

Georgiana BADEA
(Université de l'Ouest
de Timisoara)

**Traduire les temporalités
dans la littérature d'anticipation.
Étude de cas : *Ravage*,
par René Barjavel**

Abstract: (Translating Dystopia: *Ravage* by René Barjavel) In this paper, we explore the challenges of translating so-called dystopian works – texts that some classify as science fiction and others as speculative fiction. Following in the tradition of post-apocalyptic novels such as *Brave New World* by Aldous Huxley and *1984* by George Orwell, René Barjavel's *Ravage* (1943) serves as our case study. Social and psychological crises, along with technological and economic breakdowns, will be examined to assess, on the one hand, the complex task of writing about the threats and/or opportunities presented by progress (including, anachronistically, the digital era), and on the other hand, the intricate process of translating such narratives. More than 80 years after its publication, this science fiction classic continues to resonate – with both its own time and ours. Hidden behind economic and social stakes, these threats and opportunities quietly infiltrate collective thinking and translation languages alike, haunting the world and amplifying the anxiety that fuels chaos. The reconstruction of a world that is devouring and destroying itself is intimately tied to the act of rephrasing nearly the same thing in another language for a different reader. Do crises in society and crises in language shape the way we reformulate in translation?

Keywords : *(re)translation of literature, societal/language/translation crises, speculative fiction, Barjavel*

Résumé : Dans cet article, nous nous intéressons à la pensée de la traduction d'une œuvre considérée à sa parution comme une dystopie science-fiction, actuellement perçue comme un roman, d'anticipation, à savoir *Ravage* (1943), de René Barjavel. S'inscrivant dans la lignée des romans post-apocalyptiques *Le meilleur des mondes*, de Huxley, et *1984*, d'Orwell, ce roman saisit la manière dont l'être humain gère des crises sociale et mentale, technologique et économique. Nous examinons, d'une part, l'expérience complexe d'écrire sur les menaces et/ou les opportunités induites par le progrès (y compris anachroniquement le numérique) et, d'autre part, l'expérience alambiquée de la traduire. Plus de 80 ans après sa parution, ce classique de la science-fiction fait écho aussi bien à son époque qu'à la nôtre. Masquées par les enjeux sociaux et financiers, ces menaces et opportunités traversent péniblement les esprits et les langues de traduction, hantent le monde et intensifient l'anxiété qui alimente le chaos. La reconstruction traductive d'un monde qui s'autoconsomme et s'autodétruit est intimement liée à l'expérience de reformuler un message dans une autre langue pour un autre lecteur. Nous concluons sur l'impact que les crises sociétales et géopolitiques et la crise du langage ont sur le langage et la reformulation traductive.

Mots-clés : *(re)traduction littéraire, crise des sociétés/du langage/de la traduction, roman d'anticipation, Barjavel.*

Introduction

Dans cet article, nous effectuons une analyse traductologique des temporalités qui caractérisent la littérature d'anticipation, en l'occurrence le roman *Ravage*, publié

par René Barjavel en 1943. La dimension futuriste des romans d'anticipation constitue un motif suffisant pour justifier la proposition régulière et cyclique de nouvelles traductions. Qu'elle soit dystopique ou utopique, la littérature d'anticipation embrouille les pistes de traduction en raison d'une triple temporalité qu'elle mobilise. D'abord, la science-fiction élabore des mondes fictifs et futuristes, intégrant des éléments scientifiques ou technologiques.

Il existe des œuvres de science-fiction situées dans le passé, dans le présent, dans un futur indéterminé. La réflexion traductive sur les temporalités prête attention au fait que la science-fiction se projette sur l'avenir à partir d'un passé qui est susceptible de devenir présent pour le traducteur et pour le lectorat des traductions. Certainement, « la projection du récit dans le temps à venir [...] n'est pas [...] l'invention ou l'apanage de la science-fiction » (Bellagamba, Langlet), néanmoins, dans l'« anticipation non étiquetée SF », la temporalité et les enjeux prospectifs dépassent les simples frontières génériques de la science-fiction. Le roman *Ravage*, publié par René Barjavel en 1943, se situe dans cette catégorie. Souvent associée à la science-fiction, qui décrit un futur imaginaire, et même considérée comme sa désignation française, dont il demeure difficile de la dissocier, *Ravage* met en scène un univers imaginaire et soulève ainsi des interrogations liées à la temporalité. La traduction du rétrofuturisme caractérisant ce roman exige une articulation subtile entre trois temporalités distinctes : la temporalité de l'auteur (1943) et du monde où sont créés des néologismes visionnaires ; la temporalité du récit (2052 dans le roman) et du « futur » imaginé qui sert de contexte narratif ; et la temporalité du lecteur cible (aujourd'hui), afin que lecteur puisse percevoir le décalage temporel sans être perdu. Ces dimensions constituent autant de défis pour les traducteurs. Nous proposons une réflexion sur les limites de la traduction de la littérature d'anticipation en évoquant des problématiques qui lui sont associées : l'aspect technologique et l'aspect prophétique.

René Barjavel, écrivain d'anticipation et de science-fiction

Écrivain, journaliste, adaptateur, scénariste, actuellement considéré l'un des maîtres de la science-fiction française, René Barjavel (1909-1985) porte un regard inquiet sur l'avenir et tente de mettre en garde les lecteurs contre toutes sortes de menaces liées au progrès. *La Nuit des Temps* (1968), *Le Grand Secret* (1973), *La Tempête* (1982), ce sont des romans qui témoignent de son passéisme et dans lesquels paraissent de thèmes devenus récurrents non seulement dans la littérature de Barjavel, mais aussi dans la littérature d'anticipation et de science-fiction en général : la chute de la civilisation causée par l'excès de la science, l'abus technologique et par l'absurdité de la guerre, et l'amour éternel et indestructible. Le thème central de sa littérature est la dénonciation du progrès scientifique et technologique sans conscience morale, menant inévitablement à l'autodestruction de l'humanité.

Ravage est un texte polyphonique, riche de tons et de registres dans lequel Barjavel alterne habilement: le poétique et le sensuel – à travers le personnage Blanche et des descriptions quasi picturales de la nature et des émotions qui contrastent avec

l'univers urbain – ,le technique et le rationnel – par le descriptif minutieux des aliments, de la ville, des systèmes, dépendance aux technologies et des prémices crises environnementales – , le narratif et l'idéologique – au cœur de la relation de Seita et Blanche, dans l'exploration des thèmes sociétaux comme l'urbanisme, la surveillance; la manipulation de la société de masse et le patriarcat.

