

Eberhard Karls Universität Tübingen  
Faculté de philosophie  
Master 2 recherche « Aire Interculturelle Franco-Allemande »  
Année universitaire 2017/2018

**« Noces à Tipasa » et « Retour à Tipasa »  
d'Albert Camus : étude comparative des versions  
originales et allemandes**

Mémoire de Master 2  
Sous la direction de Prof. Dr. Florence Bancaud  
Codirigé par Prof. Dr. Susanne Goumegou

Soutenu le 11 septembre 2018 à Aix-en-Provence

Rédigé par :  
Charlie Diederich  
18, rue de Mondorf  
L-5675 Burmerange (Luxembourg)  
(+352)621684985  
charlie.diederich@student.uni-tuebingen.de

# Table des matières

1.	ABSTRACT .....	2
2.	SIGLES ET ABREVIATIONS.....	4
3.	INTRODUCTION.....	5
4.	APPROCHE METHODOLOGIQUE.....	10
5.	AXES THEMATIQUES ET PISTES DE LECTURE .....	13
5.1.	<i>La question des genres : l'essai et le lyrisme</i> .....	13
5.2.	<i>Le motif des noces et l'écriture fusionnelle</i> .....	15
5.3.	<i>L'importance du lieu : enjeux autobiographique, philosophique et historique liés à la ville de Tipasa</i> .....	17
6.	ETUDE COMPARATIVE.....	20
6.1.	« <i>Noces à Tipasa</i> » et « <i>Hochzeit in Tipasa</i> » .....	20
6.1.1.	Résumé de l'essai.....	20
6.1.2.	Le voyage d'un être sensible à travers l'espace .....	21
o	<b>L'opposition dynamique/statique et l'inversion actant/patient</b> .....	21
o	<b>La richesse du paysage décrit et l'appel à nos sens</b> .....	23
	La description du paysage extérieur : entre objectivité et subjectivité .....	24
	Une écriture imagée : les métaphores et la référence au concret.....	27
	Un être saisi par le monde.....	29
o	<b>La sobriété de l'expression</b> .....	33
6.1.3.	Une écriture fusionnelle .....	35
o	<b>Le motif des noces</b> .....	35
o	<b>Le partage de l'expérience personnelle et l'inclusion du lecteur</b> .....	40
	La deixis.....	40
	Les structures phrastiques.....	40
o	<b>Un chant lyrique</b> .....	43
	La rhétorique épidiétique .....	43
	Rythme et assonances .....	46
o	<b>Une progression du concret vers l'abstrait</b> .....	48
6.2.	« <i>Retour à Tipasa</i> » et « <i>Heimkehr nach Tipasa</i> » .....	55
6.2.1.	Résumé de l'essai .....	55
6.2.2.	Le titre des deux essais et leur traduction .....	56
6.2.3.	Tipasa vue à travers le temps .....	57
o	<b>Trois repères temporels : La jeunesse, l'immédiat après-guerre et l'année 1952</b> .....	58
	Le récit rétrospectif : indications temporelles et spatiales .....	59
o	<b>Une ville entre changement et permanence</b> .....	61
	Tipasa dans « <i>Noces</i> » vs. Tipasa dans l'immédiat après-guerre .....	61
o	<b>La mémoire : un chronotope</b> .....	64
	Entre rétrospection et introspection .....	65
	La substitution du temps par l'espace.....	68
6.2.4.	Une écriture fusionnelle ou le lyrisme camusien .....	70
o	<b>La tension entre lyrisme et lucidité</b> .....	71
	Regard autocritique et ton lucide .....	71
	Un lyrisme double.....	75
	La lumière.....	78
o	<b>L'harmonie rétablie</b> .....	80
	Les temps verbaux .....	80
	La transfiguration du réel.....	82
o	<b>Le retour aux sources</b> .....	83
	Un voyage initiatique.....	83
	L'écriture solaire.....	84
	Un chant lyrique.....	87
7.	CONCLUSION.....	90
8.	BIBLIOGRAPHIE .....	94
8.1.	<i>Lecture primaire</i> .....	94
8.2.	<i>Lecture secondaire</i> .....	94

# 1. Abstract

Die folgende Arbeit beruht auf einer vergleichenden Studie zwischen der Originalausgabe zweier „lyrischer Essays“ von Albert Camus, „Noces à Tipasa“ und „Retour à Tipasa“, und deren Übersetzung ins Deutsche. Anhand eines Vergleichs unterschiedlicher sprachlicher und stilistischer Aspekte sollen sowohl Ähnlichkeiten wie auch Unterschiede in der Übermittlung eines Sinns und verschiedener Ideen aufgezeigt werden, die der Reise des lyrischen Ichs, die unter dem doppelten Zeichen der Sinneswahrnehmung, beziehungsweise der Emotionen, sowie des Nachdenkens und der Überlegung steht, Ausdruck verleihen. Dabei gilt es zu zeigen inwiefern Unterschiede in der Ausdruckseise der Übersetzer das Textverständnis des Lesers beeinflussen. Diese Fragestellung wird anhand unterschiedlicher thematischer, gattungsspezifischer, historischer sowie autobiographischer und philosophischer Aspekte beleuchtet. So wird sich herausstellen, dass die außergewöhnliche Sprache in Camus Essays, die eine enge Verbindung zwischen Poesie und subjektivem Empfinden einerseits und einer selbstdistanzierten Überlegung andererseits schafft und so die Brücke zwischen zwei Gattungen schlägt, die unterschiedlicher nicht sein könnten, der Lyrik und dem Essay, eine ausschlaggebende Rolle beim Textverständnis spielt. Die Unterschiede in der Ausdrucksweise der Autoren, die teils auf notwendigen, teils auf freiwilligen Änderungen der Übersetzer beruhen, zeigen letztendlich, dass das in Camus Essays grundlegende Gleichgewicht zwischen Emotion und Reflexion, zwischen Subjektivität und Objektivität, sowie der Übergang vom Individuellen zum Allgemeinen, der mit dem Motiv der Reise und dem damit verbundenen Bewusstseinsprozess einhergeht, in den Übersetzungen nicht hergestellt wird und die Reise des lyrischen Ichs dadurch unter ein anderes Licht gestellt wird.

Ce travail est consacré à la comparaison de différents éléments linguistiques et stylistiques et des effets de sens qu'ils produisent dans les essais lyriques « Noces à Tipasa » et « Retour à Tipasa » d'Albert Camus d'un côté et dans leurs traductions allemandes « *Hochzeit in Tipasa* » et « *Heimkehr nach Tipasa* » de l'autre. La question qui se pose est de savoir si le voyage sensible et spirituel du sujet lyrique à travers la ville de Tipasa se lit de la même manière dans les deux versions ou si, au contraire, des écarts de langue ou de style invitent les lecteurs germanophones à une lecture et une compréhension différentes du texte traduit. L'étude comparative est répartie sur différents axes thématiques qui sont en lien avec ce voyage sensuel et spirituel et qui reprennent des idées génériques, philosophiques, historiques

et autobiographiques sur lesquelles reposent les essais de Camus. Nous pourrions alors constater que l'écriture lyrique des essais de Camus permet à l'auteur de faire le lien entre la subjectivité et les émotions d'un côté et la réflexion et la lucidité de l'autre, un lien qui jouera un rôle déterminant dans la compréhension du texte. Les transformations effectuées par les traducteurs, qu'elles soient obligatoires ou non, renversent l'équilibre fondamental chez Camus entre l'émotion et la réflexion, entre la subjectivité et l'objectivité. L'idée d'extension inhérente aux essais de Camus qui s'accompagne du passage de l'individuel au général et qui repose sur le motif du voyage initiatique n'est pas exprimée de la même manière dans la version allemande. Finalement, le rapport établi entre le lecteur et le texte de même que le voyage sensible et spirituel du sujet lyrique sont placés sous une autre lumière.

## 2. Sigles et abréviations

Complément circonstanciel : CC

Complément circonstanciel de lieu : CCL

Complément circonstanciel de temps : CCT

Complément d'objet direct : COD

Complément du nom : CdN

*Dictionnaire Albert Camus : Dictionnaire A. C.*

Etwas : etw.

GN : Groupe nominal

GP : Groupe prépositionnel

« *Heimkehr nach Tipasa* » : « *Heimkehr* »

« *Hochzeit in Tipasa* » : « *Hochzeit* »

jemand : jd.

« *Noces à Tipasa* » : N

« *Noces à Tipasa* » : « *Noces* »

quelque chose : qqch.

quelqu'un : qqn.

« *Retour à Tipasa* » : R

« *Retour à Tipasa* » : « *Retour* »

VA : Version allemande

VO : Version originale

### 3. Introduction

Comparer la version originale d'un texte écrit et sa traduction dans une autre langue s'avère un travail assez complexe, surtout lorsqu'il s'agira de comparer le français et l'allemand, deux langues qui présentent des différences majeures au niveau de leur fonctionnement. La comparaison du fonctionnement linguistique et des outils stylistiques des deux langues en question ainsi que l'analyse des choix de traduction, s'avère un travail d'autant plus complexe que la version originale, écrite en français, repose sur une particularité générique. « Noces à Tipasa » et « Retour à Tipasa » sont deux essais de l'écrivain et poète Albert Camus qui relèvent d'un mélange de deux genres littéraires, l'essai et le lyrisme, – qui n'apparaît pas sous cette forme dans le paysage de la littérature allemande – très différents l'un de l'autre de par leurs caractéristiques et leur tradition respective dans les deux pays d'outre Rhin. En 1936, lorsqu'Albert Camus, alors âgé de 23 ans, a commencé à rédiger ses premiers essais lyriques qui en 1938 seront publiés pour la première fois chez Edmond Charlot, à Alger, sous le titre de *Noces*, il s'est prêté à une réappropriation du genre lyrique pour réunir ses pensées et réflexions philosophiques d'un côté et ses émotions de l'autre dans une œuvre d'art qui, jusqu'à ce jour, demeure inégalée. On constate ici une première difficulté à laquelle le traducteur ou plutôt les traducteurs (chacun des deux essais a été traduit par un traducteur différent) auront été confrontés lors de la traduction.

