



ISSN 2260-1651

ISSN en ligne 2260-4987

Traduire *Fuego en Casabindo* d'Héctor Tizón en français

Isabelle Bleton

École Normale Supérieure de Lyon, France

isabelle.bleton@ens-lyon.fr

<https://orcid.org/0000-0002-4740-9036>

Reçu le 10-07-2022 / Évalué le 10-10-2022 / Accepté le 22-11-2022

Résumé

Le premier roman d'Héctor Tizón, *Fuego en Casabindo* (1969), reste relativement méconnu alors qu'il constitue une expérimentation originale dans le contexte du *boom* des années 1960. Encore inédite en français, sa traduction est en cours et pose de nombreuses questions. Ce récit fragmentaire, au style très elliptique et poétique, traversé par des voix ancestrales, mêlant le passé et le présent, le rêve et la réalité, repose sur un substrat culturel très riche, celui de la culture andine du nord-ouest argentin. Le traducteur se trouve alors face à de nombreux culturèmes et à plusieurs stratégies possibles.

Mots-clés : Héctor Tizón, nord-ouest argentin, culturèmes, traduction littéraire

Traducir *Fuego en Casabindo* de Héctor Tizón al francés

Resumen

La primera novela de Héctor Tizón, *Fuego en Casabindo* (1969), sigue siendo relativamente desconocida a pesar de constituir un experimento original en el contexto del *boom* de los sesenta. Todavía inédito en francés, su traducción está en curso y plantea muchos interrogantes. Esta narración fragmentaria, de estilo elíptico y poético, atravesada por voces ancestrales, que mezcla pasado y presente, sueño y realidad, se apoya en un sustrato cultural muy rico, el de la cultura andina del noroeste argentino. El traductor se enfrenta así a numerosos culturemas y a varias estrategias posibles.

Palabras clave: Héctor Tizón, noroeste argentino, culturemas, traducción literaria

Translating Héctor Tizón's *Fuego en Casabindo* into French

Abstract

Héctor Tizón's first novel, *Fuego en Casabindo* (1969), remains relatively unknown even though it constitutes an original experiment in the context of the 1960s *boom*. Still unpublished in French, its translation is in progress and raises many questions.

This fragmentary narrative, with its elliptical and poetic style, crossed by ancestral voices, mixing past and present, dream and reality, is based on a very rich cultural substratum, that of the Andean culture of northwest Argentina. The translator is thus faced with numerous culturemes and several possible strategies.

Keywords: Héctor Tizón, northwest Argentina, culturemes, literary translation

Introduction

En Argentine et en France, on connaît surtout de l'œuvre d'Héctor Tizón les romans qui ont été publiés à partir de 1984, comme *La casa y el viento* (1984), qui est son ouvrage le plus connu, écrit pendant son exil en Espagne, ainsi que *El hombre que llegó a un pueblo* (1988), dont une adaptation cinématographique a été tirée, réalisée par Miguel Pereira (*El destino*, 2004). Les deux livres s'inscrivent dans la problématique de l'exil et du retour impossible de l'exilé dans son pays. En 1962, après avoir parcouru le monde au gré des postes qu'il a occupés en tant que diplomate (Mexico, Milan), Tizón décide de s'installer définitivement à Yala, un petit village situé à une quinzaine de kilomètres au nord de San Salvador de Jujuy, à l'entrée de la *quebrada de Humahuaca*, dans la maison familiale. C'est le lieu où il a conçu et écrit la plus grande partie de son œuvre.

Cette période d'avant l'exil a été propice à un projet d'écriture, comprenant des nouvelles et des romans, que l'on pourrait qualifier de *cycle de la Puna*. Il comprend la trilogie *Fuego en Casabindo* (1969), *El cantar del profeta y el bandido* (1972) et *Sota de bastos, caballo de espadas* (1975), ainsi que les recueils de nouvelles *A un costado de los rieles* (1960) *El jactancioso y la bella* (1972), et *El traidor venerado* (1978). Ce projet poursuivait l'ambition de réaliser une sorte d'inventaire de l'histoire et de la culture de la province de Jujuy, en particulier de la partie montagneuse, constituée de hauts-plateaux andins, appelée la Puna, depuis la fin de la colonisation jusqu'au milieu du XX^e siècle, afin de graver par écrit ce qui semblait irrémédiablement voué à disparaître, à savoir la cosmovision de cette civilisation des hauts plateaux, une société agro-pastorale peu à peu marginalisée par l'évolution historique et à l'écart des grands processus de modernisation. C'est précisément cette première partie de l'œuvre, méconnue de la critique (seuls quelques spécialistes argentins de Tizón l'ont abordée), et inédite en français, qui nous a poussée à entreprendre le défi de traduire le premier roman de Tizón, *Fuego en Casabindo*, publié en 1969¹.