Ce roman, traversé par l'idée que l'homme, par arrogance intellectuelle et par ignorance de sa propre nature, court à sa perte en manipulant des forces qu'il ne maîtrise pas, est une prospective critique sociale et technologique que Barjavel transforme dans un avertissement moral : la survie de l'humanité ne dépend pas des avancées technologiques, mais de sa capacité à maîtriser ses instincts destructeurs. Barjavel explore une constante oscillation entre le confort promis par le progrès et la déshumanisation graduelle qui en dérive, allant jusqu'à ce que l'inhumanité s'installe. Ce futur technologiquement avancé et déshumanisé caractérise un futur déterminé, le monde en 2052, dépeint dans le *Ravage*. Les êtres humains ont perdu le goût de l'effort, de l'interaction humaine, de la spontanéité dans ce décor extrêmement modernisé (par rapport aux années '40) : technologie omniprésente (wagons à suspension aérienne, climatiseurs, robinet automatique sur les tables, fauteuils à lecteur électrique), automatisation des services (les serveurs ont disparu au profit des distributeurs automatiques), confort absolu et plaisir sensoriel passif (réglage de la température, ambiance tamisée, parfums diffusés, lecture assistée par voix synthétique). Les seuls « vestiges » d'activité humaine, d'improductives présences symboliques : les caissières figées dans leur inactivité. Les humains sont des spectateurs d'une vie confortable et figée, comme c'est bien le cas du film d'animation *Wall-E, de Stanton, 2008* ou, à une autre échelle, de *L'Idiocratie*, Juge, 2006). Une hubris conduit à une mise en garde destinée à ramener l'être humain à la maîtrise de sa propre démesure ; pourtant, une autre forme d'excès finit par engloutir, autrement mais tout aussi implacablement, ceux-là mêmes qui avaient tenté d'y mettre un terme.

Barjavel brosse le portrait de la fin de l'humanité technologique et la reconstruction d'une civilisation sur d'autres bases après la grande panne d'électricité survenue le 3 juin 2025. Les quatre parties du roman – *Les temps nouveaux, La Chute des villes, Le Chemin de cendres, Le Patriarce* –, dimensionnellement inégales, constituent les piliers d'une « fiction hors-science » (Meillassoux), d'une trame narrative dans laquelle la continuité étant déchirée, on a recours à l'instauration des lois de la nature. La panne d'électricité est le déclencheur de la rupture. Privés d'eau courante, de lumière, de moyens de déplacement, les habitants de la Ville Radieuse sombrent dans le chaos. Aucune machine ne fonctionne plus. Leur monde est en crise, leurs vies également. La fin de l'humanité technologique et l'impuissance des ministères préowelliens inefficaces, aggravés par l'épidémie de choléra, les mégafeux et la censure font écho à l'époque de sa création, sous l'occupation de la France par l'Allemagne. C'est le décor que Barjavel exploite pour mettre en scène le protagoniste François Deschamps, jeune agriculteur. Pour gérer la crise, ce « Noé » prône le retour à la terre et l'exode vers les zones rurales, où il reconstruit une nouvelle civilisation par

le retour à une économie agricole. Dans cette autocratie sagement gérée par François le patriarche, qui a établi l'assise d'une prospère civilisation agricole et autosuffisante en nourriture, la polygamie est instaurée pour des raisons démographiques et de force ouvrière. Le fondateur de cette soupape de sécurité connaît une mort tragique et ironique : il est tué par le progrès qui naît des manques (l'explosion d'une chaudière ou d'un alambic, résultat de la tentative de Denis, jeune forgeron ingénieux, de recréer la technologie ancienne). Le roman ne fait qu'illustrer que l'histoire se répète : un cercle vicieux que les êtres humains n'arrivent que temporairement à briser.

Traduire les temporalités d'un récit d'anticipation daté : *Ravage* (1943)

Barjavel décrit un futur imaginaire et imaginé dans le passé et soulève des questions sur la temporalité : temporalité de l'œuvre et de l'écriture, temporalité de la lecture (des premiers lecteurs, à partir des années '40 du XX^e siècle, des lecteurs du XXI^e siècle) et temporalité de la traduction. Traduire *Ravage*, dystopie d'anticipation, présente plusieurs intérêts majeurs, à la fois littéraires et culturels, politiques et historiques, mais également linguistiques pour les deux premières parties, *Les temps nouveau* et *La Chute de villes*. Dans ces deux parties, Barjavel ne fait pas une description technique, mais une projection spéculative et il s'y sert des mots-fictions (« plastec », « radio-rasoir », « télé »), des périphrases (*plaque extensible qui lisait le texte à voix haute, bateau roulant, ville suspendue, musique par les murs*) et jeux de mots/sons (*Le Cornemusier*). Révélation d'un imaginaire français du futur, *Ravage* mêle lyrisme, ironie et critique sociale. Le traducteur sera tenu de préserver l'effet d'étrangeté et de faire preuve de créativité lexicale à même de restituer l'esthétique rétrofuturiste bâtie sur la fascination pour le progrès et sur la peur de la déshumanisation. Outil de dialogue interculturel, la traduction montrera comment différentes sociétés ont projeté leurs angoisses et leurs espoirs dans le futur. La nature du texte source impose au traducteur qu'il soit visible : non pas en truffant la traduction de notes infrapaginales, mais en intégrant adroitement les choix traductifs, les compensations et les reformulations explicatives dans le texte lui-même, sans alourdir la narration ni entraver l'immersion du lecteur dans l'œuvre. Comment traduit-on un roman dystopique devenu un récit d'anticipation emblématique ?

