les versions régionales ne le mentionnent pas toutes.

Le personnage du *topielec* (aussi appelé *utopiec*) semble susceptible d'être reconnu des lecteurs espagnols familiers des romans de Sapkowski (très appréciés en Espagne). Un démon de ce genre apparaît en effet plusieurs fois dans la saga de Geralt. Mais il n'est qu'une créature parmi d'autres dans le bestiaire du Sorceleur [Sapkowski, 2001a : 13, 189], et il n'y a qu'un seul passage suggérant au lecteur qu'il s'attaque à ses victimes dans l'eau [Sapkowski, 2001b : 98]. En polonais, le nom de la créature suffit pour que le lecteur l'identifie au démon traditionnel de sa mythologie. Pour le lecteur espagnol, même s'il a lu Sapkowski, le mot sera probablement plutôt perçu comme inventé par l'auteur et dépourvu de connotations culturelles (phénomène fréquent dans la *fantasy* « populaire » dont Sapkowski n'est pas un représentant). En revanche, les Espagnols amateurs du jeu vidéo *The Witcher* déjà signalé ont certainement une idée plus précise de la créature, car par convention et par nature, le jeu vidéo a dû lui donner une forme graphique précise, lui attribuer des comportements et expliquer son origine (laquelle diffère de celle que décrit Tokarczuk, car les *topielce* du jeu naissent par magie et ne sont pas des âmes damnées)³¹.

D'autre part, même en supposant que les fans espagnols de la saga du Sorceleur sont aussi des fans du jeu produit par le studio CD Projekt Red (c'est probablement le cas pour une grande partie d'entre eux) et des lecteurs de Tokarczuk (ce qui est probablement déjà plus douteux), ces

³¹ Quoi qu'il en soit, les traductrices de *Un lugar llamado Antaño* ne pouvaient s'appuyer sur une éventuelle connaissance du jeu ou de l'œuvre de Sapkowski en Espagne, car la traduction de *Prawiek* est parue à Madrid en 2001 alors que le personnage du Sorceleur n'a fait son apparition sur le marché espagnol qu'en 2002, et le jeu en 2007.

trois sources ne contribuent pas à assimiler l'idée du *topielec* dans l'imaginaire espagnol. La première raison est que ce concept est rendu par deux synonymes en polonais (*topielec* – *utopiec*), et la deuxième, que les traducteurs l'ont tous rendu par un autre mot. Dans *Un lugar llamado Antaño*, comme nous l'avons vu, c'est le mot *ahogado* qui a été choisi pour traduire *topielec* ; le traducteur de la saga du Sorceleur a inventé un terme, (*el*) *utopes*, pour rendre l'*utopiec* ; et le traducteur anonyme du jeu vidéo en espagnol (il nous a été impossible de trouver son nom malgré l'abondance de textes consacrés à ce jeu sur Internet) a employé le terme *sumergido* (litt. « submergé »), ignorant visiblement les deux autres appellations existantes de la créature en espagnol, ou n'y ayant pas spécialement prêté attention.

Le lecteur espagnol de *Prawiek* ne reconnaîtra donc dans le *topielec* aucune créature mythique connue, même si Chopchaf paraîtra sans doute plus familier aux lecteurs du nord du pays, d'autant que les traductrices ont adapté à plusieurs occasions les réalités de l'original ou les ont remplacées par des expressions plus générales (*szlam* – *lodo*). Parfois cependant, des équivalents exacts évoquent d'autres associations d'idées que chez le lecteur polonais (*staw* – *estanque*), car dans la langue de la traduction, ces expressions apparaissent normalement dans d'autres contextes. Des différences de système entre les langues (*sitowie* – *junco*) peuvent également entraîner une déformation de l'image originale. De surcroît, les différents noms inventés par les traducteurs espagnols qui ont eu affaire au *topielec* (*ahogado* – *utopes* – *sumergido*) ne favorisent certainement pas l'assimilation du personnage en terre étrangère.

Conclusions

La lecture de quatre versions du *Temps de Pluszcz* semble confirmer l'hypothèse liminaire concernant un caractère « national » du fantastique (*fantasy*, merveilleux). L'existence d'un « fantastique national » entraîne des différences dans les traductions des trois langues. Ces différences augmentent naturellement avec la distance géographique et culturelle : le chapitre de la version tchèque consacré à l'*Utopenec* ne contient pas beaucoup de glissements par rapport à l'original, tant dans ses désignations que dans ses connotations. Les versions française et espagnole, qui créent respectivement les personnages du Noyeur et de

el Ahogado Chopchaf, différent davantage de l'original étant donné que les deux cultures n'ont pas d'équivalent du démon aquatique polonais – ou plus largement, slave – qu'est le *topielec*. Leurs connotations de l'eau sont également différentes. En conséquence, il faut certainement tenir compte des différences de techniques employées par les traducteurs face à cette altérité culturelle (différences de stratégies de traduction, réalisation par chaque traducteur d'un autre projet).