L'œuvre de l'écrivain et philosophe Albert Camus, vaste et diversifiée, est connue en France comme en Allemagne, même si ses romans, pièces de théâtre, essais et autres écrits ont été découverts par les lecteurs des deux côtés du Rhin à des moments très différents. En France, un pays qui connaît Camus pour ses écrits littéraires plutôt que pour ses pensées philosophiques (même si ces deux aspects ne peuvent guère être séparés l'un de l'autre), les premiers écrits de Camus ont été publiés à la fin des années 30<sup>1</sup>. L'Allemagne qui, jusqu'à ce jour, demeure plus sensible aux « implications politiques et philosophiques de son œuvre »<sup>2</sup> n'a vu paraître les premières traductions des œuvres camusiennes qu'une dizaine d'années plus tard<sup>3</sup>. Cet écart dans les réceptions française et allemande de Camus tient sans doute aux circonstances historiques et politiques de l'après-guerre et d'une Allemagne alors divisée en deux États. En RFA, les premières traductions des œuvres majeures de Camus ont été publiées à un rythme soutenu dès la fin des années 40 et ont eu un succès immédiat. Les

---

<sup>1</sup> Sa première œuvre, *L'Envers et l'Endroit*, a été publiée en 1937.

<sup>2</sup> Guérin, J.-Y. (s. d.) (2009). *Dictionnaire Albert Camus*. Paris : Editions Robert Laffont, p. 742.

<sup>3</sup> Les informations relatives à la réception de Camus en Allemagne sont tirées de l'article intitulé « Réception allemande » du *Dictionnaire A. C.*, pp. 741-744.

jeunes intellectuels allemands, considéraient alors le philosophe français comme un guide spirituel dont les idées philosophiques et politiques et l'esprit d'intervention allaient pouvoir aider l'Allemagne à sortir du « désastre politique »<sup>4</sup> où les avait conduit la génération précédente. Il faudra prendre en compte ce contexte historique et socio-culturel dans l'analyse du texte traduit. Chaque traduction étant produite pour un public, on pourra se demander si les différents choix de traduction ont partie liée avec la prise en compte des dimensions historique et socio-culturelle. On peut penser que le critère d'excellence du texte traduit, dans une époque tourmentée comme celle de l'après-guerre, n'a pas dû être l'objectif premier du traducteur. Ce dernier a sans doute été davantage occupé à répondre aux attentes du public allemand et de son intérêt majeur pour les questions politiques et philosophiques. Une question qui se pose est de savoir si, compte tenu de « l'historicité du traduire »<sup>5</sup> et des attentes du public allemand par rapport aux textes traduits, la traduction aura davantage misé sur la dimension réflexive et la pensée philosophique des essais lyriques de Camus que sur leur dimension poétique. Cela nous permettra également d'évaluer dans quelle mesure les versions allemandes de « Noces » et de « Retour », « *Hochzeit in Tipasa* » et « *Heimkehr nach Tipasa* », constituent des « ré-énonciation[s] »<sup>6</sup>.

En Allemagne de l'Est, Camus a été pendant longtemps rejeté par les autorités pour ses opinions politiques affichées. Toutefois, ce mépris officiel pour l'écrivain né en Algérie n'a pas pu empêcher l'intérêt des lecteurs est-allemands pour les œuvres de Camus auxquelles ils ont eu accès par le biais des traductions ouest-allemandes parvenues jusqu'en RDA. Il faudra toutefois attendre la fin des années 80 et un « relâchement de la pression politique »<sup>7</sup> pour voir augmenter le nombre des publications des œuvres camusiennes en RDA. Si, en Allemagne de l'Ouest, la traduction allemande de *Noces* a été publiée en 1954, il a fallu attendre 1989 pour que ce recueil d'essais soit publié en RDA. La traduction allemande de *L'Été*, autre recueil d'essais écrits entre 1939 et 1953, publié en 1954 et présenté par l'auteur « comme de 'nouvelles *Noces*' »<sup>8</sup>, est parue pour la première fois en 1957. Les traductions allemandes de *Noces* et de *L'Été* sont donc parues une dizaine d'années après la Seconde guerre mondiale, à un moment où la guerre d'Algérie faisait déjà ses ravages dans le pays d'enfance d'Albert Camus, pays qu'il a dû quitter en 1940 à cause des conflits franco-

---

<sup>4</sup> *Dictionnaire A. C.*, p. 742. Il est question de la Seconde guerre mondiale.

<sup>5</sup> H. Meschonnic (1973) *Pour la poésie II. Epistémologie de l'écriture. Poétique de la traduction*. Paris : Gallimard, p. 358.

<sup>6</sup> Idem.

<sup>7</sup> *Dictionnaire A. C.*, p. 743.

<sup>8</sup> *Dictionnaire A. C.*, p. 620.

algériens<sup>9</sup>. Il s'est alors installé en France et plus précisément à Paris où il s'est engagé dans la Résistance française. C'était aussi une époque où les rapports entre la France et l'Allemagne étaient tendus. Quel sens peut alors avoir la traduction allemande d'essais lyriques écrits par un Français, des essais qui célèbrent la beauté du monde, qui prônent un juste équilibre entre l'émotion, la sensibilité et l'émerveillement d'un côté et la lucidité et la conscience de l'injustice de l'autre, imprégnés d'une volonté de réconciliation et d'inclusion de tout être humain capable d'éprouver le même bonheur sensuel, le même amour en présence de la beauté incomparable du royaume terrestre que l'écrivain lui-même, sinon la réconciliation des hommes avec le monde et des hommes entre eux ?

L'étude comparative exige plus loin la prise en compte de la dichotomie langue-parole, largement acceptée depuis son introduction par le linguiste suisse Ferdinand de Saussure<sup>10</sup>. L'acte de traduire ne repose pas uniquement sur les outils linguistiques et stylistiques disponibles dans une langue, mais également sur les outils d'expression virtuels<sup>11</sup> qui nous renvoient à l'usage individuel que le traducteur fait de la langue cible. Cet usage individuel, la parole, se distingue d'un système de langue et de règles établies. Il relève de la création ou de la créativité du traducteur. Ce « double mouvement de mise en œuvre et de transgression »<sup>12</sup> tel qu'il a été évoqué par Jean-René Ladmiral<sup>13</sup> conduit inévitablement à une modification du texte source.

Une dernier aspect qu'il faudra prendre en compte dans notre étude comparative et qui accompagne tout acte de traduire concerne la nature de ce qu'il s'agit de faire passer d'un contexte culturel à un autre : soit la forme, le signifiant, soit le sens, le signifié. Il est alors possible de dégager deux théories de la traduction différentes qui révèlent chacune un point de vue sur la traduction « conscient ou non »<sup>14</sup>. Une première approche est dite « cibliste », la deuxième « sourcière »<sup>15</sup>. Le traducteur cibliste cherche à acclimater un texte dans la langue cible et se soucie de transparence (le lecteur doit avoir l'impression que la traduction a

---

<sup>9</sup> Pacchiani, N. (2013). « Albert Camus, René Char : fonction du paysage méditerranéen dans la constitution de l'identité de l'artiste et de l'écrivain au XXème siècle ». Dans *Revista Criação & Critica* [en ligne], n°10, p. 17. URL : <https://doi.org/http://dx.doi.org/10.11606/issn.1984-1124.v0i10p14-22>. (Consulté le 20.04. 2018).

<sup>10</sup> Benveniste. E. (1964). « Ferdinand de Saussure à l'École des Hautes Études ». Dans *École pratique des hautes études. 4e section, Sciences historiques et philologiques. Annuaire 1964-1965* [en ligne], pp. 20-34.

<sup>11</sup> Reinart, S. & Schreiber, M. (eds) (1999). *Sprachvergleich und Übersetzen: Französisch und Deutsch - Akten der gleichnamigen Sektion des ersten Kongresses des Franko- Romanistenverbandes (Mainz, 24.-26. September 1998)*. Bonn : Romanistischer Verlag, p. 10.

<sup>12</sup> Ladmiral, J.-R. (2014). « Sourciers et ciblistes ». Dans Ladmiral, *Sourcier ou cibliste*. Paris : Les Belles Lettres, pp. 25-26.

<sup>13</sup> Jean-René Ladmiral est un traducteur cibliste.

<sup>14</sup> Ladmiral. « Sourciers et ciblistes », p. 23.

<sup>15</sup> Termes introduits par Jean-René Ladmiral en 1983.



toujours été écrite en langue cible). Même si l'approche cibliste est largement majoritaire, l'approche sourcière a toute sa raison d'être elle aussi. Adoptée entre autres par Henri Meschonnic et André Berman<sup>16</sup>, elle tient à transmettre une forme-sens, un sens et sa chair, et cherche à reprendre les éléments formels et stylistiques du texte source comme les assonances, le rythme ou le symbolisme en les déplaçant sur d'autres éléments du texte cible. Pour les traducteurs sourciers, la traduction doit être imprégnée de « l'étrangeté de la langue étrangère »<sup>17</sup>, elle doit se faire « l'auberge du lointain »<sup>18</sup>. Sachant que Camus a mené un travail poétique et formel considérable sur ses essais lyriques et que lui-même ne respecte pas toujours les règles du français, nous pourrions également nous demander si les traducteurs auront repoussé les limites de la langue cible, de l'allemand, pour accueillir cette particularité formelle, liée avant tout aux caractéristiques lyriques des essais, ou si, au contraire, la traduction allemande se sera davantage souciée de produire un texte en *bon* allemand, fidèle aux règles de la langue.

Nous aurons compris que la traduction des essais lyriques de Camus paraît une tâche particulièrement difficile, vu leur particularité générique, formelle et stylistique. Il sera donc intéressant d'étudier comment ces particularités ont été transposées dans la traduction. La rédaction de « Noces » et de « Retour » s'inscrivent, de même que leurs traductions allemandes, dans des époques marquées par des conflits et des tensions qui auront également eu leur impact sur l'écrivain engagé Albert Camus. Camus a toujours regardé le monde en face, sans jamais fuir les conflits et les révoltes. Les deux essais sur la ville de Tipasa nous révèlent, de façon globale, une réflexion de Camus sur la condition humaine. Finalement, les essais offrent à l'écrivain la possibilité de passer en revue les expériences qu'il a pu faire à des époques différentes et au cours de plusieurs voyages. Il faudra prendre en compte la dimension autobiographique des essais qui nous incite à une lecture particulière. Entre « Noces », essai de jeunesse, et « Retour », écrit une quinzaine d'années plus tard, l'écrivain a parcouru tout un chemin, physique et spirituel<sup>19</sup>, un voyage qui s'inscrit dans un travail réflexif considérable dont témoignent les deux essais. Ces derniers peuvent donc se lire à leur tour comme un voyage physique ou sensible à travers l'espace, et plus précisément à travers la ville de Tipasa, un voyage qui est doublé d'une dimension réflexive, voire méditative. Cette façon de lire et de comprendre les deux essais lyriques déterminera notre choix des éléments linguistiques et stylistiques à comparer.