Temporalité de l'écriture : de l'auteur et du récit

Barjavel, dans *Ravage*, imagine un futur situé par rapport à son présent (années '40-'50). Dans ce futur prospectif, il extrapole les tendances de son époque (urbanisation, technologie, rationalisme, etc.). Le traducteur roumain, ou tout traducteur contemporain (années '20-'30 du XXI^e siècle), doit faire face à plusieurs décalages temporels, puisque le futur lointain (2052) que Barjavel imagine est, du point de vue du lecteur actuel, déjà un (futur) passé imaginé. Il est préférable que le langage du futur reste compréhensible, qu'il ne soit pas modernisé de façon à effacer la couche historique de cette science-fiction. À cette fin, le traducteur préservera le style utopique décalé (évitant les anachronismes, mais aussi la restitution trop réaliste ou

contemporaine) et il deviendra un médiateur entre trois époques : le futur imaginé par Barjavel dans les années '40, le présent du lecteur roumain, situé dans une post-transition urbaine et post-communiste, et le passé du réel, connu par Barjavel et reconnu par le lecteur moderne (Paris, Berlin, Washington, Vienne, Lyon, Oslo ; Bois de Boulogne, Bois de Vincennes, Haut-Vaugirard, Montmartre, Sacré-Cœur, Versailles, la ligne Nantes-Vladivostok ; Europe, Asie, Atlantique; Louis XIV, Goethe, Dante, Céline, etc.). À l'époque du numérique, les lecteurs vivent une autre histoire urbaine et ont une perception moins mythifiée du progrès technologique. Ainsi, le traducteur interprète le futur au passé que Barjavel crée depuis un présent postmoderne :

TS : « Pendant les cinquante dernières années, les villes avaient débordé de ces limites rondes qu'on leur voit sur les cartes du XXe siècle. Elles s'étaient déformées, étirées le long des voies ferrées, des autostrades, des cours d'eau. (...) Les anciennes cités, placées au carrefour de cette ville-serpent, gardaient leurs noms antiques. Les villes nouvelles, divisées en tronçons d'égale longueur, avaient reçu en baptême un numéro, dont les chiffres étaient déterminés par leur situation géographique. Entre ces villes-artères, la nature retournait à l'état sauvage. » (Barjavel, 25-26)

TC : În ultimii cincizeci de ani, orașele pierduseră contururile circulare ce se pot vedea pe hărțile secolului XX. Se deformată, se alungiseră de-a lungul căilor ferate, autostrăzilor, al cursurilor de apă. (...) Vechile cetăți, aflate la confluența cu orașul-șarpe, își păstrau numele antice. Orașele noi, divizate în tronsoane de lungime egală, primiseră la botez un număr, ale cărui cifre erau determinate de poziția lor geografică. Între aceste orașe-artere, natura revenea la starea sălbatică. (copie d'étudiant)

Les marqueurs de rétrofuturisme sont nombreux dans le roman. *Les Villes Hautes*, des créations urbaines dépendantes de la technologie, résultent de l'atomisation, portent des noms évocateurs : *Ville Radieuse*, *Ville suppliante*, *Ville Dentelle*, *Ville Rouge*, *Ville d'Or*, *Ville d'Azur*, *La Ville Radieuse* est une référence ironique au surnom de Paris, la Ville des Lumières qui renvoie à la fois au Siècle des Lumières (XVIII^e siècle) et à l'éclairage des rues (lanternes sous Louis XIV, ensuite becs à gaz, électricité). *Le Cornemusier* constitue une déformation ironique du nom de l'architecte utopiste Le Corbusier, afin de critiquer ses idéaux urbanistiques. La mathématisation d'un futur biologiquement désorganisé et chaotique se traduit par l'organisation de villes par numéros. La fossilisation architecturale se généralise et des monuments comme Sacré-Cœur sont réduits au statut de « spécimen » d'architecture ancienne, ce qui marque la rupture radicale avec le passé.

La temporalité de l'écriture et la temporalité de lecture fonctionnent comme des couches géologiques qui se superposent. Le lecteur contemporain lit ce roman comme une fable passée de mode, mais pleine d'enseignements : le retour à la nature sauvage, expérimenté lors de la pandémie de coronavirus (2020-2022), n'est plus uniquement un signe de désordre, mais un signe d'espoir mental, écologique, une manière de survivre. La lecture sera inévitablement distanciée et indulgente face à l'utopie désuète de Barjavel.

Temporalité de la traduction et du lecteur ciblé

Nous nous proposons de mener une réflexion sur les limites de la (re)traduction de l'anticipation en évoquant les problématiques qui lui sont souvent associées : l'aspect technologique et l'aspect prophétique. Les œuvres de science-fiction traduites doivent préserver leur altérité et leur vraisemblance. Mais que fait-on du lexique des récits d'anticipation datés ? Le modernise-t-on, et ce à chaque retraduction ? La composante temporelle est un élément indissociable du roman d'anticipation, par sa dimension futuriste d'une part, et du fait de sa propre temporalité d'autre part, parce que « le poids du contexte réel [...] est déterminant dans la manière dont les auteurs de science-fiction anticipent. » À cette temporalité de l'écriture s'ajoute celle de la lecture, qui influence amplement la réception d'une œuvre. En effet, on ne lit pas *Ravage* aujourd'hui comme on le lisait lors de sa publication (1943). Pour les premiers lecteurs (en original ou en traduction), le rapprochement entre leur quotidien et le déroulement des vies décrit dans le roman – la pénurie durant la Seconde Guerre Mondiale et la surabondance n'étaient qu'un exercice d'imagination requis par toute œuvre littéraire. Pour le lecteur actuel, ce sera sans doute la ressemblance avec notre société de surveillance généralisée qui sera la plus frappante (un clin d'œil à *Big Brother*). Enfin, penchons-nous sur la temporalité de la traduction. « Traduire est une activité soumise au temps et une activité qui possède une temporalité propre ». Puisqu'elle est soumise au temps, la traduction dépend donc du moment auquel elle est réalisée, d'où la retraduction, impérative d'ailleurs lorsqu'une dystopie devient œuvre d'anticipation datée, comme *Ravage*. Il ne s'agit pas de conserver la mémoire d'un futur imaginé, mais de rendre visible une alerte visionnaire, pensée dans un autre temps mais qui entre en résonance troublante avec notre présent. *Ravage*, *Le meilleur des mondes* (Huxley) et *1984* (Orwell) sont des dystopies qui fonctionnent comme une prophylaxie fictionnelle, une mise en garde contre la technocratisation du vivant, la déshumanisation des relations ou encore la marchandisation des corps. Barjavel imagine les dérives possibles d'un progrès que l'humain ne maîtrise plus. La traduction devra conserver le volet critique du roman ; inviter les lecteurs contemporains à se questionner et à agir pour éviter l'avènement de ce cauchemar projeté. En ce sens, la traduction de cette dystopie fonctionne comme un outil de vigilance collective. Une stratégie de traduction soucieuse de l'adéquation et de l'acceptabilité saura articuler la fidélité au ton dystopique originel et l'efficacité communicative dans le contexte actuel.