Quasiment tous les romans publiés à partir de *La casa y el viento* ont été traduits en français entre 1990 et 2007 par deux traducteurs renommés, Françoise Campo-Timal et André Gabastou, mais une grande partie de l'œuvre de Tizón reste inédite

en français. Aucune autre traduction n'a été faite depuis, en raison d'abord de la disparition prématurée de Françoise Campo-Timal en 1992, qui dirigeait la collection « Lettres latino-américaines » chez Actes Sud, ensuite à cause de la faillite de la maison d'édition Le Serpent à Plumes, qui avait édité les traductions signées d'André Gabastou. Une autre raison probable tient peut-être au fait que pour les éditeurs, dans une période de crise de l'économie du livre, les critères financiers l'emportent malheureusement souvent sur les enjeux littéraires et patrimoniaux d'une traduction.

1. Les enjeux de la traduction de *Fuego en Casabindo* en français

La tâche de faire connaître cet auteur argentin en France est inachevée. Si son œuvre postérieure à l'exil a pu bénéficier d'un intérêt pour les littératures d'Amérique latine, que l'édition française a manifesté au tournant des années 2000, notamment celles qui traitaient des régimes dictatoriaux et des témoignages des victimes, les ouvrages antérieurs semblent plus difficiles à faire connaître et éditer. Cela peut être dû d'abord à la distance temporelle qui est aujourd'hui importante (plus de cinquante ans se sont écoulés depuis la publication de *Fuego en Casabindo*), ce qui crée une sorte d'anachronisme dans le fait de traduire ce texte. Pourquoi alors le traduire maintenant ? D'abord, signalons que cela a déjà été fait en anglais, sous le titre *Fire in Casabindo*, publié en 1993. Ensuite, il pourrait y avoir une raison, que l'on pourrait qualifier de « patrimoniale », de traduire ce qui reste inédit en français, pour que le public francophone ait accès à l'œuvre complète de l'auteur. Celle-ci a déjà été systématiquement rééditée par les éditions Alfaguara, en Argentine, où beaucoup de livres de Tizón étaient épuisés, voire disparus (tout le stock de *Sota de bastos*, son roman le plus ambitieux, avait été brûlé dans un autodafé des militaires en 1976).

Ce n'est pas seulement pour ces raisons que nous avons souhaité nous atteler à cette tâche. D'abord, sur un plan personnel et académique nous avons un attachement pour l'écrivain et ses thématiques, l'ayant rencontré à plusieurs reprises et lui ayant consacré une partie de nos recherches dès le début des années 1990. Ensuite, *Fuego en Casabindo* est un roman très singulier, complexe et original, tenant une place à part non seulement dans l'œuvre de Tizón mais dans le panorama de la littérature argentine. Dans ce premier roman, l'auteur a cherché à forger sa propre esthétique narrative, à élaborer un espace significatif et à définir tout un univers. Son objectif était aussi de récupérer la mémoire d'un massacre oublié et effacé de l'histoire officielle. Ce massacre, qui subsistait dans la mémoire orale et collective des habitants de la Puna, s'est déroulé lors de la bataille de Quera (1875) qui a opposé les paysans rebelles et l'armée du gouvernement provincial, au sujet de la possession des terres ancestrales.

Fuego en Casabindo a été édité en plein cœur de la période dite du *boom* du roman latino-américain. *Cent ans de solitude* avait été publié deux ans avant (1967), à Buenos Aires, aux éditions Sudamericana. Cette première édition a été épuisée en quelques jours. Elle a été suivie très rapidement de la traduction française, en 1968. Le « réalisme magique » a commencé alors à s'imposer comme étant le courant littéraire à la mode et quasiment métonymique du *boom* latino-américain. Le romancier colombien a éclipsé tous les autres, devenant l'icône du *boom*. Les critiques ne juraient plus que par le réalisme magique à la García Márquez. *Fuego en Casabindo*, premier court roman d'un jeune auteur inconnu originaire du nord-ouest argentin, est passé alors pratiquement inaperçu, et s'est trouvé malheureusement trop vite catalogué sous la rubrique « roman régionaliste ».