---

<sup>16</sup> Ce sont deux traducteurs sourciers.

<sup>17</sup> Berman, A. (1999). *La traduction et la lettre ou L'auberge du lointain*. Paris : Seuil, p. 29.

<sup>18</sup> Ibid., p. 15.

<sup>19</sup> Employé ici comme synonyme de « réflexif ».

Nous venons de relever les différents enjeux liés à l'acte de traduire qu'il faudra garder en tête lors de notre étude comparative. Nous pourrions maintenant nous demander, en comparant la langue et le style des versions originales et allemandes de « Noces » et de « Retour » et les effets de sens produits par les choix d'écriture des deux versions si le voyage sensible et spirituel du sujet lyrique, qui repose sur une progression d'une expérience individuelle vers une pensée universelle et qui est un leitmotiv des essais lyriques de Camus, se lit de la même manière dans les deux versions.

Avant de n'entamer l'étude comparative, il faudra encore préciser notre approche méthodologique et relever les différentes étapes ainsi que l'objectif de ce travail de recherche. Par la suite, nous allons relever plusieurs pistes de lecture proposées par les essais de Camus, ce qui est indispensable pour l'analyse de textes où la forme et le sens sont si étroitement liés : nous reviendrons tout d'abord sur les genres de l'essai et du lyrisme et leurs traditions en France et en Allemagne. Ensuite, il sera question du voyage, le leitmotiv des essais, et des dimensions du temps et de l'espace qui l'accompagnent. Dans un troisième temps, il sera question de la ville de Tipasa, et du rôle jouée par cette ville algérienne aussi bien dans la vie de Camus que dans les deux essais lyriques.

Une troisième grande partie sera consacrée à l'étude comparative qui sera au cœur de ce travail. Il s'agira de comparer les éléments de langue et de style des versions françaises et allemandes en lien avec les genres de l'essai et du lyrisme d'un côté et avec le voyage physique et métaphysique et les dimensions du temps et de l'espace de l'autre. Cette partie sera subdivisée en deux parties dont chacune sera dédiée à la comparaison d'un des deux essais et à sa traduction correspondante.

## 4. Approche méthodologique

Les traducteurs Peter Gan et Monique Lang sont les seuls à avoir proposé une traduction allemande de « Noces » et de « Retour » qui, de même que les textes originaux, ont connu plusieurs rééditions. Nous avons opté pour la réédition parue en 2013 chez Arche éditeur sous le titre de *Hochzeit des Lichts* qui renferme également la traduction du recueil *L'Été*, traduit par *Heimkehr nach Tipasa*, puisque cette version allemande repose sur l'édition française de *Noces* suivi de *L'Été* parue en 1959 chez Gallimard sur laquelle est fondé ce travail. L'édition française de 1959 repose elle-même sur le texte original de Camus paru pour la première fois en 1938 à Alger comme l'indique la note de l'éditeur au début de *Noces* (Gallimard, 1959).

Il est intéressant de voir que les deux essais, bien que Camus ait mis l'accent sur la parenté qui existe entre les deux essais, ne semble pas être le fruit d'un travail collectif entre Peter Gan et Monique Lang. En effet, comme nous pouvons le lire dans la note de l'éditeur insérée à la fin de *Hochzeit des Lichts* (Arche, 2013), Peter Gan a uniquement traduit le premier recueil *Noces* et donc l'essai « Noces », alors que Monique Lang a pris en charge la traduction allemande de *L'Été* et donc de « Retour ». Le travail de traduction des deux essais étant assumé par deux traducteurs différents, on pourra sans doute observer des différences de style entre les deux traductions allemandes.

Il ne faut pas oublier que toute traduction repose sur une compréhension ou une interprétation du texte original, sur une lecture personnelle qui déterminera les choix de traduction. Ces choix de traduction relèvent en partie de la création, voire de la créativité des traducteurs qui ne s'inscrit pas toujours dans les normes de la langue. Ils induisent à leur tour différentes pistes de lecture qui orientent finalement la lecture et la compréhension du texte traduit par le lecteur de la langue étrangère. Les choix de traduction, souvent automatiques, concernant les éléments linguistiques, que ce soit le lexique, la syntaxe, la morphologie, les modalités d'énonciation et d'énoncé, etc., et les éléments stylistiques, c'est-à-dire tout ce qui fait la particularité du style d'un auteur et tout ce qui appartient à la stylistique, à savoir les procédés littéraires, les figures de style, etc., sont révélateurs de la manière dont le traducteur lit et comprend le texte original. Il importe de préciser que tous les changements linguistiques

et stylistiques effectuées par le traducteur<sup>20</sup>, n'affectent pas toujours le sémantisme du texte d'origine<sup>21</sup>.

Notre étude comparative repose sur une description des outils linguistiques et stylistiques relevés dans les deux versions et auxquels recourent les auteurs pour exprimer des idées, un contenu sémantique. Son objectif n'est pas d'établir des règles de langue. Il faudra surtout se garder de faire des jugements précipités sur le système de la langue cible, l'allemand en l'occurrence. Il ne s'agira pas de formuler des thèses sur le fonctionnement général des deux langues, une telle entreprise n'étant pas légitime. Car en effet, la traduction relève d'un transfert linguistique qui n'est effectuée que dans un sens, du français vers l'allemand en l'occurrence, et elle ne concerne qu'un nombre limité d'énoncés. A ceci s'ajoute que la traduction repose toujours sur des choix de traduction individuels qui ne nous permettent pas de formuler des thèses. Une telle entreprise demanderait que chacune des deux langues soit considérée à la fois comme langue source et comme langue cible : « *Es muss also jeweils jeder der zu vergleichenden Sprachen zum Ausgangspunkt genommen werden, jede muss im Original ihre Möglichkeiten zeigen können, an denen die Übersetzungssprachen sich zu messen haben.* »<sup>22</sup> Mais une telle démarche dépasserait de loin l'objectif de ce travail.

Nous voudrions ici décrire et comparer les outils d'expression mis en œuvre dans les deux versions et analyser la manière dont ils donnent forme et sens à un contenu, à des idées et à des émotions. Il s'agit donc plus précisément d'une analyse comparée du style camusien qui réalise la concordance entre lyrisme et réflexion avec celui des traducteurs. Pour l'écrivain-philosophe engagé dans la Résistance française et qui a grandi en lisant la poésie du XIX<sup>ème</sup> siècle l'engagement et la littérature vont ensemble. Camus attribue à l'intellectuel une certaine responsabilité qui l'oblige à une confrontation avec le monde. Dans l'épreuve de l'absurde<sup>23</sup>, l'intellectuel doit viser la transfiguration du réel : « 'Si l'artiste ne peut refuser la réalité, c'est qu'il a pour tâche de lui donner une justification plus haute.' »<sup>24</sup> Il sera intéressant de voir si les versions allemandes suggèrent elles aussi une transfiguration du réel.

---

<sup>20</sup> André Berman a proposé pour les traductions de la prose une typologie des transformations appelées « tendances déformantes ». Cf. Berman, A. (1999). « L'analytique de la traduction et la systématique de la déformation ». Dans Berman, A., *La traduction et la lettre*, pp. 49-67.

<sup>21</sup> Pour une liste complète des procédés techniques de traduction élaborés par Vinay et Darbelnet voir Malblanc A. (s. d.) (2004). *Stylistique comparée du français et de l'allemand*. Paris : Librairie Marcel Didier, pp. 26-31

<sup>22</sup> Reinart, S. & Schreiber, M. *Sprachvergleich und Übersetzen*, p. 12.

<sup>23</sup> Chez Camus, l'absurde s'inscrit dans une antinomie entre l'homme et le monde. Il est né de la confrontation entre le désir de clarté de l'homme, entre ses interrogations métaphysiques, et le non-sens, le caractère irrationnel et le silence du monde. Cf. Guérin, *Dictionnaire A. C.*, article intitulé « Absurde », pp. 7-10.

<sup>24</sup> Camus (1952). « L'Artiste en prison » cité par Denis, S. (2012). « Albert Camus, l'humaniste intransigeant ». Dans *Etudes* [en ligne], vol. 1, tome 416, p. 8.

Notre étude comparative sera consacrée à l'analyse de différents passages d'un côté et d'éléments linguistiques et stylistiques récurrents à différents endroits des essais de l'autre. Pour garantir la clarté de l'exposé, nous répartirons l'analyse sur deux parties dont l'une sera centrée sur « Noces » et « *Hochzeit* » et l'autre sur « Retour » et « *Heimkehr* ». Les éléments linguistiques et stylistiques analysés seront répartis en fonction de différents axes thématiques, déterminés par notre lecture personnelle des essais de Camus. Nous veillerons à ce qu'il y ait des effets d'écho au niveau des axes thématiques entre les deux parties, afin d'éviter une lecture indépendante de chacun des deux essais. En effet, nous l'avons déjà précisé, les deux essais forment une unité qui donne forme et sens au voyage sensible et spirituel du sujet lyrique à travers la ville de Tipasa. Rien que le titre des deux essais nous invite à une lecture en miroir.

Il est vrai que toute traduction repose sur une lecture et une compréhension du texte original. Il est donc important de relever dans un premier temps certains axes formels et thématiques qui s'inscrivent dans cette lecture personnelle et qui renvoient à des questions génériques, historiques, philosophiques et autobiographiques. Ensuite seulement, nous déterminerons les éléments de langue et de style à comparer. Dans une étape ultérieure, il sera possible de relever les ressemblances ou écarts au niveau des outils d'expression et des effets de sens produits, observés entre les deux versions. La forme, c'est-à-dire la langue et le style étant en étroite correspondance avec le sens des essais, nous ferons également des renvois à la pensée et aux idées philosophiques de Camus. Nous pourrions finalement évaluer nos observations et mesurer les différences relatives à la forme et aux idées exprimées dans les deux versions. La prise en compte des différents aspects inhérents à tout acte de traduire comme les théories de la traduction, la question de la réception, le contexte historique et socio-culturel ou les écarts entre les systèmes de langue du français et de l'allemand nous permettra, au meilleur des cas, de trouver des raisons qui justifient les différences observées entre les deux versions.