Cependant, comme nous l'avons dit, les différences inhérentes au transfert des éléments fantastiques dans un nouveau contexte ne peuvent être considérées (toutes) comme des erreurs ou imperfections de traduction. Le *Topielec* et l'*Utopenec* ancrés dans la mythologie populaire slave, le *Noyeur* et *el Ahogado Chopchaf* nouveaux venus en France et en Espagne appartiennent à la même couche de « réalisme magique » dans chacun des textes, et dans toutes les versions, ils contribuent tout aussi efficacement à transmettre des contenus « transculturels », qui – surtout – peuvent différer de l'expérience que chaque lecteur a du monde réel.

Ceci ne doit pas être perçu comme un obstacle à la lecture, comme peut en témoigner l'avis même de Tokarczuk. Interrogée d'une part sur la dimension universelle de son œuvre, et de l'autre sur les particularités de sa langue et les difficultés de traduction qui peuvent en résulter, elle a répondu :

Książka *Prawiek i inne czasy* została przetłumaczona na kilkanaście języków. W niektórych krajach, gdzie ją wydano, spotykałam się z czytelnikami. Nie miałam wrażenia, że ich reakcje są jakoś dramatycznie inne niż w Polsce. Zadawali bardzo podobne pytania, interesowały ich podobne sprawy – wydaje mi się, że istnieje jakiś wspólny poziom odbioru moich książek. Byłoby chore, gdyby literatura pozbawiona była zupełnie kontekstu kulturowego miejsca, w którym powstaje, i bardzo mi zależy, żeby moje pisarstwo było w tym sensie polskie. Wydaje mi się, że takie jest. Ale jestem jednocześnie przekonana, że to nie przeszkoda w odbiorze przez czytelników z zagranicy [Gulda, 2000]³².

Traduit par Xavier Chantry

³² « *Prawiek i inne czasy* a été traduit dans une vingtaine de langues. J'ai rencontré les lecteurs de certains des pays où le livre a été publié, et je n'ai pas eu l'impression que leur réaction soit radicalement différente de celle des Polonais. Ils posaient les

Références :

Textes analysés

- Tokarczuk, O. (1996), *Prawiek i inne czasy*, Wydawnictwo W.A.B., Warszawa.
- Tokarczuk, O. (1998), *Dieu, le temps, les hommes et les anges*, trad. par Ch. Glogowski, Robert Laffont, Paris.
- Tokarczuk, O. (1999), *Pravěk a jiné časy*, trad. P. Vidlák, Host, Brno.
- Tokarczuk, O. (2001), *Un lugar llamado Antaño*, trad. E. Rabasco Macías, B. Wyrzykowska, Editorial Lumen, Barcelona.

Dictionnaires et corpus

- Diccionario Clave. Diccionario de uso del español actual*, <http://clave.smdiccionarios.com/app.php>.
- Moliner, M., *Diccionario de Uso del Español* (DUE), www.diclib.com/ir/show/en/moliner/1/2831/2520/36/43/46686.
- Real Academia Española, *Corpus de referencia del español actual* (CREA), <http://corpus.rae.es/creanet.html>.
- Real Academia Española, *Diccionario de la Lengua Española* (DRAE), <http://rae.es>.
- Slovník spisovného jazyka českého (SSJC), <http://ssjc.ujc.cas.cz>.
- Le Trésor de la Langue Française informatisé*, <http://atilf.atilf.fr>.

Autres références

- Ballard, M. (2002), « Critères et décalages de l'équivalence », *Les langues modernes* 4, p. 27-38.
- Baran, J. (1997), « Nie ma mnie jednej » (rozmowa z Olgą Tokarczuk), *Dziennik Polski* 265 (16 lutego).
- Bugajska, S. (1997), « Najważniejsze są osoby », *Wiadomości Kulturalne* 6, p. 20.
- Cieński M. (1996), « Powieść ze środka wszechświata », *Odra* 11, p. 116-118.

mêmes questions, s'intéressaient à des aspects semblables. J'ai l'impression qu'il existe une sorte de niveau de réception de mes livres commun à tous. Une littérature complètement expurgée du contexte d'origine dans lequel elle a été produite serait malsaine, et dans ce sens, je tiens beaucoup à ce que mes œuvres soient polonaises. Il me semble que c'est le cas. Mais en même temps, je suis convaincue que ce n'est pas un obstacle à leur réception par les lecteurs étrangers ».