Pourtant, *Fuego en Casabindo*, si on le lit bien, aborde les mêmes thèmes que *Cien años de soledad*. La question de la mémoire d'un massacre oublié est présente dans les deux livres. Dans *Cien años*, ce sont les travailleurs des plantations de banane en grève qui sont massacrés par l'armée, et dans *Fuego en Casabindo*, ce sont les paysans privés de leurs terres. Ces faits ont ensuite été rayés de la mémoire officielle, ce que les deux romans mettent également en scène. Ensuite, des personnages de morts pas tout à fait morts, qui reviennent hanter les vivants, circulent dans chacun des textes. Enfin, l'ouvrage de Tizón donne du réalisme magique sa propre version, qui s'enracine dans la vision du monde des habitants de la Puna, dans leurs croyances et leurs mythes, dans leur attitude existentielle face à la mort et à la vie, dans leur rapport étroit avec les forces naturelles et la terre².

Chez les historiens de la littérature argentine, l'œuvre de Tizón a souvent été, à tort ou à raison, associée au renouveau du roman régionaliste. C'est ainsi qu'elle est classée, aux côtés de celle de Juan José Saer, dans le volume 11 de *Historia crítica de la literatura argentina*, dirigée par Elsa Drucaroff. Pourtant, cette perspective ne rend pas suffisamment compte de sa richesse, de la dimension mythico-symbolique sur laquelle elle repose, de sa conception de l'espace comme territoire mythique où circulent des discours, des savoirs communautaires, anonymes, oraux, la reliant à celle d'écrivains comme Juan Rulfo³, Gabriel García Márquez, Augusto Roa Bastos ou José María Arguedas (Berruti, Di Marco, 2006 : 27). C'est pourquoi le premier ouvrage de Tizón, trop méconnu, mériterait d'être relu et remplacé dans un contexte littéraire plus large, car il enrichit l'histoire du roman latino-américain, montrant qu'il n'y a pas eu qu'un seul réalisme magique -celui de García Márquez-, mais que d'autres propositions similaires ont émergé simultanément. La traduction que nous avons entrepris de faire de ce roman va donc de pair avec un travail de recherche, et ces deux activités se nourrissent l'une l'autre. Il nous semble donc justifié, et non anachronique, de traduire en français *Fuego en Casabindo* maintenant, à la

lumière de toute une histoire littéraire, pour revenir aux sources non seulement de l'œuvre de Tizón, mais aussi à celles d'un mouvement littéraire continental qui a révolutionné la littérature latino-américaine.

Nous ajouterons qu'avec *Fuego en Casabindo*, on est face à une expérimentation littéraire originale, exigeante avec son lecteur, mais fascinante, car elle nous plonge dans une altérité et dans un monde à part, celui du nord-ouest argentin, de la Puna, un monde andin qui nous connecte avec le passé pré-hispanique et colonial du continent latino-américain, et nous montre que l'Argentine ne peut et ne doit pas se résumer à Buenos Aires et à sa culture tournée vers l'Europe. Cette traduction pourrait favoriser une réhabilitation de ce roman méconnu, et contribuer à mieux connaître la diversité des expérimentations littéraires des années 1960 en Argentine, dans le contexte du renouveau de la littérature latino-américaine qu'a représenté le *boom*.

2. Difficultés de traduction

Pour le traducteur français, ce roman propose un véritable défi en raison de sa condensation structurelle et stylistique, de son hybridité culturelle, de ses spécificités linguistiques et de son caractère elliptique et assez énigmatique. Avant de le traduire, il est nécessaire d'en faire une analyse narratologique, temporelle et actancielle minutieuse. Sa composition est en effet basée sur la fragmentation en séquences de longueurs très diverses, non numérotées, juste séparées par un blanc typographique. L'ordre des séquences n'est absolument pas chronologique ni linéaire, et le lecteur doit naviguer dans le roman pour reconstituer les fils de l'histoire. Il se dégage deux grandes lignes narratives, fragmentées en une mosaïque de séquences. Ce travail préalable doit pouvoir permettre d'identifier non seulement les coordonnées temporelles et spatiales de chaque ligne narrative, mais aussi des styles et des modalités discursives, propres à chaque axe. Certaines séquences sont particulièrement énigmatiques et confuses, parce qu'elles rendent compte du point de vue désorienté et confus du protagoniste, Doroteo, un guerrier *kolla* qui a été tué lors de la bataille de Quera mais qui erre encore parmi les vivants, dans un entre-deux, cherchant son âme afin de pouvoir enfin partir. Cette ambiguïté, cette hésitation entre réalité et délire, produit des passages particulièrement mystérieux, qui mettent le traducteur devant le défi de respecter les effets produits par le texte.