## 5. Axes thématiques et pistes de lecture

### 5.1. La question des genres : l'essai et le lyrisme

Les essais « Noces » et « Retour » constituent des textes littéraires assez courts, d'une dizaine de pages chacun, qui font accéder le lecteur à des réflexions du sujet lyrique<sup>25</sup> sur des sujets divers allant de la beauté du paysage naturel à des thèmes plus abstraits comme la gloire ou la vérité, en passant par des sujets fondamentaux dans la vie de tout homme parmi lesquels l'amour, la nostalgie ou la mort. Le caractère non-exhaustif, discontinu et personnel de ces réflexions qui peuvent tendre vers la familiarité<sup>26</sup>, rapprochent les essais de Camus du genre de l'essai. Toutefois, essai n'égal pas essai. En effet, le genre de l'essai avec ses caractéristiques stylistiques, thématiques et formelles propres connaît un double héritage, français et anglais, qui a donné naissance à deux types discursifs différents l'un de l'autre : l'essai dit « scientifique » ou essai cognitif qui s'inscrit dans la lignée anglaise, et plus loin allemande, et l'essai littéraire ou essai-méditation qui s'est développé à partir des *Essais* de Montaigne et qui implique l'intuition de la pensée et la subjectivité<sup>27</sup>, deux aspects que l'on retrouve également chez Camus. Là où l'essai scientifique vise à accroître la connaissance dans différents domaines scientifiques sous forme d'un texte sobre et d'une pensée organisée « en un tout fermé »<sup>28</sup>, l'essai-méditation offre une « pensée 'en train de se faire' »<sup>29</sup>. La forme artistique et le souci esthétique l'emportent ici sur l'expression scientifique. Avec les essais lyriques de Camus, nous nous situons à la croisée entre science et poésie. Nous sommes en présence d'un texte qui s'adresse à la fois à l'esprit et au cœur et qui mêle savoir et génie créateur<sup>30</sup>. D'autres éléments comme la relation au réel et en particulier à l'art et à l'existence humaine ainsi que la contestation de la doxa sont caractéristiques de l'essai littéraire.

---

<sup>25</sup> L'expression « sujet lyrique » réfère à la voix et à la psychologie du poète. Il s'agit d'un sujet d'énonciation, d'une création du poète, qui se fait le porte-parole des pensées et des émotions de celui-ci. Le lyrisme des essais de Camus, la dimension autobiographique qui sous-tend l'écriture de *Noces* et *L'Été* et la présence du *je* semble justifier l'emploi de cette notion. Voir URL : <https://definition-simple.com/sujet-lyrique/> (consulté le 13.07.2018).

<sup>26</sup> Cf. article intitulé « Essai » dans Eterstein, C. (s. d.) (1998). *La littérature française de A à Z*. Paris : Hatier, p. 161.

<sup>27</sup> Ferré, V. (2015, juin 13). « Aspects de l'essai: références comparatistes, enjeux théoriques. » [en ligne].

<sup>28</sup> Ludwig Rohner (1966), *Der Deutsche Essay, Materialien zur Geschichte und Aesthetik einer literarischen Gattung*, Berlin: Luchterland, p. 504 cité par Ferré, « Aspects de l'essai », p. 6.

<sup>29</sup> Ibid., p. 56 cité par Ferré, « Aspects de l'essai », p. 6.

<sup>30</sup> Berger, B. (1964). *Der Essay*. Berne : A. Francke AG Verlag, p. 29.

Sachant que « l'acceptation allemande [de l'essai] est liée à l'approche anglaise et non au versant français »<sup>31</sup> et qu'en Allemagne l'essai scientifique s'inscrit dans la lignée du traité (*Abhandlung*), il se peut que la traduction des essais littéraires de Camus soit orientée par une conception « allemande » du genre de l'essai et que la traduction prenne une allure plus scientifique et par conséquent plus objective. Cette hypothèse reste néanmoins à vérifier.

La particularité des essais de Camus relève sans doute du mélange entre une écriture réflexive d'un côté et une prose poétique et la tonalité lyrique qui lui est associée de l'autre. Le genre lyrique tout comme celui de l'essai littéraire induit une forme de subjectivité. En effet, le terme lyrisme superpose la référence à la poésie et au discours subjectif de l'expression personnelle. A l'origine, la poésie lyrique était une poésie chantée, accompagnée à la lyre. Le genre ayant évolué au fil du temps, le terme « lyrisme » s'est mis à désigner en poésie l'expression des sentiments. Il faudra toutefois se garder de voir dans les deux essais camusiens une effusion des sentiments du moi. En effet, cette acceptation romantique du terme de lyrisme a critiqué par Camus avec véhémence, l'auteur refusant « l'emphase et le pathos »<sup>32</sup>. Camus a toujours été à la recherche de la mesure<sup>33</sup>. Cette mesure se traduit dans les deux essais autour de la ville de Tipasa par une « rhétorique du moins »<sup>34</sup> qui prend le parti de la litote<sup>35</sup> plutôt que de l'exagération et de l'hyperbole.

Mais le lyrisme de Camus va au-delà de l'enjeu purement artistique : il a partie liée avec un choix ontologique de l'intellectuel, une façon d'être au monde et de se positionner par rapport à lui et par rapport à l'Histoire. Si dans « Noces » « le plain-pied avec le monde fait naître la tentation d'une fusion heureuse »<sup>36</sup> et semble incliner le sujet lyrique vers une « 'indifférence sereine et primitive' »<sup>37</sup>, le ton lucide de « Retour à Tipasa » fait accéder le lecteur à un lyrisme particulier qui « implique, entre le *je* et le monde, un face à face où coexistent et se renforcent mutuellement l'émotion et la lucidité »<sup>38</sup>. Cette tension entre lyrisme et Histoire, entre la volonté de saisir la beauté dans l'art d'un côté et l'amertume et la conscience de l'injustice et du malheur de l'autre, reflète les « données contradictoires de son destin d'homme et d'écrivain »<sup>39</sup>, d'intellectuel et d'artiste : Camus découvre l'injustice et les

---

<sup>31</sup> Ferré. « Aspects de l'essai », p. 6.

<sup>32</sup> *Dictionnaire A. C.*, p. 490.

<sup>33</sup> Monte, M. (2003b). « Sobriété et profusion : une rhétorique du paysage dans *Noces* et *L'été* d'Albert Camus ». Dans *Babel* [en ligne], n°7, pp. 230-154.

<sup>34</sup> *Ibid.*, p. 3.

<sup>35</sup> Guérin. *Dictionnaire, A. C.*, p. 490.

<sup>36</sup> *Ibid.* p. 491.

<sup>37</sup> Guérin. *Dictionnaire A. C.*, p. 491.

<sup>38</sup> *Idem.*

<sup>39</sup> Lévi-Valensi, J. & Spiquel, A. (eds) (1997). « Camus et le lyrisme ». Dans *Actes du Colloque de Beauvais du 31 mai au 1 juin 1996*. Paris : CDU Sedes, p. 18.

hiérarchies sociales (il est né dans un quartier pauvre de Mondovi, en Algérie) « avant de ne pouvoir nommer sans remords la beauté »<sup>40</sup>, une beauté qu'il découvre pour la première fois dans la poésie à l'âge adolescent. Toutefois, l'engagement et la révolte de l'intellectuel, de l'homme engagé contre l'injustice de ce monde trouvent finalement leur raison d'être dans le lyrisme. Selon Camus, « il faut dire oui au monde »<sup>41</sup>, il faut célébrer la beauté de ce royaume terrestre, puisque sans le lyrisme, « le non devient nihilisme »<sup>42</sup>.

Dans ce sens, la rhétorique épideictique qui se caractérise par une tonalité particulière, celle de la célébration, de l'éloge et de la louange, constitue un choix d'écriture qui accentue la tonalité lyrique. Différents procédés littéraires comme l'amplification, l'anaphore, la répétition et le rythme sont caractéristiques de cette tonalité lyrique. Un dernier aspect relevant de l'écriture lyrique, et qui n'en est pas moins important, se retrouve dans l'ouverture du locuteur à l'allocutaire qui se traduit par le « voisinage du *je* avec le *nous* et le *on* »<sup>43</sup>. Cet aspect linguistique suggère la tendance de l'écrivain à étendre l'expérience personnelle vers une généralisation et fait signe vers la volonté de faire-part, caractéristique de l'essai.

## 5.2. Le motif des noces et l'écriture fusionnelle

Le lyrisme camusien est doublé de réflexions plus profondes sur l'homme et sa position dans le monde. L'« heureuse lassitude »<sup>44</sup> et la joie du corps éprouvées par l'homme, « parfumé des essence de la terre »<sup>45</sup>, qui se plonge dans la mer pour être saisi par la « glu froide »<sup>46</sup>, qui ressent la chaleur du soleil sur son corps<sup>47</sup> et qui éprouve un bonheur absolu dans la fusion heureuse avec le monde naturel, est doublée d'une écriture réflexive qui confronte le sujet lyrique à une conscience aiguë de sa condition mortelle. Cette double dimension fait ressortir un côté paradoxal dans le lyrisme de Camus qui nous amènera à parler de lyrisme double.

---

<sup>40</sup> Lévi-Valensi & Siquel. « Camus et le lyrisme », pp. 17-18.

<sup>41</sup> Guérin. *Dictionnaire A. C.*, p. 491.

<sup>42</sup> Guérin. *Dictionnaire A. C.*, p. 491.

<sup>43</sup> Monte, M. (2003a). « Essai de définition d'une énonciation lyrique. L'exemple de Philippe Jaccottet ». Dans *Poétique* [en ligne], n°134, vol. 2, p.178.

<sup>44</sup> « Noces », p. 17.

<sup>45</sup> Ibid. p. 15.

<sup>46</sup> Idem.

<sup>47</sup> Idem.



Mais les modalités d'écriture qui relèvent d'un lyrisme impersonnel parlent une autre langue : celle d'une « écriture [...] fusionnelle »<sup>48</sup>. En effet, le travail linguistique, formel et stylistique mené par Camus finit par résoudre cette apparente tension entre jouissance et réflexivité dans une expression poétique qui dit l'unité et l'harmonie et qui invite le lecteur, à travers une impersonnalisation de l'écriture<sup>49</sup>, à partager ce même univers d'harmonie. Cette écriture fusionnelle a donc partie liée avec la volonté d'extension et de partage de l'expérience individuelle vécue par le sujet lyrique et elle est caractéristique de l'essai littéraire.

Le motif des noces dans « Noces à Tipasa » s'inscrit dans la lignée d'une écriture fusionnelle. Il prend forme dans un premier temps à travers la thématique centrale de l'essai, à savoir la fusion du sujet lyrique avec le paysage naturel qui l'entoure. Au niveau de la forme, différents éléments stylistiques, comme par exemple la métaphore de l'acte sexuel, accentuent le motif des noces. Plus loin, les modalités de description des noces font signe vers une écriture qui dit l'intensité de l'expérience vécue. Celle-ci permet une appréhension immédiate de cet univers harmonieux par le lecteur.