Il a pu être observé que le transfert interlingual doit s'accompagner de l'interprétation de l'avertissement, tout en maintenant la tonalité inquiétante, parfois clinique, pour susciter le malaise voulu par l'écrivain et faire sentir au lecteur qu'il est concerné. Il est essentiel de faire preuve de créativité lexicale, de contextualiser sans neutraliser ou fausser l'architecture du discours. Une stratégie de traduction à géométrie variable est souhaitable puisqu'elle permettra une traduction interprétative, lisible, ponctuellement explicative, accompagnée d'une mise à niveau du langage (des néologismes, des mots-fictions, des réalités tombés en désuétude) Par conséquent, nous

proposons une stratégie de traduction souple qui intègre à la fois l'actualisation des références technologiques et une adaptation du lexique.

Ainsi, à la suite de Berman (1986 et 1990), on peut prétendre qu'une première traduction a toujours tendance à être plutôt assimilatrice, à réduire l'altérité au nom d'impératifs culturels, éditoriaux, etc. Dans cette situation, la retraduction consisterait en un retour au texte source. L'hypothèse de la retraduction ainsi posée induit alors que toute première traduction est « défailante », et que « la retraduction surgit de la nécessité [...] de réduire la défailance originelle ». La retraduction envisagerait donc uniquement un processus réparateur, ayant pour but de corriger et parfaire la ou les traduction(s) déjà existante(s). Il arrive bien souvent que des romans d'anticipation perdent de leur superbe avec le temps qui passe, car certains objets du récit les maintiennent immanquablement dans l'ère de leur écriture. Ainsi, l'illusion d'un futur peut se voir fortement compromise par le fossé technologique qui nous sépare de l'auteur. Le traducteur ne pourrait-il pas alors tirer profit du célèbre adage « traduttore, traditore » pour remédier à ce problème, en proposant un genre d'actualisation technologique à chaque retraduction ?

Un marqueur fort de rétrofuturisme est le syntagme « étage de ville » :

TS : « *Les studios de Radio-300 étaient installés au 96e étage de la Ville Radieuse, une des quatre Villes Hautes construites par Le Cornemusier pour décongestionner Paris. La Ville Radieuse se dressait sur l'emplacement de l'ancien quartier du Haut-Vaugirard, la Ville Rouge sur l'ancien Bois de Boulogne, la Ville Azur sur l'ancien Bois de Vincennes, et la Ville d'Or sur la Butte-Montmartre. Des bâtiments qui couvraient jadis celle-ci, seul avait été conservé le Sacré-Cœur, ce spécimen si remarquable de l'architecture du début du xxe siècle, chef-d'œuvre d'originalité et de bon goût.* » (Barjavel, 11)

TC : *Studiourile Radio-300 erau instalate la etajul 96 al Orașului Radios, unul dintre cele patru Orașe Înalte construite de Le Cornemusier pentru a descongiona Parisul. Orașul Radios se ridică pe locul fostului cartier Haut-Vaugirard, Orașul Roșu în loc de Bois de Boulogne, Orașul Azur în fostul cartier Bois de Vincennes și Orașul de Aur pe Butte-Montmartre. Dintre clădirile care acopereau odinioară colina Montmartre, singura păstrată a fost Sacré-Cœur, specimen atât de remarcabil al arhitecturii de început de secol XX, capodoperă de originalitate și bun gust.* » (copie d'étudiant)

Les difficultés de traduction se manifestent principalement dans les choix lexicaux et la nécessité de contextualisation. Le verbe *décongestionner*, terme technique et urbanistique spécifique aux années '40-'50, lié à la théorie de Le Corbusier, est conservé en roumain pour ancrer historiquement le texte. Bien qu'il soit légèrement daté pour le lecteur roumain contemporain, ce choix est délibéré et maintient l'esthétique de la littérature de science-fiction de l'époque. Dans la vision de l'architecte fictif Le Cornemusier, inspiré de Le Corbusier, Paris n'est plus une ville étendue horizontalement, mais décongestionnée par la constructions des bâtiments autonomes et gigantesques, des mégastructures (« Villes Hautes ») à l'intérieur

desquelles les lieux ne sont plus désignés par des adresses de rues, mais par leur numéro d'étage, comme le « 96e étage » où les studios de Radio-300 ont le siège.

Les références culturelles et les toponymes (*Le Cornemusier*, *Haut-Vaugirard*, *Bois de Vincennes*, *Butte-Montmartre*, *Sacré-Cœur*) sont préservés tels quels, parce que le traducteur s'appuie sur la culture générale du lecteur. Dans une note de bas de page, le traducteur précise : « Le Cornemusier, architecte fictif, inspiré de Le Corbusier. » Les toponymes nouveaux créés par Barjavel sont descriptifs, ayant une signification claire qui a été sémantiquement traduite en roumain : Ville Radieuse, *Orașul Radios*, Villes Hautes, *Orașe Înalte*, Ville Rouge, *Orașul Roșu*, Ville d'Or, *Orașul de Aur*, Ville Azur, *Orașul Azur*. Dans la traduction roumaine, le toponyme « Butte-Montmartre » est préservé dans la première partie de la phrase pour localiser l'endroit avec précision. Ensuite, l'anaphore *celle-ci* est restituée par la version naturelle en roumain *colina Montmartre*, évitant partiellement la répétition et éliminant toute ambiguïté.

Le terme « plastec », inventé par Barjavel (de la contraction *plastique* et *technologie*) et omniprésent dans le roman, est décrit comme un matériau synthétique, modelable à volonté, résistant, transparent ou opaque selon les usages. Il est utilisé pour la vaisselle, les meubles, les murs, les vêtements, les chaussures, les véhicules. Dans ce roman, ce terme évoque une matière futuriste.