Une autre difficulté est que les lecteurs français risquent de se trouver très démunis face à l'univers qui est ici représenté, car ils sont en général totalement ou relativement ignorants des caractéristiques de la culture, de l'histoire et de

la cosmovision des habitants du nord-ouest argentin. Cette distance culturelle considérable entre le texte source et le lecteur étranger pose un certain nombre de problèmes de traduction, dont celui des nombreux culturèmes qui émaillent le texte. Nous reprenons le concept de « culturème » de Lucía Molina dans *El otoño del pingüino. Análisis descriptivo de la traducción de los culturemas* : « un elemento verbal o paraverbal que posee una carga cultural específica en una cultura y que al entrar en contacto con otra cultura a través de la traducción puede provocar un problema de índole cultural entre los textos origen y meta⁴ » (Molina, 2006 : 79). Ces culturèmes le sont d'ailleurs souvent à double titre, car non seulement ils sont éloignés des réalités du lecteur français, mais aussi parfois de celles du lecteur argentin urbain et portègne. Nous nous sommes rendu compte que certains mots du texte étaient même inconnus de certains de nos informateurs de la Puna.

Dans *Fuego en Casabindo*, Tizón a cherché à créer une voix, une énonciation spécifique. L'histoire étant narrée depuis le point de vue singulier d'un membre de la culture *kolla*, une double traduction est en quelque sorte nécessaire : « traduire » un récit fortement ancré dans une culture radicalement différente de celle du lecteur, c'est non seulement en traduire les mots mais aussi les contenus culturels et anthropologiques. C'est pourquoi la difficulté provient de la double appartenance de ce texte : le récit est énoncé depuis la position marginale et frontalière d'un sujet qui est un personnage de la Puna, et qui appartient au monde andin. Cependant, il est aussi modelé selon une forme romanesque, donc occidentale⁵. C'est pourquoi il se caractérise par une forte tension entre l'écrit et l'oral, entre l'écrit et le chant. Ce dernier apparaît notamment sous forme de *copla*, cette forme lyrique de la tradition orale du nord-ouest argentin, composée d'octosyllabes à rimes assonantes, sur le modèle du *romance*. Des vers de *coplas* apparaissent dans le texte, cités à certains moments précis, ou remémorés par le protagoniste. Mais le véritable défi pour le traducteur est de parvenir à rendre cette « écriture chantée », cette musicalité qui irrigue l'écriture et qui s'enracine dans la pratique andine de la chanson (Sánchez, 2004 : 165).

Dans ces conditions, le travail du traducteur-chercheur est particulièrement passionnant et complexe. Comment faire passer à un public français un texte fortement ancré dans une culture autre et modelé par elle ? Des stratégies d'adaptation sont-elles envisageables ? Quelle adaptation peut-on se permettre sans perdre l'authenticité de l'œuvre ? Comment traduire les culturèmes ? Faut-il avoir recours à un appareil critique ? Plus généralement, quelle stratégie de traduction faut-il adopter, et selon quelle intention ? Nous insistons sur le fait que nous ne sommes ni traductologues, ni traductrices de profession, et que cette activité est pour nous étroitement en rapport avec une recherche en cours. C'est pourquoi nous nous

contenterons humblement de présenter quelques exemples, en nous inspirant de la très utile classification des culturèmes proposée par Lucía Molina, et en recourant aux concepts de domestication et d'étrangéisation apparus à la fin du siècle dernier, après la publication de l'ouvrage de Lawrence Venuti (*The Translator's Invisibility*, 1995). Ces concepts sont devenus des catégories analytiques utiles, plus opérantes que la traditionnelle distinction entre traducteurs « ciblistes » et traducteurs « sourciers ». La domestication désigne une stratégie de traduction consistant à adapter ou acclimater un contexte culturel ou des termes propres à une culture étrangère, afin de les rendre plus familiers au lecteur, alors que l'étrangéisation correspond à une préservation de ce même contexte original conduisant à faire sentir au lecteur une étrangeté, un dépaysement. Dans les textes de Tizón, on est très fréquemment confrontés à des éléments spécifiques au contexte culturel, qui posent une difficulté de transposition dans la langue française, ces éléments n'ayant pas d'équivalent dans la culture française ou francophone.