Grâce à l'important travail de poétisation de la prose mené par Camus et à l'intensité des mots choisis, les essais « Noces » et « Retour » mettent en lumière une « écriture elle-même fusionnelle »<sup>50</sup> qui allie expérience physique et métaphysique, sensations, émotions et réflexions et qui finit donc par inclure le lecteur dans une réflexion plus globale sur l'« être-au-monde ». L'écriture camusienne résout finalement la tension habilement ménagée entre essai et lyrisme, entre l'esprit et le cœur à travers le récit d'« un jour de noces avec le monde »<sup>51</sup>. L'écriture fusionnelle est avant tout symbolique des choix ontologiques de Camus qui, dans la fusion avec la beauté du monde naturel et la joie du corps éprouvée, puise la force nécessaire pour affronter le monde et l'Histoire de son temps. En même temps, Camus, n'ayant jamais eu « de cesse d'appeler les peuples, partout où ils se trouvent, à faire le choix de l'être et non celui de l'apparence et du dogme »<sup>52</sup>, sait partager cette expérience sensuelle et spirituelle avec « toute une race, née du soleil et de la mer »<sup>53</sup>, capable de trouver cette même jouissance dans l'expérience de son « être-au-monde », de faire l'expérience des noces

---

<sup>48</sup> Monte. « Sobriété et profusion », p. 6.

<sup>49</sup> Nous reviendrons plus en détail sur les traits de l'écriture impersonnelle dans la partie « 6. Etude comparative ».

<sup>50</sup> Monte. « Sobriété et profusion », p. 6.

<sup>51</sup> Camus (1959). *Noces suivi de L'Été*. Paris : Gallimard, p.17. Allusion à la fusion heureuse du sujet lyrique avec le monde qui est décrite dans « Noces à Tipasa ».

<sup>52</sup> Babey, S. (2010). *Camus une passion algérienne*. Paris : Editions Koutoubia, p. 10.

<sup>53</sup> Camus. *Noces*, p. 21.

algériennes, « une fusion dans laquelle s'unissent la puissance du monde et la force de l'être »<sup>54</sup>, et d'accomplir leur condition<sup>55</sup> humaine qui leur fait un « devoir d'être heureux »<sup>56</sup>.

### **5.3. L'importance du lieu : enjeux autobiographique, philosophique et historique liés à la ville de Tipasa**

Dans *Noces suivi de L'Été*, la description d'une lumière aveuglante et insatiable illuminant la terre et la mer et du vaste éventail de couleurs présent dans le paysage, d'une beauté qui paraît parfaite, d'un monde régi par un ordre mystérieux, fondé sur le silence et l'harmonie, fait accéder le lecteur à un espace hors du commun, quasi magique. Mais la ville de Tipasa, ce lieu électif de Camus, n'est pas uniquement celui de la beauté : c'est aussi un lieu marqué par l'injustice à laquelle Camus a été confronté dès son enfance. Cette tension, née de la contemplation innocente d'une beauté intarissable d'un côté et de la conscience des inégalités sociales devant lesquelles l'homme tend à s'incliner, se pliant à la fatalité liée au destin de sa condition humaine qu'il perçoit comme absurde de l'autre, a interpellé Camus dès sa jeunesse. Elle a finalement conduit l'écrivain et l'intellectuel à s'interroger « sur le sens du monde »<sup>57</sup>, car en effet, cette beauté incarnée par la terre algérienne ne pouvait être le fruit d'un hasard. Ce questionnement a accompagné Camus durant toute sa vie et il l'a entraîné dans un long voyage spirituel.

Camus a très tôt exprimé son « refus métaphysique »<sup>58</sup> : s'il y avait un sens à ce monde, alors il fallait le chercher dans l'ici-bas, en participant du mystère que renferme la terre algérienne. Camus a compris assez tôt qu'« à Tipaza, il ne s'[agissait] pas de comprendre la monde »<sup>59</sup>, mais de s'accorder à son rythme et d'épouser ses formes et ses couleurs dans une expérience corporelle où nos sens figurent au centre. « A Tipasa, je vois équivaut à je crois »<sup>60</sup> : le credo de Camus est de l'ordre de la sensibilité et il prend forme à travers le mariage de l'homme et de la nature. Harmonie et totalité : ces deux aspects transforment la ville de Tipasa en une sorte de lieu originel, exclu du temps humain, et où

---

<sup>54</sup> Babey. *Passion algérienne*, p. 41.

<sup>55</sup> Ibid., p. 20.

<sup>56</sup> Idem.

<sup>57</sup> Ibid., p. 51.

<sup>58</sup> Ibid., p. 61.

<sup>59</sup> Ibid., p. 50.

<sup>60</sup> Camus. *Noces*, p. 18.

l'homme apprend à épouser le temps du monde. Stéphane Babey, sur les traces du voyage entrepris par Camus à travers les villes algériennes, a bien saisi le caractère anhistorique de ce lieu : « Tipaza possède la force d'unir le passé, le présent, l'avenir. Les pierres, ces vieilles pierres romaines, le savent bien. »<sup>61</sup>

L'expérience des noces, décrite dans « Noces » et réactualisée dans « Retour », est fondatrice du voyage spirituel de Camus : c'est à partir de cette expérience charnelle que Camus a développé sa réflexion sur le sens du monde, qui, après un long voyage, l'a finalement ramené en ce lieu où tout avait commencé. Lorsqu'à son retour à Tipasa dans l'après-guerre, Camus redécouvre « le même ciel » (R, p. 161), « la même mer aussi » (idem) et des ruines demeurées jeunes, il s'est rendu compte qu'« il y [avait] en [lui] un été invincible »<sup>62</sup> et que le bonheur éprouvé en présence de la beauté de la nature en constituait la source inépuisable.

Tipasa apparaît donc comme un « lieu initiatique » qui n'a cessé de donner de l'espoir à Camus. C'est en ce lieu privilégié que le long voyage sensible et spirituel de Camus a commencé et il se terminera au même endroit. Ce voyage est également le leitmotiv de « Noces » et de « Retour » dont les titres indiquent la structure cyclique qui sous-tend les deux essais. En effet, entre le premier et le dernier essai, le sujet lyrique a parcouru tout un chemin qui l'a mené à différents endroits d'Algérie et de l'Europe et qui aboutit au point de départ : à Tipasa. Le voyage littéraire ou imaginaire décrit dans « Noces » et dans « Retour » reflète le voyage physique et intellectuel entrepris par Camus. Cet enjeu autobiographique qu'il faudra prendre en compte dans la comparaison des versions originales et allemandes parcourt les deux essais en filigrane. Des indicateurs temporels comme « il y a plus de vingt ans » (R, p. 156) ou « Quinze ans après » (ibid. p. 157) semblent confirmer la correspondance entre le voyage littéraire du sujet lyrique et le chemin réellement parcouru par l'écrivain. Le chemin parcouru par le sujet lyrique sur la terre d'Algérie nous révèle la façon dont l'écrivain conçoit le monde. En effet, les deux essais, et surtout l'essai « Retour », nous font accéder à des réflexions sur le rapport de l'Homme à l'espace et au temps, deux dimensions fondamentales sur lesquelles repose la notion de voyage. On peut finalement lire les deux essais comme un voyage à travers l'espace et le temps qui convoque aussi bien le corps, le côté sensuel, que l'esprit, le côté intellectuel, ou la réflexion métaphysique.

La dimension autobiographique est doublée d'un enjeu historique sur lequel reposent les deux essais lyriques « Noces » et « Retour ». Entre l'écriture de « Noces » et celle de

---

<sup>61</sup> Babey. *Passion algérienne*, p. 52.

<sup>62</sup> Camus. *Noces*, p.164.

« Retour » il y a un intervalle d'une quinzaine d'années pendant lesquelles Camus a traversé des étapes fondamentales de sa vie. A commencer par le départ d'Algérie et l'arrivée à Paris, en passant par l'engagement dans la Résistance française et la collaboration au journal clandestin *Combat*. L'odyssée a pris fin avec le retour de Camus à Tipasa en 1952, à l'aube de la Guerre d'Algérie, alors que les tensions sont en train d'augmenter sur cette terre paisible et silencieuse - puisque c'est ainsi que Camus l'avait décrite Camus dans « Noces ». Si la ville de Tipasa a changé entre « Noces » et « Retour », les événements historiques des années 40 et 50 ont elles aussi eu leur impact sur l'écrivain engagé et sur sa perception de la ville de Tipasa. Ce changement se répercute tout d'abord sur la description de la ville de Tipasa et de ses habitants. L'Algérie que Camus retrouve lors de ses voyages de l'après-guerre n'est pas la même : le temps et l'histoire ont imprimé leurs marques sur les visages et sur le paysage. Mais ce changement se reflète également au niveau de la tonalité des deux essais et du positionnement du sujet lyrique par rapport au monde : la tonalité lyrique du premier essai et l'innocente naïveté éprouvée dans les plaisirs du corps entrent alors en conflit avec la nostalgie, la mélancolie et le regret exprimés dans « Retour » et qui vont de pair avec la lucidité.

Avec Alain Vircondelet, nous pouvons finalement affirmer que Tipasa, la ville dont Camus est tombé amoureux, où il découvrit le sens et la beauté du monde en même temps que l'injustice et la haine, a constitué l'« 'épïcéntré de toute sa pensée [celle de Camus], lieu initiaticque' »<sup>63</sup>. Si le voyage physique et intellectuel à travers l'espace et le temps ramène Camus sur la terre de son enfance, c'est que celle-ci joue un rôle essentiel dans sa vie d'écrivain et d'homme engagé. Le retour au point de départ, à l'origine, symbolise le retour à une vérité plus profonde, dépassant les fausses apparences, les idéologies et le temps humain : c'est pour le moins une vérité qui privilégie l'ici et le maintenant, le concret et le sensible ; c'est une vérité révélée à travers la fusion entre la sensualité, la jouissance et le bonheur de l'homme d'un côté et la lucidité, née de la confrontation avec le monde et la mort, de l'autre.

---

<sup>63</sup> Guérin. *Dictionnaire A. C.*, p. 654.