TS : « Gaston conduisit son patron et son invitée près de *l'appareil* qui devait les conduire en Écosse. À travers *sa coque en plastec* transparent, légèrement bleuté, ils apercevaient, au-dessus du moteur, la cabine ronde, enfermée dans cet œuf gigantesque comme le jaune dans un œuf de poule. » (Barjavel)

TC : Gaston și-a condus patronul și invitata lângă *aparatură* care urma să-i ducă în Scoția. Prin *carcasa din plastec* transparent, ușor albăstrui, ei zăreau, deasupra motorului, cabina rotundă, închisă în acest ou gigantic precum gălbenușul într-un ou de găină. (copie d'étudiant)

TS : « Tous les *meubles* du salon (...) avaient été taillés dans un *plastec* brun pâle, à demi translucide, par un ébéniste en renom. » (Barjavel)

TC : Toate *mobilele* din sufragerie (...) fuseseră sculptate de un ebenist renumit dintr-un *plastec* brun-pal, semi-translucid. (copie d'étudiant)

TS : « Dans une loge, à côté de Jérôme Seita, le vieux ministre de la Radio tournait ses regards vers la scène, séparée de la salle par un hermétique *mur de plastec*. » (Barjavel)

TC : Într-o lojă, lângă Jérôme Seita, bătrânul ministru al Radioului își îndrepta privirile spre scenă, separată de sală printr-un *zid ermetic de plastec*. (copie d'étudiant)

Le mot « plastec » dans *Ravage* de Barjavel est un néologisme fictif, typique de la science-fiction d'anticipation. Il mérite une analyse fine pour décider de la meilleure

stratégie de traduction : conserver en traduction le néologisme fictif, le traduire par un mot actuel équivalent, employer une périphrase technologique fluide sans néologisme ou créer un autre néologisme qui respecte le mécanisme de création lexicale de l'écrivain.

Utiliser le néologisme fictionnel « plastec » ne produit pas une étrangeté lexicale et annihile l'effet d'anticipation, car il ne recrée pas un effet de rétrofuturisme et, en outre, induit une connotation de parler populaire ou rural (contamination du mot usuel en roumain *plastic*). Un tel choix traductif peut déconcerter le lecteur et nécessite une incrémentalisation ou une note de bas de page. Vu que la traduction par *plastec* perd l'intention centrale de Barjavel et risque de produire des faux-sens et de marquage social, il faut envisager une autre solution et éviter absolument le mot *plastec* tel quel en roumain, pour ne pas dénaturer l'effet original.

TS : « Depuis *la semelle en demi-plastec* souple et inusable, jusqu'au col qui enfermait le cou ou dégageait la poitrine, selon la mode, le costume des temps nouveaux, sans un centimètre carré de tissu inutile, collait au corps qu'il entourait comme une gaine. » (Barjavel)

TC : De *la talpa din semi-plastec* moale și inuzabil până la cap, costumul epocii noi se mula pe trup ca o teacă, fără un centimetru pătrat de material în exces, ajustându-se la gât, strâns sau decoltat, după cum dicta moda. (copie d'étudiant)

Le défi ne consiste pas à identifier un terme réel, aujourd'hui courant, qui, inséré dans la traduction d'un roman écrit en 1943, montrerait que Barjavel a anticipé une évolution technologique ou sociétale réelle, sans que le mot existât à l'époque. Traduire le mot « plastec » par un anachronisme rétroactif nie l'intention anticipatrice et spéculative de Barjavel. Le restituer par un mot actuel équivalent — *plastic* (plastique) ou *polimer* (polymère) — présente l'avantage de clarifier pour le lecteur moderne la nature de ce matériau, en l'aidant à comprendre le monde technologique que Barjavel imaginait. Chez Barjavel, le « plastec » correspond assez clairement, dans son usage généralisé, synthétique et multifonction, à des matériaux comme le polymère technique — polycarbonate, acrylique (PMMA), ABS, PET, PVC — massivement utilisés dans les objets ménagers, l'électronique, l'automobile.

TS : « *Le plastec luminescent, qui remplaçait les pavés* et le bitume triste, renvoyait en douce lueur la lumière qu'il avait absorbée pendant la journée. » (Barjavel)

TC : *Acrilicul/PMMA /ABS luminescent, care înlocuia pavelele și bitumul trist, reflecta într-o strălucire blândă lumina absorbită în timpul zilei.* (copie d'étudiants)

Ces matériaux réels (PVC, ABS, etc.) sont proches du « plastec » imaginé par Barjavel, mais ces mots désignant matériaux quotidiens pour le lecteur actuel n'évoquent pas un monde fictionnel et sont anachroniques et inappropriés dans le style rétrofuturiste de *Ravage*. Un tel choix de traduction présente plusieurs inconvénients :

il gomme l'effet d'anticipation, bouscule les temporalités et les réalités, et efface l'aspect critique de la société technologique à outrance.

Se résoudre à une périphrase explicative ne saurait constituer une stratégie de traduction satisfaisante (« *plastec* », rendu par *compozit sintetic translucid și elastic, necunoscut azi* — matériau composite translucide et élastique, méconnu aujourd'hui):

TS : « Tous les *meubles* du salon (...) avaient été taillés dans un *plastec* brun pâle, à demi translucide, par un ébéniste en renom. » (Barjavel)

TC : Toate *mobilele* din sufragerie (...) fuseseră sculptate de un ebenist renumit dintr-un *compozit sintetic translucid și elastic, necunoscut azi*, de culoare brun-pal, semi-translucid. (copie d'étudiant)

Le recours à une telle paraphrase explicative semble être une stratégie pour contourner l'emploi d'un néologisme potentiellement épineux. Cependant, étant donné que le vocable « *plastec* » apparaît à vingt reprises dans le texte, le traduire systématiquement de cette manière, si cela peut aider le traducteur à ancrer le récit dans une temporalité fictionnelle future, risque de compromettre la fluidité de lecture ainsi que le style littéraire de Barjavel.