3. Quelques exemples de problèmes de traduction

3.1. Le milieu naturel

On trouve dans le texte un certain nombre de termes désignant des plantes, des arbres ou des animaux n'ayant pas d'équivalent en français. *Chaguaral*, *iro*, *queñua*, *tola* et *yareta* sont des plantes endémiques vivant dans la Puna, à haute altitude, et qui tiennent un rôle important dans le quotidien et l'économie de l'altiplano andin, car ce sont des sources de combustible et des aliments pour les troupeaux de lamas ou de moutons. La solution peut être de les laisser tel quel dans le texte cible et de créer un glossaire à la fin de la traduction, afin d'éviter les notes de bas de page qui interrompent la lecture. Dans le cas de *queñua*, qui désigne un arbre au tronc tordu qui pousse dans la cordillère des Andes, Françoise Campo-Timal, dans sa traduction de *La casa y el viento*, avait opté pour une adaptation, en traduisant par « quinquina », qui désigne une autre espèce d'arbre, mais dont le lecteur francophone a entendu parler comme la plante dont on extrait la quinine. Ce choix, qui suit la stratégie de la domestication, privilégie la culture du récepteur, mais pas la culture originale.

Dans une autre phrase apparaît le *cardón*, ce grand cactus candélabre endémique sur les pentes des montagnes et des ravins : « el portón de viejas maderas de cardón cedió » (Tizón, 1987 : 22). F. Campo-Timal, rencontrant également une « puerta de cardón » dans *La casa y el viento*, avait traduit par « porte en chardons ». Ce choix, qui correspond à la domestication, se fait selon nous au détriment de la vraisemblance, le chardon ne pouvant être un matériau pour faire une porte.

Le *cardón* est une espèce de cactus dont la taille permet d'en tirer des planches qui, une fois sèches, deviennent un matériau de construction. Lors de notre séjour dans la Puna, nous avons pu voir dans l'église de Casabindo une chaire ancienne ainsi que de nombreuses portes dans le village, faites de ce bois. C'est donc un élément constitutif de la culture du texte source et il nous semble important de ne pas le modifier ni le transposer. Nous avons choisi de traduire par : « la grande porte en vieux bois de cactus céda ». Nous pourrions donner bien d'autres exemples, mais dans à peu près tous les cas, nous avons choisi de faire sentir au lecteur le caractère étranger du monde décrit au lieu de le gommer.

3.2. Le patrimoine culturel

Parmi les nombreux exemples de culturèmes, nous pouvons mentionner « Coquena », qui est une divinité spécifique du monde andin, un être mythique protecteur des lamas, vigognes et guanacos. Il est représenté sous la forme d'une sorte de lutin berger et les chasseurs, qui le craignent, doivent l'amadouer avec des offrandes. Dans le roman, il apparaît dans ce fragment : « de tres certeros disparos agredió a Coquena en el valle de Suripugio » (Tizón, 1987 : 69). L'auteur construit l'espace de la fiction non pas selon un critère réaliste et référentiel, mais depuis les croyances, les légendes et les superstitions du nord-ouest. Si nous optons pour une traduction littérale, le lecteur francophone aura besoin d'une note de bas de page ou d'un renvoi à un glossaire : « dans la vallée de Suripugio il offensa Coquena en tirant trois coups précis ». La note pourrait alors expliquer qui est Coquena. Une autre solution serait une traduction-amplification de cette phrase : « il offensa le dieu protecteur des vigognes, Coquena, en tuant une vigogne de trois coups précis... », mais cette solution, lourde et répétitive, dénaturerait le style de Tizón, qui est justement fondé sur l'économie de moyens, sur la sobriété, la condensation et l'ellipse. Ce trait d'écriture a même été analysé par Gabriela Stöckli comme étant un principe même de création, un « art de faire sans », dans son livre *El arte de prescindir*. En outre, l'amplification entrerait en contradiction avec la perspective particulière du narrateur, qui est un membre de la culture à laquelle se rapporte l'histoire, et qui s'adresse à un récepteur également membre de cette culture. C'est pourquoi il semble important de trouver une solution intermédiaire, qui serait un juste milieu entre une littéralité trop étrange et une amplification trop pesante : « il offensa Coquena en tuant une vigogne de trois coups précis ».

Dans certains cas cependant, une légère description-amplification nous semble permise. Dans le fragment « hurgando las cenizas calientes entre las conchanas » (Tizón, 1987 : 14), le mot « conchana » est un américanisme de Jujuy désignant

une pierre que l'on met autour du foyer pour contenir les braises. Le français ne disposant pas d'un terme strictement équivalent, seul le terme « pierre », qui dans la culture française peut être associé au contexte du foyer ou du feu fait à même le sol (on pense à « pierre réfractaire »), pourra être ici employé, suivi d'un complément précisant sa fonction : « remuant les cendres chaudes entre les pierres du foyer ».