## 6. Etude comparative

La comparaison des deux essais lyriques de Camus « Noces à Tipasa » et « Retour à Tipasa » avec leurs traductions allemandes, intitulées « *Hochzeit in Tipasa* » et « *Heimkehr nach Tipasa* », repose sur une analyse contrastée de l'expression, c'est-à-dire de la langue et du style des textes français et allemands. Elle est orientée par les différents axes thématiques dégagés dans la partie précédente. Ces axes thématiques détermineront à leur tour le choix des éléments de langue et de style à comparer. Pour ce qui est des dimensions autobiographique, philosophique et historique, elles ne se manifestent pas directement au niveau de la langue et du style et, de ce fait, ne jouent pas un rôle central dans l'analyse comparative. Elles pourront toutefois entrer en jeu dans un deuxième temps, lorsqu'il s'agira d'expliquer les différences au niveau des effets de sens produits, observées dans les versions française et allemande, et leur influence sur la compréhension du sens du texte traduit.

L'étude comparative sera répartie sur deux parties (les parties 6.1. et 6.2.), consacrée chacune à l'un des deux essais camusiens et à sa traduction allemande. Chacune de ces deux parties sera divisée à son tour en différentes sous-parties qui reprendront des points thématiques ou idées fortes des essais en rapport avec les différents axes thématiques. Ces éléments pourront relever des domaines de langue les plus variés. Ainsi, la comparaison peut viser aussi bien des éléments du lexique, de la morphologie, de la syntaxe et du rythme que les modalités d'énoncé, les structures phrastiques, la deixis, les tonalités ou encore les procédés stylistiques. Chaque élément de la traduction peut être révélateur aussi bien de l'attitude du traducteur par rapport à l'acte de traduire que de sa compréhension du texte original.

### 6.1. « Noces à Tipasa » et « *Hochzeit in Tipasa* »

#### 6.1.1. *Résumé de l'essai*

Dans « Noces à Tipasa », l'expérience vécue par le sujet lyrique s'inscrit dans le vaste espace du paysage algérien. Dans ce sens, la dimension de l'espace dans son acceptation

philosophique et scientifique, comme représentant un « milieu idéal indéfini, dans lequel se situe l'ensemble de nos perceptions et qui contient tous les objets existants ou concevables »<sup>64</sup>, est fondamentale : elle constitue le point d'ancrage de l'expérience des noces du sujet lyrique. Toutes les observations, sensations et réflexions du sujet lyrique s'inscrivent dans un espace concret et sensible qui dans un premier temps fait appel aux sens et donc au corps avant de n'interpeller l'esprit.

L'essai nous donne à voir un sujet lyrique immergé dans un monde de couleurs, de lumière et de chaleur et submergé par des impressions sensorielles qui provoquent un immense plaisir sensuel. En même temps, la description de ces sensations personnelles est intégrée dans un discours souvent impersonnel qui permet d'ouvrir la description d'une expérience subjective et personnelle à des réflexions plus générales sur des questions fondamentales qui touchent la vie de tout être humain. Dans « Noces », nous retrouvons cette volonté de partager l'expérience des noces avec le lecteur, caractéristique de l'essai.

### ***6.1.2. Le voyage d'un être sensible à travers l'espace***

La progression chronologique du premier essai de *Noces*, écrit au cours de l'année 1937, après que Camus s'était « rendu plusieurs fois à Tipasa, en 1936 et 1937 »<sup>65</sup>, correspond à la progression du sujet lyrique sur cette terre d'Algérie. Des verbes comme « arriver », « descendre », « marcher », « revenir », « regagner » (N, p. 17) combinés à des adverbes ou GP indiquant le temps et l'espace comme « à gauche », « de loin en loin », « tout à l'heure », « Au bout de quelques pas », « vers le soir » (N, p. 19) suggèrent une coïncidence entre progression spatiale et déroulement temporel.

#### **○ L'opposition dynamique/statique et l'inversion actant/patient**

Dans un premier temps, nous voudrions comparer dans les deux versions française et allemande la manière dont sont décrits le rapprochement de la ville algérienne et les premières impressions du sujet lyrique. Voici les passages à comparer :

---

<sup>64</sup> CNRTL [en ligne]. Article « Espace ». URL : <http://www.cnrtl.fr/definition/espace>. (consulté le 14.08.2018).

<sup>65</sup> Guérin. *Dictionnaire A. C.*, p. 620.

- (1) Nous arrivons par le village qui s'ouvre déjà sur la baie. Nous entrons dans un monde jaune et bleu où nous accueille le soupir odorant et âcre de la terre d'été en Algérie. (VO, p. 11)

*Wir kommen durch das Dorf, das bereits am Rande der Bucht sichtbar wird. Eine Welt von Gelb und Blau tut sich auf und hüllt uns ein in den bittersüßen Sommergeruch der algerischen Erde. (VA, p. 9)<sup>66</sup>*

On constate ici que les constructions verbales des deux versions expriment des idées différentes. Dans la VO, la suite des verbes « arriver », « entrer » et « accueillir » accordent au « nous », à un groupe de personnes (Camus a été accompagné de quelques amis lors de ses voyages entrepris en 1936 et 1937<sup>67</sup>), le statut d'hôtes qui sont de passage à Tipasa. Le verbe « arriver » fait signe vers un chemin que le « nous » a dû parcourir, un voyage en autocar comme nous l'apprenons plus tard, avant de n'arriver à sa destination. Quant au verbe « entrer », il suggère le dépassement d'une limite et l'entrée dans un espace différent. Dans la version allemande en revanche, la construction verbale autour de laquelle s'organise la première proposition de la deuxième phrase, ne rend pas compte de cette progression dynamique dans l'espace dans laquelle d'inscrit pourtant le sujet dans l'essai de Camus.

Les deux procès évoqués dans la deuxième phrase de la version française sont répartis sur une proposition principale (« Nous entrons ») et sur une proposition subordonnée introduite par le pronom relatif « où » (« où nous accueille »). Cette construction par hypotaxe provoque un emboîtement des actions qui établit une hiérarchie entre les procès. Elle reflète plus loin la progression spatiale et chronologique du « nous » dans l'espace. Si, dans la proposition principale, le « nous » occupe la fonction sujet, le verbe de la subordonnée renvoie à l'action d'« un monde ». Nous observons ici un glissement de l'activité du « nous » vers la passivité, et, à l'inverse, de la passivité du monde à son rôle actif. Dans la traduction allemande, nous sommes en présence de deux verbes coordonnés « *tut sich auf* » et « *hüllt uns ein* » qui, contrairement aux verbes français, expriment deux actions exercées par « *eine Welt* » (« un monde »). En outre, la coordination des deux verbes place les deux procès sur un même niveau syntaxique. Si ce choix souligne le caractère immédiat de l'expérience vécue, il ne rend pas compte de la progression dynamique du sujet dans l'espace.

Les procès exprimés par les verbes allemands et la répartition de la fonction sujet ont un impact sur le rapport établi entre le « nous » et le « monde » et l'appréhension de ce dernier par l'énonciateur. Dans la version française, les procès sont exprimés par les verbes « *kommen (durch einen Ort)* » suivi des verbes « *sich auftun* » et « *einhüllen* ». Le sens exprimé par le verbe « entrer » qui réfère au déplacement du « nous » dans l'espace n'est pas

<sup>66</sup> Pour des raisons de clarté, la traduction allemande figure en bleu et en italiques.

<sup>67</sup> Guérin. *Dictionnaire A. C.*, p. 620.

pris en compte dans la version allemande. Le sujet, une fois qu'il a traversé le village se retrouve face à un monde qui surgit tout à coup devant lui (cf. « *tut sich auf* ») et qui le prend sous sa protection (cf. « *hüllt uns ein* »). Le « *wir* », du rôle d'actant, passe à un rôle de patient. Le choix délibéré de franchir le seuil pour entrer dans ce monde privilégié n'est pas exprimé dans la VA. Au contraire, la forme COD « *uns* » du pronom personnel « *wir* » souligne la passivité d'un groupe de personnes qui est entraîné dans ce monde. Le mouvement du « *wir* » est suspendu au moment où surgit ce monde.

Nous voudrions faire part d'une autre observation qui touche plutôt au symbolisme exprimé à travers les figures de style et convoqué par l'imaginaire de l'essai camusien. Dans la traduction allemande, seule « *eine Welt* » occupe la fonction sujet. Le monde y remplace donc aussi bien le « nous » de la proposition principale que le « soupir odorant et âcre » de la subordonnée relative du texte français. Ce changement syntaxique entraîne la perte de l'anthropomorphisme suggéré par la mise en relation du GN « soupir odorant et âcre », qui relève de la sphère humaine, avec « la terre d'été en Algérie », CdN de ce premier. L'essai de Camus procède ici à une humanisation de la terre algérienne qui suggère la rencontre à hauteur égale entre l'homme et la nature. Elle nous indique plus loin une abolition des limites entre animé et non animé et s'inscrit dans l'idée d'un échange harmonieux où les deux partis, tantôt actifs, tantôt passifs, se complètent dans une harmonie parfaite. La traduction allemande, du fait qu'elle mise davantage sur la passivité de l'énonciateur et qu'elle ne confère pas à la terre algérienne des qualités humaines, n'établit pas le même rapport d'harmonie entre l'énonciateur et la ville de Tipasa. L'anthropomorphisme du paysage qui chez Camus contribue à ce que les limites entre humain et non humain deviennent moins palpables et qui participe de l'accord harmonieux entre énonciateur et paysage n'est pas repris dans la version allemande, alors que cet aspect joue un rôle central dans l'essai de Camus. En effet, l'accord ou l'entente qui s'établit entre l'énonciateur et la terre algérienne, et plus précisément entre le paysage intérieur du sujet lyrique et le paysage extérieur de la ville de Tipasa constitue le fondement de l'expérience des noces du sujet lyrique avec le monde.

#### ○ **La richesse du paysage décrit et l'appel à nos sens**

La richesse du paysage de Tipasa fait dans un premier temps appel à nos sens. Qu'il s'agisse de la vue, de l'odorat, de l'ouïe ou du toucher, tous les sens de l'énonciateur sont mobilisés. Le corps et la sensibilité du sujet lyrique sont placés au premier plan. L'évocation des impressions sensorielles du « je » (on remarque un glissement de la collectivité,



représentée par le pronom « nous », vers la subjectivité du « je ») va de pair avec la description de la plénitude et de l'intensité du paysage de Tipasa.

Cette partie sera consacrée à l'analyse de différents procédés stylistiques, comme l'hypotypose, l'énumération, l'accumulation ou la synesthésie, qui participent d'une certaine intensité syntaxique et lexicale qui s'inscrit paradoxalement dans une « rhétorique du 'moins' »<sup>68</sup> qui souligne la richesse de l'espace évoqué et qui met en lumière le travail important sur la caractérisation poétique de Camus. En outre, nous nous concentrerons sur les modalités d'énoncé qui participent du discours lyrique sur l'expérience du monde, fondée sur la subjectivité du « je ». Finalement, une analyse comparative des déictiques nous donnera des informations sur l'élaboration de l'ancrage spatio-temporel du discours dans les deux versions.