L'adoption d'un néologisme technologique marqué s'impose comme le choix le plus logique. En imaginant ce composé futuriste, Barjavel dépasse le stade du polymère technique pour concevoir une matière aux propriétés tant mécaniques qu'électroniques. Cette singularité empêche tout recours à un terme contemporain, lequel échouerait à traduire l'ambition fictionnelle et la charge critique du roman. Le traducteur doit donc créer un néologisme artificiel qui respecte les règles de formation des mots en roumain et qui possède une résonance futuriste, tout en restant distinct de la forme populaire en roumain. Un néologisme calqué du français, *plasteh* – de *plastic* (plastique) et *tehnologie* (*technologie*) – paraît une option à même de restituer fidèlement le mécanisme de création de Barjavel. Les néologismes *plastoglas*, *plastolit*, *translucitex* reproduisent un effet techno-rétrofuturiste crédible, n'évoquent ni une erreur, ni une classe sociale

TS : « Dans une loge, à côté de Jérôme Seita, le vieux ministre de la Radio tournait ses regards vers la scène, séparée de la salle par un hermétique *mur de plastec*. » (Barjavel)

TC : Într-o lojă, lângă Jérôme Seita, bătrânul ministru al Radioului își îndrepta privirile spre scenă, separată de sală printr-un *perete ermetic de plastoglas/plastolit*

Tenter de traduire le « *plastec* » de Barjavel par le néologisme *plastoglas* s'avère aussi peu concluant que la traduction par *plastec*, choix antérieurement analysé. La trop grande proximité phonétique de ce mot-valise avec le terme roumain *plastiglas* crée une interférence sémantique fâcheuse. Ce glissement de sens banalise le terme et dissipe l'effet de nouveauté recherché, privant ainsi l'invention de sa dimension

purement fictionnelle et de son ancrage futuriste. Les néologismes roumains *plastolit* et *plasteh* sont plus percutants et évocateurs d'une matière synthétique. L'intérêt du « plastec » barjavélien réside dans son aspect daté aujourd'hui, portant en lui l'empreinte temporelle des anticipations futuristes des années '40-'50 vues du futur. Les néologismes modernes comme *plastoglas* ou *translucitex* manqueraient cet effet rétro.

Dans le roman, il y a six occurrences de *Villes Hautes* et deux *pour ville haute*. Ce syntagme qui désigne en fait des « villes suspendues » a été sémantiquement traduit en roumain, par *Orașe Înalte*, mais cette version ne fait ni sens, ni effet rétrofuturiste. Traduire par *Orașe Suspendate* serait plus approprié, mais on ne saurait pas préserver l'effet rétro. Il s'y agit d'une difficulté inhérente à la traduction littéraire qui ne se limite pas à transposer le sens littéral, mais se propose de préserver l'intention stylistique, le ton et les connotations culturelles du texte source.

L'expression française *Villes Hautes*, bien qu'elle soit simple, évoque une vision d'avenir des années '40-'50. L'inconvénient des traductions roumaines, *Orașe Înalte*, *Orașe de Sus* est qu'elles perdent la nuance et l'impact du syntagme français *Villes Haute*.

TS : « Les studios de Radio-300 étaient installés au 96e étage de la Ville Radieuse, une des quatre *Villes Hautes* construites par Le Cornemusier pour décongestionner Paris. » (Barjavel, 11)

TC 1 : Studiourile Radio-300 erau instalate la etajul 96 al Orașului Radios, unul dintre cele patru *Orașe Înalte* construite de Le Cornemusier pentru a descongestia Parisul. (copie d'étudiant)

TC 2 : Studiourile Radio-300 erau instalate la etajul 96 al Orașului Radios, unul dintre cele patru *Orașe de Sus* construite de Le Cornemusier pentru a descongestia Parisul. (copie d'étudiant)

Les syntagmes roumains *Orașe Înalte* et *Orașe de Sus*, ne fonctionnent pas pour plusieurs raisons. En roumain, il n'y a pas une association naturelle entre *hautes* et *suspendues/aériennes* dans ce contexte précis. Le lecteur roumain pourrait simplement penser à des villes situées en altitude (à la montagne), pas à des structures futuristes flottantes. Le roumain *Orașe de Sus* (« villes d'en haut/du dessus ») est aussi simple que le syntagme français, mais crée confusion avec de nombreux toponymes roumains dans la structure desquels paraît une préposition ou un génitif simple. Ces choix traductifs produisent la perte de l'effet rétrofuturiste et altèrent le sens.

Traduire l'expression *Villes Hautes* par le roumain *Orașe Suspendate* (« villes suspendues ») ou par *Orașe Aeriene* (« villes aériennes »), serait, certes, sémantiquement plus précis pour décrire des cités flottantes ou suspendues, mais cela ne restituera pas l'effet rétro.

TS : « Les studios de Radio-300 étaient installés au 96^e étage de la Ville Radieuse, une des quatre *Villes Hautes* construites par Le Cornemusier pour décongestionner Paris. » (Barjavel, 11)

TC 1 : Studiourile Radio-300 erau instalate la etajul 96 al Orașului Radios, unul dintre cele patru *Orașe Aeriene* construite de Le Cornemusier pentru a descongestia Parisul. (copie d'étudiant)

TC 2 : Studiourile Radio-300 erau instalate la etajul 96 al Orașului Radios, unul dintre cele patru *Orașe Suspendate* construite de Le Cornemusier pentru a descongestia Parisul. (copie d'étudiant)

La première solution, *Orașe Suspendate* – trop descriptive, trop moderne et techniquement précise – perd la simplicité naïve et poétique de l'expression barjavélienne. La seconde solution, *Orașe Aeriene*, bien qu'elle possède une connotation littéraire intéressante, génère un effet différent de celui recherché par Barjavel. Quant à traduire par *Orașe Zburătoare* (« villes volantes »), l'option serait trop fantaisiste et fausserait le vouloir-dire sémantique et le vouloir dire de l'écrivain. Il est crucial de choisir un terme qui, comme dans *Ravage*, suggère l'émerveillement et l'étrangeté d'une époque révolue face à la modernité.

L'idée de traduire par *Orașe Verticale* (« villes verticales ») nous semble qu'elle mérite d'être examinée, car elle se situe à mi-chemin entre le littéral et le descriptif.

TC revu : Studiourile Radio-300 erau instalate la etajul 96 al Orașului Radios, unul dintre cele patru *Orașe Verticale* construite de Le Cornemusier pentru a descongestia Parisul.

Cette solution pourrait potentiellement mieux fonctionner que les précédentes suggestions (recueillies dans des copies d'étudiants). Premièrement, les éléments qui composent cette unité de traduction sont aussi simples et directs que ceux employés par Barjavel. L'adjectif roumain *verticale* est moins technique que *suspendante* (« suspendues »). L'unité de traduction *Orașe Verticale* évoque immédiatement l'image de mégastuctures s'élevant vers le ciel, ce qui est cohérent avec la vision rétrofuturiste de la civilisation que Barjavel critique pour son obsession pour la hauteur et la technologie. La connotation rétrofuturiste capte également la résonance historique, littéraire et architecturale, que l'expression « ville verticale » a développée au début du XX^e siècle pour désigner des projets utopiques ou dystopiques.