Un mot en particulier a été l'objet d'une véritable enquête linguistique pour en débusquer la signification : « bolazanco ». « Intentó caminar dos pasos por la habitación esquivando los trozos de chalonga, cuartos secos de cabrito y bolazancos que colgaban del techo » (Tizón, 1987 : 19). Tous les informateurs locaux que nous avons interrogés à Jujuy avouaient ne pas connaître le sens de ce mot. Nous étions tombées sur une pierre rare, un mot quasiment disparu, précieux, un véritable vestige archéologique de cette civilisation rurale de la Puna aujourd'hui quasiment éteinte. Ce n'est qu'en consultant le *Diccionario de americanismos en Jujuy y Salta* (Osán de Pérez, Pérez Sáez, 2006) que nous avons pu en fixer l'origine et le sens. Il s'agit d'une poche ou d'un sac fait avec la membrane d'un cœur de bœuf retournée et servant à graisser les cuirs. Nous proposons alors d'employer le terme de suif -la graisse de bœuf-, qui peut être familier et éveiller la mémoire littéraire du lecteur francophone (*Boule de suif* étant le titre d'une nouvelle célèbre de Maupassant), et de traduire *bolazanco* par « poche de suif ».

3.3. La culture sociale

Dans cette catégorie de culturèmes, le texte de *Fuego en Casabindo* est si riche que le sujet excède les dimensions de cet article. Le roman évoque un grand nombre d'éléments de la vie sociale de la Puna, des fêtes, des pratiques, des vêtements, des rites... L'exemple qui suit nous a semblé particulièrement intéressant : « En el atrio, blanco a consecuencia de un par de brochas pecadoras mingadas la víspera, se hallaba un hombre cobijado en un quitasol, recitando » (Tizón, 1987 : 38). Le contexte est construit dans le récit avec suffisamment d'éléments pour que le lecteur comprenne qu'il s'agit des préparatifs de la fête de la Vierge de l'Assomption, la patronne du village de Casabindo, dont l'église est le centre névralgique. Le parvis (*atrio*) est le lieu où se croisent tous les habitants, entrant pour aller prier, et où un vieil homme décline des textes religieux. L'expression « un par de brochas pecadoras mingadas la víspera » est un bon exemple de la création discursive selon le principe du point de vue interne à la culture représentée, et du procédé d'accumulation d'information dans une formule la plus condensée et synthétique possible. La traduction en français en est d'autant plus difficile, et

elle nécessite de bien connaître le contexte. La clé de la phrase est le participe passé « mingadas », du verbe *mingar*, lui-même dérivé du terme *minga*, qui vient du quechua. La *minga*, dans la culture andine, désigne les travaux collectifs, le plus souvent agricoles, qui réunissent les habitants du village dans une ambiance festive. *Mingar*, c'est participer à une *minga*.

Les *brochas pecadoras* sont une métonymie désignant les personnes qui se sont chargées de repeindre en blanc le parvis, avec des pinceaux. Elles sont *pecadoras* parce qu'elles ont sans doute des péchés à se faire pardonner, c'est pourquoi elles participent à cette *minga*. Face à un élément qui n'a pas d'équivalent dans la culture française, nous avons opté pour une notion voisine : celle de « bénévole ». Nous proposons alors de traduire cette séquence en nous affranchissant de l'ordre des mots et de la littéralité qui aurait mené à une impasse : « Sur le parvis, fraîchement repeint de blanc par deux pinceaux bénévoles espérant laver leurs péchés, se trouvait un homme protégé par un parasol, en pleine déclamation ». La perte d'information est négligeable, et la redistribution des éléments sémantiques permet de construire une proposition relativement fluide en français, et, espérons-le, claire malgré la densité des informations.