### *La description du paysage extérieur : entre objectivité et subjectivité*

« Le vrai lyrisme est d'abord dans le monde lui-même »<sup>69</sup>

La description du paysage nous révèle l'intensité et la violence d'une nature hors du commun. C'est à travers une écriture lyrique de l'intensité que le paysage extérieur, ce « monde jaune et bleu » (N, p. 11), acquiert une dimension quasi magique.

L'intensité du paysage se reflète aussi bien au niveau du lexique qu'au niveau de la syntaxe. Nombreux sont les termes qui contiennent le sème de l'intensité que ce soit dans la VO ou dans la traduction allemande. Le tableau suivant nous montre que le traducteur a été sensible à cette intensité, exprimée à travers des adjectifs qualificatifs, des verbes et des adverbes, indiqués ci-dessous en gras :

VO	VA
« <b>couvertes</b> de fleurs » (p. 11)	« <i>blumenübersäten Ruinen</i> » (p. 9)
« chaleur <b>énorme</b> » (p. 11)	« <i>ungeheuren Hitze</i> » (p. 9)
« la nature a <b>prodigué</b> des fleurs » (p. 13)	« <i>die Natur hat verschwenderisch Blumen gestreut</i> » (p. 11)
« <b>grandeur insoutenable</b> » (p. 14)	« <i>unerträgliche Größe</i> » (p. 12)
« silence <b>énorme</b> » (p. 17)	« <i>ungeheuren Mittagsstille</i> » (p. 15)

A cette intensité lexicale s'ajoute l'expression de l'intensité syntaxique qui repose essentiellement sur des énumérations. La partie suivante intitulée « *Un être saisi par le monde* » s'intéressera plus en détail à cet aspect.

<sup>68</sup> Monte. « Sobriété et profusion », p. 12.

<sup>69</sup> Guérin. *Dictionnaire A. C.*, p. 491.

La description du paysage extérieur est fondée sur d'autres procédés stylistiques comme l'accumulation qui participent de la saturation dans la caractérisation. Ces procédés sont caractéristiques de l'écriture et de la tonalité lyriques et ils renforcent la richesse et la plénitude de l'univers décrit. La profusion des couleurs et l'éclat de la lumière qui ajoutent au paysage de Tipasa sa coloration spécifique sont accentués par l'accumulation en quelques lignes de couleurs différentes. Le mélange d'adjectifs objectifs comme « jaune et bleu » (N, p. 11) « bleus » (N, p. 12), « violettes, jaunes et rouges » (idem) et d'adjectifs comme « rouge encore pâle » (idem), dont la nuance exprimée à travers le GA « encore pâle » implique le point de vue subjectif du locuteur, pour désigner ces couleurs permet de partager un même univers de référence avec le lecteur tout en faisant entendre la voix et l'appréciation personnelles de l'énonciateur. Ce double enjeu est l'une des caractéristiques majeures des essais lyriques de Camus. Il faudra toutefois souligner qu'en ce début d'essai, les adjectifs objectifs, surtout pour ce qui concerne la désignation des différentes couleurs, sont prédominants de sorte que le lecteur peut très bien concevoir ce paysage riche en couleurs qu'il est invité à partager avec le sujet lyrique.

Dès l'ouverture de « Noces », l'accent est mis sur l'abondance des couleurs et de la lumière. Le monde privilégié dans lequel le sujet lyrique vient d'entrer est réduit à deux couleurs primaires, le jaune et le bleu, qui, nous l'aurons compris dès le début, renvoient au soleil et au ciel. La description de Tipasa se concentre sur les éléments naturels élémentaires, à savoir le ciel, le soleil, la mer et la terre, associés chacun à une couleur primaire précise. La description de ce monde étant réduite à des éléments essentiels dont les termes qui les désignent sont répétés avec insistance, le paysage décrit, du fait de ce côté élémentaire, nous révèle une certaine dimension originelle. Or, malgré ce caractère élémentaire qui ressort de la description du paysage de Tipasa, celle-ci ne manque pas de se concentrer sur les détails.

La synecdoque « un monde jaune et bleu » (N, p. 11) qui réduit le paysage à ces deux couleurs (qui se substituent elles-mêmes aux termes englobants du soleil et de la mer), plonge le lecteur dans « une appréhension immédiate du réel »<sup>70</sup> qu'elle décrit. Le traducteur de « Noces » a également pris soin de rendre cette richesse des couleurs qui imprègnent le paysage extérieur. En effet, le lecteur germanophone peut découvrir le même univers coloré dans l'évocation des couleurs « *schwarz* » (VA, p. 9), « *Gelb und Blau* » (idem), « *blau* » (VA, p. 10), « *dottergelb* » (idem), « *rot* » (idem), « *violett, gelb und rot* » (idem) qui apparaissent aux deux premières pages de l'essai. L'ensemble de ces adjectifs de couleur contribue à une description objective du monde que le sujet lyrique découvre de ses yeux.

---

<sup>70</sup> Monte. « Sobriété et profusion », p. 15.

A part les adjectifs de couleur qui participent pour l'essentiel de la création d'un univers de référence commun, il y en a d'autres qui impliquent la subjectivité de l'énonciateur. Celle-ci est souvent exprimée par des formulations imagées. La traduction de ces modalités appréciatives, qu'il s'agisse de l'expression d'un sentiment (modalité affective) ou d'un jugement (modalité évaluative) de l'énonciateur par rapport à l'énoncé, opère souvent des changements par rapport à l'idée exprimée dans la VO susceptibles de nous renseigner sur la perception du traducteur du monde décrit par Camus.

- (2) une profusion de roses thé épaisses comme de la crème (VO, p. 12)  
*wuchern die dichten, rahmfarbenen Teerosen* (VA, p. 9)

On constate tout d'abord l'absence du procédé de comparaison dans la VA. La VA substitue à l'écriture poétique de Camus, qui suggère plus qu'elle ne dit explicitement, une représentation objective de l'élément décrit. La caractérisation des roses thé de la VA qui repose sur les deux adjectifs juxtaposés, « *dichten* » et « *rahmfarben* », n'en appelle pas à l'imaginaire du lecteur. La VA est dans l'explicite, alors que la VO est plutôt dans l'implicite. Dans ce sens, l'écriture lyrique de Camus est aussi un appel à l'imagination du lecteur. Mais en même temps, la comparaison de la consistance des roses thé à l'épaisseur de la crème, même si elle peut paraître insolite, permet de rendre plus palpable l'univers décrit qui peut paraître exotique. La crème étant un aliment courant, le lecteur perçoit aisément l'image évoquée par Camus.

Nous observons plus loin que la VA reporte l'idée de l'épaisseur de la crème à laquelle sont associées les roses thé de la VO sur l'adjectif de couleur « *rahmfarben* ». L'épaisseur des fleurs est au contraire désignée par l'adjectif « *dicht* » qui ne crée aucun renvoi à la crème. Le traducteur cherche à saisir par des termes précis l'aspect des fleurs qui par conséquent sont représentées de façon objective. L'épaisseur des fleurs n'est pas suggérée par une image, comme c'est le cas chez Camus. Elle est désignée directement par le terme qui convient : l'adjectif « *rahmfarben* » qui malgré la nuance exprimée n'est pas apte à convoquer l'imaginaire camusien. Camus lui ne dit rien à propos de la couleur des fleurs.

La traduction, en substituant une représentation objective à une présentation subjective et une description poétique de l'élément naturel en question, perd aussi bien la dimension imaginaire que le côté palpable de la langue camusienne. Là où la suite d'adjectifs épithètes souligne le caractère parcellaire de l'élément naturel décrit dans la VA, la comparaison camusienne suggère une image totale malgré, ou peut-être à cause d'une description moins élaborée et moins concrète. Finalement, la description des roses thé dans la VA fait signe vers

une écriture plus élaborée et plus réfléchiée au lieu de souligner l'intuition et la spontanéité qui constituent des données d'écriture essentielles chez Camus.

### *Une écriture imagée : les métaphores et la référence au concret*

La poétisation de la prose repose sur différents procédés stylistiques qui participent de la description du « vrai lyrisme » qui d'après Camus « est d'abord dans le monde lui-même ». Camus s'efforce de saisir l'expérience des noces au plus près et d'une façon la plus sincère et la plus naturelle qui soit, sans devoir recourir aux artifices de la langue, sans même devoir se soucier de la création artistique<sup>71</sup>. Cet effort s'accompagne à certains endroits d'un langage poétique qui emprunte la voie de l'image. Mais l'écriture lyrique de Camus et les images employées, loin d'éloigner le lecteur de la réalité des choses, le ramènent toujours au réel, au concret, à la matière. Nous verrons dans l'exemple suivant que ces « détours », notamment par des métaphores, renforcent l'idée de la plénitude et de l'intensité du monde algérien. En effet, du fait que la métaphore reporte l'image d'un phénomène sur un autre phénomène, la richesse des images évoquées est accentuée et les impressions sensorielles se multiplient.

- (3) « [...] et les dieux parlent dans le soleil et l'odeur des absinthes, la mer cuirassée d'argent, le ciel bleu écru, les ruines couvertes de fleurs et la lumière à gros bouillons dans les amas de pierres. A certaines heures, la campagne est noire de soleil. Les yeux tentent vainement de saisir autre chose que des gouttes de lumières et de couleurs qui tremblent au bord des cils. » (VO, p. 11)

*« Sie [die Götter] reden durch die Sonne und durch den Duft der Wermutssträucher, durch den Silberkürass des Meeres, den grellblauen Himmel, die blumenübersäten Ruinen und die Lichtfülle des Steingetrümmers. Zu gewissen Stunden ist das Land schwarz vor lauter Sonne. Vergebens suchen die Augen mehr festzuhalten als die leuchtenden Farbtropfen, die an den Wimpern zittern. » (VA, p. 9)*

Ce passage décrit la manière dont la lumière modifie la perception de l'énonciateur des éléments naturels. Ces modifications « sont décrites en termes de métamorphoses de la matière »<sup>72</sup>. Ainsi, la mer se transforme en matière solide, le ciel, d'ordinaire impalpable, est associé à la couleur bleue que l'on aurait posée sur une toile et la lumière se transforme en liquide. Les éléments naturels élémentaires, la mer, le ciel et la lumière, relèvent d'un univers de référence commun et indiquent la prédilection de l'écrivain pour des termes simples. La description de ces modifications par la voie de la métaphore entraîne une multiplication des domaines perceptifs évoqués. Elle accentue l'intensité des sensations et met en évidence le

---

<sup>71</sup> Cf. « Noces », pp. 18-19.