À l'époque où Barjavel écrivait, le principe de « télélecture » était une idée d'avant-garde. Ce concept, au même titre que le « plastec », s'inscrivait dans la technologie fictive élaborée par l'auteur pour dépeindre une société résolument moderne, celle de l'année 2052. Le terme *telelectură* demeure marginal en roumain, où l'on privilégie le calque *telectire* ou l'expression *citire la distanță* pour désigner la relève automatique des compteurs, et sa traduction posant un défi stylistique majeur. Les options retenues dans les copies d'étudiants, oscillant entre l'emprunt (*telelectură*)

et la réinterprétation moderne (*audio-lectură*), se heurtent à l'usage actuel du mot, aujourd'hui réservé à la télémesure technique. Ce faisant, l'effet « futuriste d'époque » voulu par Barjavel s'efface au profit d'une terminologie soit trop obscure, soit trop banale, échouant ainsi à recréer l'univers de 2052.

TS : « C'était, en somme, une parfaite, mais banale installation de *télélecture*, comme il en existait environ une dizaine en Europe, à l'usage des vieillards dont la vue baissait, des aveugles, et des solitaires qui désiraient se donner à la fois la compagnie d'un livre ami et celle d'une voix humaine. » (Barjavel, 1943)

TC 1 : Era, în fond, o perfectă, dar banală instalație de *telelectură*, cum mai existau vreo zece în Europa, la îndemâna bătrânilor cu vederea slabă, a orbilor și a singuraticilor care doreau să aibă și compania unei cărți prietene, și pe cea a unei voci umane. (copie d'étudiant)

TC 2 : Era, în fond, un perfect, dar banal *sistem de audio-lectură* – erau vreo zece în Europa –, la îndemâna bătrânilor cu vederea slabă, a orbilor și a singuraticilor care doreau să aibă simultan compania unei cărți placute și pe cea a unei voci umane. (copie d'étudiant)

Le défi de la traduction réside ici dans la préservation du caractère visionnaire et désuet de la « télélecture ». Barjavel imagine sous ce nom une véritable « machine à lire » vocale, loin de l'acception technique actuelle de la *telectire* roumaine, limitée à la relève de données, qui ne saurait être réduit à une simple « lecture à distance » (*citire la distanță*). Afin de préserver la dimension fictionnelle du roman, il convient d'écarter les termes trop actuels comme *audio-lectură*. Le recours à *fono-lectură* constitue une solution judicieuse. En choisissant une racine comme « phono- », le traducteur rappelle au lecteur que la technologie décrite appartient à l'ère de la radio et des prémices de l'électronique, et non à l'ère du numérique. Ce terme possède la résonance typique de la science-fiction d'époque, permettant ainsi de maintenir l'équilibre entre intelligibilité et anachronisme volontaire.

Barjavel aimait les noms qui révèlent une vérité grinçante sur le personnage. Nous observons qu'il y a deux catégories d'aptonymes barjavéliens. La première catégorie est formée de patronymes communs et réels à double fonction dénotative et connotative : *Teste*, « tête » ; *Péllisson*, « peau/fourrure » ; *Descamps*, « des champs ». Dans ce cas, le défi n'est pas de traduire les patronymes, mais de maintenir leur statut de noms de famille crédibles. On pourrait les restituer en roumain par *Căpățână*, équivalent sémantique qui désigne la *tête* de manière imagée, tout en étant un patronyme réel ; le nom *Péllisson*, dans le contexte de l'apprentissage du vélo, il suggérerait avec humour celui qui va « laisser sa peau ». Opter pour *Pielaru/Blănaru* (le peaussier/fourreur) ou *Cojocar* créerait un contraste entre les intellectuels *Căpățână* et l'instructeur *Blănaru*. Descamps pour être sémantiquement traduit par *Câmpeanu* (de *câmp*, « champ »). La naturalisation des patronymes *Teste*, *Descamps* et *Péllisson* par *Căpățână*, *Câmpeanu* et *Blănaru*, dépasserait l'ancrage du récit dans

une réalité sociale tangible pour un Roumain, elle déracinerait le texte français par une annexion renversant les dimensions spatiales, bien qu'elle préservât la saveur de « chronique d'un autre temps ». Il est recommandé de sacrifier la signification secondaire des patronymes au profit d'une authenticité onomastique et de la cohérence culturelle. La seconde catégorie regroupe les néologismes fictifs – de véritables étiquettes caricaturales et transparentes comme *Dépiqueur*, *Colastier*, *Le Cornemusier*, etc. Contrairement aux patronymes réels, ces inventions barjavéliennes ont un sens immédiat qui constitue le cœur de l'humour satirique de l'auteur. Leur signification prime sur la réalité onomastique. Ces inventions onomastiques doivent faire sens pour le lecteur afin que la satire fonctionne. En conséquence, le traducteur doit créer un néologisme roumain à même de remplir la même fonction humoristique et transparente que l'original français.

Face aux patronymes-portraits qui agissent comme des révélateurs psychologiques, le passage du français au roumain ne peut se contenter d'une copie conforme :

TS : « Un ministre de la Médecine, qui portait le nom prédestiné de *Dépiqueur*, avait été séduit par l'efficacité de cette thérapeutique et l'avait nationalisée. »

TC 1 : Un ministru al Medicinei, care purta numele predestinat de *Dépiqueur*, fusese sedus de eficacitatea acestei terapeutici și o naționalizase.