3.4. La culture linguistique

Le traducteur est confronté dans *Fuego en Casabindo* à de nombreux culturèmes d'ordre linguistique, principalement des *coplas* de la tradition orale du nord-ouest. Cependant, certains de ces vers sont étranges et semblent davantage être des inventions de Tizón, ce que nous a confirmé Flora Guzmán, sa veuve, lors d'un entretien avec elle en mars 2019. En voici un exemple : dès la deuxième séquence du roman, la vieille Santusa entre en scène, marmonnant des propos étranges : « -Zocalitos... [...] -Zócalos-zocalitos... [...] -Zócalo celeste, pared rosada. » On observe trois occurrences du terme *zócalo*, la troisième fois en association avec le mot *pared*, « mur ». Le terme *zócalo* est l'élément architectural qui forme le soubassement d'un édifice ou d'un mur, cette partie basse généralement plus épaisse et plus solide. C'est aussi dans une seconde acception la plinthe d'un mur, sa partie inférieure qui peut être peinte d'une couleur différente du mur ou recouverte d'un revêtement décoratif (céramique, carrelage, tissu...). La troisième occurrence semble être un vers que la vieille femme chantonne, et veut dire, littéralement : Plinthe bleue, mur rose. Les couleurs *celeste* et *rosado* (bleu ciel et rose) sont assez fréquentes dans les *coplas* du nord-ouest, comme on peut le constater dans le *Cancionero popular de Jujuy* (Carrizo, 1935). Si dans les *coplas* traditionnelles *celeste* qualifie souvent un ruban (*cinta celeste*), ici c'est la partie basse du mur qui est bleu ciel, et le

mur lui-même est rose : le rose est très courant dans les *coplas*, associé souvent à la femme. De plus, le rose est une couleur qui symbolise la tendresse, l'amour, la sexualité. S'il est vrai que les *coplas* ont souvent un sens symbolique, il faut également signaler que cette forme poétique orale servait aussi à se remémorer et à transmettre les techniques des différents métiers, comme la construction. Les *coplas* jouaient alors le rôle de manuels. Il faut néanmoins admettre l'hypothèse d'une pure invention selon des critères de musicalité des mots. En effet, Flora Guzmán nous a rapporté que lorsqu'elle avait demandé à Héctor Tizón le sens de ce curieux vers, il avait répondu qu'il n'en avait pas. La fonction de ce vers ne serait pas de signifier en soi quelque chose, mais de contribuer à faire le portrait de la vieille Santusa, femme âgée dont le langage oscille en permanence entre un style très trivial et cru, et la profération de vers et de formules mystérieuses. Nous avons alors opté provisoirement pour ne pas traduire et laisser intactes ces mystérieuses formules, car elles le sont autant pour le lecteur français que pour le lecteur argentin. Une autre stratégie serait l'adaptation, consistant à trouver en français des formules produisant un effet similaire.

L'écriture de Tizón dans *Fuego en Casabindo* est souvent une sorte de prose poétique, dont les rythmes rendent les mots étranges. Les questions qui se posent alors sont similaires à celles que l'on rencontre dans la traduction de la poésie. De ce fait, le défi consiste à traduire une musicalité, des sons et des rythmes, et à préserver le plus possible l'écart par rapport à la langue quotidienne. Dans l'exemple suivant, nous proposons la traduction d'une séquence entière, très courte, qui se rattache à la ligne narrative de la quête de l'âme par Doroteo, le guerrier mort errant.

La costumbre de vivir, el impulso, la inercia, le mantenían en este mundo. Y la vida era esa música profunda de compases apagados, música de recónditos albañales, serpentinas de viento, goterones; viento sobre los hechos, hálito de las siestas; tronar del cielo. Era el flujo dorado. Era el Tiempo. Fuerza invisible y lenta que corroe, debilita, acumula, destruye. Que entorpece el ala de las aves, licua las osamentas de los muertos; que seca los ojos. (Tizón, 1987 : 28)

La traduction que nous pourrions proposer serait :

L'habitude de vivre, l'élan, l'inertie, c'est ce qui le maintenait dans ce monde. Et la vie était cette musique profonde de rythmes étouffés, de conduites secrètes, de serpentins de vent, de lourdes gouttes d'eau ; vent balayant les faits, brise des après-midi ; grondement du ciel. C'était le flux doré. C'était le Temps. Cette force invisible et lente qui érode, épuise, accumule, détruit. Qui engourdit l'aile des oiseaux, dissout les ossements des morts ; qui sèche les yeux.

La voix narrative parle ici une langue poétique. On ne sait d'où elle vient ni qui elle est. Elle nous ouvre une réalité totalement autre, celle de la subjectivité d'un être entre la vie et la mort, qui cherche son âme partie hanter son assassin. Elle semble venir du fond des âges, d'un passé mythique, et être porteuse de savoirs secrets auxquels les hommes n'ont pas accès. Il est important de la traduire comme on traduirait un poème, en restituant son rythme, sa structure poématique, ses répétitions.