- Gaszyńska-Magiera, M. (2011), *Recepcja przekładów literatury iberoamerykańskiej w Polsce w latach 1945-2005 z perspektywy komunikacji międzykulturowej*, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków.
- Gieysztor, A. (1982), *Mitologia Słowian*, Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe, Warszawa.
- Grzegorzczukowa, R. (1990), *Pojęcie językowego obrazu świata*, in : Bartmiński, J. (dir.), *Językowy obraz świata*, Wydawnictwo UMCS, Lublin, p. 41-49.
- Gulda, P. (2000), « Ja odpadam! » (rozmowa z Olgą Tokarczuk), *Gazeta w Elblągu* 270 (20 listopada).
- Hermans, T. (1999), *Translation in Systems. Descriptive and Systemic Approaches Explained*, St. Jerome Publishing, Manchester.
- Hermans, T. (2002), *Paradoxes and Aporias in Translation and Translation Studies* <http://discovery.ucl.ac.uk/1387/1/aporia.pdf> (consulté le 30 octobre 2015).
- Kopaliński, W. (1991), *Słownik mitów i tradycji kultury*, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa.
- Martín Sánchez, M. (2002), *Seres míticos y personajes fantásticos españoles*, Edaf, Madrid.
- Masłowska, E. (1999) « Ludowy stereotyp rzeki – zarys struktury », in : Bartmiński, J. (dir.), *Językowy obraz świata*, Wydawnictwo UMCS, Lublin, p. 183-193.
- Orski, M. (1996), « Realizm mitologiczny », *Nowe Książki* 8, p. 46-47.
- Sapkowski, A. (2001a), *Ostatnie życzenie, Miecz przeznaczenia*, SuperNowa, Warszawa.
- Sapkowski, A. (2001b), *Czas pogardy*, SuperNowa, Warszawa.
- Skibińska, E. (2000), « Nazwy własne we francuskim przekładzie „Prawieku i innych czasów” Olgi Tokarczuk », in: Kubiński, W., Kubińska, O., Wolański, T.Z. (dir.), *Przekładając nieprzekładalne. Materiały z I Międzynarodowej Konferencji Translatorycznej Gdańsk–Elbląg*, Wydawnictwo Uniwersytetu Gdańskiego, Gdańsk, p. 157-169.
- Skibińska, E. (2014), « Traduire par temps de ruptures, ou comment la collection Pavillons/Domaine de l'Est (Robert Laffont, 1980-2003) a orienté l'image de la littérature est-européenne en France », in: Laurent, M. (dir.), *Traduction et Rupture. La traduction comme moyen de communication interculturelle*, Editions Numilog, Paris, p. 259-275.
- Šidák, P. (2012), « Vodník v české kultuře, zvláště v literatuře », *Studia Mythologica Slavica* XV, p. 247-292.

- Tabakowska, E. (sous presse), « Tłumacz we władzy Mnemosyne ».
- Weinberger, E. (2013), « Anonymous Sources (On Translators and Translation) », in: Allen, E., Bernofsky, S. (dir.), *In Translation. Translators on Their Work and What It Means*, Columbia University Press, New York, p. 16-30.
- Zidaric, W. (2003), « Ondines et roussalkas : littérature et opéra au XIX^e siècle en Allemagne et en Russie », *Revue de littérature comparée* 1 (305), p. 5-22.

RESUME

Le « réalisme magique » de *Prawiek i inne czasy* a été très rapidement remarqué par la critique du roman d'Olga Tokarczuk. Si l'on peut découvrir dans sa composition des éléments proprement polonais, d'autres « ingrédients », de caractère universel, y sont présents également, mais « polonisés », ne serait-ce que par la langue polonaise, matériau du roman. La comparaison d'un passage original contenant des éléments de la mythologie slave liés à l'eau (le chapitre *Czas Topielca Pluszcza*) à ses traductions en tchèque, français et espagnol montre que l'existence d'un « fantastique national » entraîne des différences qui augmentent avec la distance géographique et culturelle : si la version tchèque ne contient pas beaucoup de glissements par rapport à l'original, les versions française et espagnole, elles, produisent des effets d'altérité culturelle. Ceux-ci ne doivent pas cependant être perçus comme un obstacle à la lecture.

Mots-clés : Olga Tokarczuk, *Prawiek i inne czasy*, traduction, différences culturelles, spécificités culturelles en traduction

SUMMARY

The “magical realism” of *Prawiek i inne czasy* by Olga Tokarczuk through the filter of translation. Comparative study of the Czech, French and Spanish translations

“Magical realism” in *Prawiek i inne czasy* has been noticed very quickly by the critics of Olga Tokarczuk’s novel. If some typically Polish elements can be observed in the text’s composition, other “ingredients,” more universal, also appear, but they are “polonised,” if only due to the

Polish language of the novel. When comparing an original passage (the chapter *Czas Topielca Pluszcza*), which contains Slavic mythological elements linked with water, with its translations into Czech, French and Spanish, it appears that “national fantastic” features create differences which enlarge with geographical and cultural distance: the Czech version does not contain many shifts compared with the original, while the French and Spanish versions bring about cultural alterity effects. These, however, should not be considered as an obstacle to the reading.

Key words: Olga Tokarczuk, *Prawiek i inne czasy*, translation, cultural differences, cultural specificities in translation