La traduction en roumain ne respecte pas le jeu de mots sur le nom propre. En restituant en roumain le nom propre sémantique par report, le lecteur rate l'ironie et le lien avec la « thérapeutique » – « Dépiqueur » et piqûres. La traduction des aptonymes réclame une recréation qui redonne du relief à la farce politique sans en briser le vernis temporel. La traduction devrait respecter l'intention sémantique du texte à traduire et avoir recours à la naturalisation humoristique, car l'adaptation sémantique, proposant un équivalent qui évoque la piqûre (*înțepătură/injecție*) ou le soulagement de la douleur en roumain, est également lourde, archaïque – *Ministrul Destepător* (littéralement celui qui enlève *țeapa*, « l'épine/la piqûre »), où le préfixe *des-* joue le même rôle que le *dé-* français, suggérant un médecin qui défait ou annule l'action de piquer (*a înțepa*) ; ou *Ministrul Antiac* (construit sur *ac*, « aiguille », et le préfixe *anti-*). La traduction par naturalisation humoristique serait plus proche de l'esprit de Barjavel : *Ministrul Dezinjectant/Dezinjecție/Neinjectie*, directement lié à l'action de refuser les piqûres et compréhensible pour le lecteur roumain :

TC revu : Un ministru al Medicinei, care purta numele predestinat de *Dezinjecție*, fusese sedus de eficacitatea acestei terapii și o naționalizase

Colastier révèle un nouveau jeu de mots de Barjavel, cette fois-ci lié au domaine des finances. Ce mot-valise est une déformation humoristique évoquant celui qui « colle » à l'argent que le traducteur doit tenter de rendre en roumain :

TS : « Le ministre des Finances, S.E. le banquier *Colastier*, se dressa tout à coup comme si son fauteuil se fût hérissé d'épines. »

TC : Ministrul Finanțelor, E.S. bancherul *Colastier*, se ridică deodată ca și cum fotoliul său s-ar fi acoperit brusc de spini.

Restituer par report un nom propre qui fonctionne comme une étiquette satirique (pour l'humour noir de l'auteur) ne respecte point l'intention de l'auteur. Si l'on interprète le « col » (le cou) de *Colastier* comme l'action l'étrangler les contribuables, la traduction en roumain par le nom *Fisculescu* est un choix de traduction qui s'inscrit parfaitement dans la stratégie de médiation de l'anachronisme que nous analysons ici :

TC revu : Ministrul Finanțelor, E.S. bancherul *Fisculescu*, se ridică deodată ca și cum fotoliul său s-ar fi acoperit brusc de spini.

Le nom *Fisculescu* (construit sur la racine « fisc ») a une signification immédiate et satirique et rend le nom immédiatement parlant pour le lecteur roumain. Il désigne sans ambiguïté le rôle du ministre des Finances comme celui qui collecte l'impôt et gère le trésor. On retrouve ici l'aspect du nom-étiquette cher à Barjavel, tout comme pour le ministre *Dépiqueur*. En traduisant par *Fisculescu*, on respecte la double historicité : la résonance de 1943, le suffixe « -escu » donne une sonorité très typée « début du XX^e siècle », évoque la bourgeoisie bancaire et administrative de l'époque où Barjavel écrivait, créant cette crédibilité historique nécessaire. Pour le lecteur du XXI^e siècle, le nom conserve une dimension caricaturale et un peu désuète (le « vieux banquier »), ce qui renforce l'insolite du récit et préserve la cohérence avec l'intention de l'auteur. Là où « *Colastier* » évoque en français l'idée d'un budget que l'on « colmate » ou d'une fiscalité qui « colle », *Fisculescu* transpose cette idée de pression financière de manière beaucoup plus efficace en roumain et, en même temps, transmet l'humour et la critique sociale, tout en maintenant le lecteur dans cet entre-deux où l'innovation technologique du roman est indissociable d'une satire sociale ancrée dans son temps.

Notre analyse montre que le traducteur doit jongler entre deux stratégies antagonistes : le report associé à la fidélité au signifiant (forme) pour les noms réels (*Teste*) et la recréation onomastique misant sur la fidélité au signifié (sens) pour les patronymes fictifs (*Dépiqueur*). Cette distinction permet au traducteur (implicitement à son lecteur) de naviguer entre le réalisme apparent du roman et sa dimension satirique et imaginaire, maintenant l'équilibre délicat des trois temporalités caractérisant le rétrofuturisme barjavélien.

Conclusion

Ravage, lu aujourd'hui, n'est plus ni de la simple anticipation, ni de la science-fiction au sens moderne du terme, mais relève de l'uchronie ou plus précisément, de la « fiction d'un futur révolu » (rétro-SF). Le travail du traducteur, tel que décrit dans

l'analyse, est justement de faire voyager dans l'imaginaire collectif de l'an 1943 et dans un avenir qui n'existe que dans ses pages, celui de l'an 2052. Le traducteur résistera donc à la tentation d'une modernisation technologique et préservera la saveur du futur de 1943, évitant aussi un anachronisme fonctionnel. La traduction des temporalités montre que le traducteur de la science-fiction est aussi bien un passeur de sens, qu'un garant de l'illusion rétrofuturiste. C'est grâce à la rigueur traductive dans le choix de termes « évocateurs » plutôt que « techniques » que le lecteur peut encore aujourd'hui savourer ce « futur révolu » sans que la modernité du monde réel ne vienne briser le charme du récit.

Références bibliographiques

- Barel-Moisan, Claire, Jean-François Chassay. 2019. *Le roman des possibles. L'anticipation dans l'espace médiatique francophone (1860-1940)*, PUM, Cavales.
- Bellagamba, Ugo. 2012. « La Pensée anticipatrice. C'était demain » , *La Quinzaine littéraire*, 1066 : *Écrire le futur ?*.
- Béguin, Annick. 2000. *Les 100 principaux titres de la science-fiction*, Cosmos.
- Haesebroeck, Elise Van. 2011. « Utopie, hétérotopie, atopie sur la scène du Théâtre du Radeau. Du théâtre comme avènement d'espaces discordants. », *Agôn* [En ligne], Déborder les frontières, N°3 : Utopies de la scène, scènes de l'utopie, Dossiers, mis à jour le : 05/02/2011, URL : <http://agon.ens-lyon.fr/index.php?id=1570>. (consulté le 18 mars 2025).
- Juge, Mike. 2006. *Idiocracy*. Film. Beverly Hills, CA : 20th Century Fox.
- Langlet, Irène. 2012. « Anticipation et Science-Fiction. "N'appartient pas du tout au genre de la science-fiction" », *La Quinzaine littéraire*, 1066 : *Écrire le futur ?* [en ligne].
- Meillassoux, Quentin. 2013. *Métaphysique et fiction des mondes hors-science*, Paris, Aux Forges de Vulcain.
- Stanton, Andrew et al. 2008. *WALL-E*. [Film]. États-Unis : Pixar / Walt Disney Studios Home Entertainment.

Corpus

Barjavel, René. 1943. *Ravage*, Paris, Denoël, 1943.

Sitographie

Biographie chronologique de René BARJAVEL, URL : http://barjaweb.free.fr/SITE/biographie/bio_chrono.html