Ces quelques exemples ont permis de montrer que face à un texte d'une telle densité culturelle, le travail du traducteur doit être un véritable travail de chercheur. La meilleure stratégie de traduction, face aux nombreux culturèmes, est de trouver des réponses au cas par cas, et de trouver un équilibre subtil qui permette de suggérer toute la richesse culturelle du texte sans que celle-ci ne soit un obstacle à la compréhension du lecteur. C'est pourquoi un appareil critique le plus discret possible -une préface ou une postface, quelques notes et un glossaire- semble nécessaire, à condition que cela ne vienne pas gêner le lecteur qui doit pouvoir se laisser porter par le texte et ses mystères. Le moins possible de paratexte, c'est probablement ce que Tizón aurait souhaité pour une traduction en français de son premier roman. Il aurait également probablement voulu que le lecteur puisse « éprouver l'étranger », pour reprendre le titre de l'ouvrage d'Antoine Berman, *L'épreuve de l'étranger* (1984). Et il aurait certainement aimé que depuis la France, on puisse s'émouvoir du sort de Doroteo, le guerrier borgne en quête de son âme, parce qu'au-delà de ses caractéristiques régionales et de son ancrage dans une culture particulière, l'histoire qu'il raconte dans *Fuego en Casabindo* touche à des préoccupations universelles de l'être humain.

Bibliographie

- Berruti, M. E., Di Marco, J. 2006. *Novelas que abordan el pasado: una lectura transversal de la narrativa argentina entre 1969 y 1995*. Trabajo final de Licenciatura, Universidad Nacional de Río Cuarto.
- Bleton, I. 2020. « Héctor Tizón : être écrivain argentin depuis la culture andine ». Oury, S., Palomar, G. *D'ici ou d'ailleurs - La double appartenance dans l'aire hispanique*. Binges : Orbis Tertius, p. 241-261.
- Carrizo, J. A. 1935. *Cancionero popular de Jujuy*. San Miguel de Tucumán : Talleres Gráficos de Miguel Violetto.
- Fleming, L. 1987. « Un aspecto de la narrativa de Héctor Tizón ». *Anales de literatura hispanoamericana*, n° 16, p. 111-116.
- Molina, L. 2006. *El otoño del pinguino. Análisis descriptivo de la traducción de los culturmas*. Castelló de la Plana : Publicaciones de la Universitat Jaume I.
- Osán de Pérez, M. F., Pérez Sáez, V. J. 2006. *Diccionario de americanismos en Salta y Jujuy*. Madrid : Arco Libros.

Real, C. 1987. *La cosmovisión mítica en la narrativa de Héctor Tizón*. Tesis doctoral, Universidad Complutense de Madrid.

Sánchez B. 2004. « Procedimientos de construcción del espacio en *Fuego en Casabindo*, de Héctor Tizón ». *Revista de Literaturas modernas. Los espacios de la literatura*, n° 34, p. 151-170.

Stöckli, G. 2007. *Héctor Tizón - El arte de prescindir*. Buenos Aires : Paradiso.

Tizón, H. 1969. *Fuego en Casabindo*. Buenos Aires : Editorial Galerna.

Tizón, H. 1987. *Fuego en Casabindo*. Buenos Aires : Puntosur.

Tizón, H. 1993. *Fire in Casabindo*. Traduit par Miriam Frank. Londres : Quartet Books.

Notes

1. Ce projet de traduction, qui a nécessité un séjour d'un mois en Argentine; en 2019, n'aurait pu se faire sans le soutien financier de l'Institut des Amériques (aide pour activité scientifique de terrain), ni sans celle du CERCC, notre laboratoire de rattachement.

2. Nous renvoyons le lecteur aux études précieuses que Leonor Fleming et Carmen Real ont consacrées à cet aspect de l'œuvre de Tizón (voir bibliographie).

3. Tizón a connu Rulfo au Mexique quand il était attaché culturel. Il est frappant de voir à quel point *Fuego en Casabindo* et *Pedro Páramo* présentent beaucoup de points communs, une atmosphère très similaire.

4. « Un élément verbal ou paraverbal qui présente une spécificité culturelle dans une culture et qui, lorsqu'il entre en contact avec une autre culture par le biais de la traduction, peut causer un problème de nature culturelle entre le texte source et le texte cible » (notre traduction).

5. Pour une analyse de cette double appartenance chez Tizón, nous renvoyons à notre article « Héctor Tizón : être écrivain argentin depuis la culture andine », mentionné dans la bibliographie.