<sup>72</sup> Monte. « Sobriété et profusion », p. 10.

toucher « qui est le plus charnel de tous les sens »<sup>73</sup>, de manière à ce que le paysage décrit « gagne une consistance palpable »<sup>74</sup>.

L'écriture métaphorique qui relève du lyrisme camusien, même si elle participe de la création d'un univers imagé, prend le parti du concret en renvoyant le lecteur à des référents qui font appel à ses sens (comme le « cuir » ou les « gouttes »). Plus loin, la description des modifications de la matière accentue notre vision d'un monde dynamique qui s'inscrit dans un échange sensible avec l'homme qui s'y trouve plongé.

La traduction allemande a uniquement repris l'image de la mer qui se solidifie (cf. « *Silberkürrass* »), encore que cette traduction, du point de vue de la stylistique, implique un changement de perspective sur le processus de transformation de la matière. Si dans la tournure passive de la VO (« cuirassée d'argent »), l'adjectif verbal « cuirassée » fait signe vers le processus dynamique inhérent à cette transformation, le nom composé allemand « *Silberkürrass* » nous renvoie directement au résultat de cette modification de la matière. Le nom composé allemand ne fait pas ressortir le caractère exceptionnel et poétique de l'image de la mer, contrairement à la formulation française qui fait du lecteur un spectateur de ce processus de modification. La traduction de « *bleu écru* » par « *grellblau* » passe à côté du sens et de l'image qui accompagnent la formulation française. L'adjectif « *grellblau* » ne fait que définir une propriété du ciel, à savoir sa couleur, alors que l'adjectif « bleu écru » établit une association entre la couleur et la matière, entre la vue et le toucher. La même remarque vaut pour l'image de la « lumière à gros bouillons » qui a été traduite par « *Lichtfülle* ». Là où le GP « à gros bouillons », associé à la lumière, établit un lien entre une donnée visuelle (la lumière) et une donnée tactile (l'évocation du liquide), le nom composé allemand associé à la lumière (« *Licht* »), à quelque chose de concret que l'on peut voir, un terme abstrait (« *-fülle* ») qui nous éloigne d'une représentation concrète que l'on pourrait saisir par les sens.

Si ces traductions allemandes nous paraissent insuffisantes, dans la mesure où elles réduisent le paysage à des aspects quasi triviaux et qu'elles ne rendent pas compte de la richesse et de la dynamique propres aux éléments naturels, d'autres formulations dans le même passage semblent plus heureuses. La traduction de « gouttes de lumière et de couleur » par « *leuchtenden Farbtropfen* » est réussie, puisque, comme le GN français, elle nous donne à voir les gouttes sous leur aspect coloré et étincelant. Reste à noter qu'il s'agit là d'une transposition facultative<sup>75</sup>, puisque la tournure grammaticale (nom + CdN) est également

---

<sup>73</sup> Idem.

<sup>74</sup> Idem.

<sup>75</sup> Malblanc. *Stylistique comparée*, p. 27.

possible en allemand<sup>76</sup> (même si au final elle ne semble pas aussi poétique que celle choisie en définitive par le traducteur allemand). Malgré cette sensibilité du traducteur à certaines implications du langage poétique de Camus, la traduction allemande perd ici la correspondance qui existe entre les deux formulations de la VO<sup>77</sup> qui toutes les deux évoquent l'image d'une lumière liquéfiée.

En somme, les procédés d'écriture mobilisés par l'écrivain français accentuent davantage l'immédiateté et l'authenticité, mais aussi la subjectivité de l'expérience vécue par la multiplication des impressions sensorielles et l'animation d'un paysage qui abonde de lumière et de couleurs.

### *Un être saisi par le monde*

Né sous les auspices du soleil et de la mer méditerranéenne, Camus a très tôt développé le besoin d'être en contact avec la nature. Les baignades dans la mer et les « promenade[s] à Djémila ou à Tipasa, villes antiques où la nature vit en étroite relation avec les ruines »<sup>78</sup>, témoignent de cette sensibilité accrue dont Camus disposait dès sa jeunesse.

Dans « Noces à Tipasa », « le paysage [extérieur] imprime sa marque, sa prégnance sur une sensibilité éprise d'un royaume tout entier de ce monde »<sup>79</sup> et révèle « la richesse de son paysage intérieur »<sup>80</sup> au sujet lyrique. Entré dans ce royaume des ruines et de la nature, le sujet lyrique est d'abord récepteur d'impressions sensorielles variées et intenses qui font appel à son corps. L'association des sens de l'ouïe, du toucher et de l'odorat exprimé à travers la synesthésie du « soupir odorant et âcre de la terre d'été en Algérie » (N, p. 11) fait appel à la sensibilité du sujet lyrique et le dispose à une perception plus fine et plus nuancée des éléments naturels ainsi que des sons et des odeurs qu'ils dégagent. L'importance de l'odeur et du goût, les deux sens qui affectent sans doute le plus directement le sujet lyrique et qui renforcent le lien sensible entre la sensibilité du « je » et les éléments naturels, est soulignée par la récurrence d'un champ lexical relatif aux deux organes sensoriels en question. Les GN suivants, relevés à différents endroits de « Noces », et en particulier les adjectifs caractéristiques, révèlent la démesure du paysage et la profusion des sens à travers un lexique qui dit l'intensité du monde naturel. L'expression de l'intensité est associée tantôt à une

---

<sup>76</sup> Si on traduit le GN « des gouttes de lumière et de couleur » mot à mot cela nous donne « *Tropfen aus Licht und Farbe* ».

<sup>77</sup> « la lumière à gros bouillons » et « des gouttes de lumière et de couleurs ».

<sup>78</sup> N.P. p. 21.

<sup>79</sup> Guérin. *Dictionnaire A. C.*, p. 654.

<sup>80</sup> Pacchiani. « Albert Camus, René Char », p. 21.

valeur axiologique qui révèle un point de vue subjectif de l'énonciateur, tantôt à une évaluation quantitative : « L'odeur volumineuse des plantes aromatiques » (N, p. 11), « un alcool généreux » (N, p. 12), « des parfums sauvages » (N, p. 13), « les odeurs sauvages » (N, p. 14), « tout parfumé des essences de la terre » (N, p. 15), « le parfum d'alcool » (N, p. 20), « une vie odorante » (N, p. 21) et le « jus sucré et fort », du « fruit déjà doré du monde » (N, p. 21). Sur les sept GN et syntagmes, six contiennent un terme qui renferme le sème de l'intensité. Qu'il s'agisse d'adjectifs (cf. « généreux », « sauvage » ou « fort »), de noms (cf. « alcool ») ou d'adverbes (cf. « tout ») qui renforce la qualité exprimée par l'adjectif « parfumé », ils impliquent tous le point de vue subjectif de l'énonciateur qui tente de saisir par les mots (des mots qui d'ailleurs demeurent simples<sup>81</sup>) l'intensité des impressions sensorielles. La même remarque vaut d'ailleurs pour l'adjectif « odorante ». En même temps, ces marques de la subjectivité peuvent être combinés à des termes neutres ou objectifs comme « l'odeur », « le parfum » ou « parfumé » qui renvoient aux différents organes sensoriels et s'inscrivent dans un univers de référence collectif. Si la description des sensations traduit avant tout l'intensité du paysage et la manière dont celle-ci affecte le sujet lyrique en particulier, elle s'inscrit également dans une volonté de partage d'un même univers sensible par le recours à un lexique objectif.

Voyons à présent comment la traduction allemande prend en charge cette description qui réunit au sein d'un GN ou d'un même syntagme modalités appréciatives et dénomination objective (cf. désignation des organes sensoriels par des termes comme « odeur » ou « parfum ») de sensations intenses. Pour faciliter la comparaison, Le tableau suivant qui met au regard les différents GN et syntagmes de la VO d'un côté et leur traduction allemande de l'autre doit faciliter la comparaison :

VO	VA
(4) « L'odeur volumineuse des plantes aromatiques » (p. 11)	« <i>Der herbe Geruch der Kräuter</i> » (p. 9)
(5) « un alcool généreux » (p. 12)	« <i>einen Duftäther</i> » (p. 10)
(6a) « des parfums sauvages » (p. 13)	« <i>erregende Düfte</i> » (p. 10)
(6b) « les odeurs sauvages » (p. 14)	« <i>den Gerüchen der wilden Kräuter</i> » (p. 11)
(7) « tout parfumé des essences de la terre » (p. 15)	« <i>mit allen Gerüchen der Erde behaftet</i> » (p. 13)
(8) « le parfum d'alcool » (p. 20)	« <i>sein Alkoholgeruch</i> »
(9) « je m'emplissais d'une vie odorante » (p. 21)	« <i>ich trank ihren Duft und ihren Atem [den Duft und den Geruch der Erde]</i> » (p. 18)

<sup>81</sup> Dans la partie intitulée « La sobriété de l'expression », nous analyserons plus en détail les modalités de cette écriture volontairement simple.

Dans la VA, l'intensité des éléments de la nature est moins accentuée. Si, dans la VO, tous les exemples, sauf peut-être l'exemple (9), accentuent l'intensité des parfums du paysage, la version allemande semble atténuer cette intensité par le choix du lexique. Seuls les exemples (8) et (10), qui sont d'ailleurs des traductions presque mot à mot des expressions camusiennes, suggèrent une nature violente et excessive. Les adjectifs appréciatifs<sup>82</sup> « *herbe* » et « *erregende* », associés aux noms « *Geruch* » et « *Düfte* », plutôt que de renforcer l'intensité du paysage décrit, déplacent l'attention du lecteur sur les impressions du sujet percevant du fait qu'elles décrivent l'effet produit par la nature sur l'énonciateur. Si chez Camus, les associations entre adjectifs et substantifs peuvent être surprenantes, les unités de sens créées par le traducteur allemand n'ont rien d'insolite. En effet, les adjectifs « *herb* » et « *erregend* » sont communément associés à l'odeur, contrairement aux adjectifs « sauvages », « volumineux » et « généreux » employés par Camus. Le terme « *Duftäther* » qui, dans ce contexte, pourrait suggérer que toute l'étendue du ciel<sup>83</sup> est recouverte d'une odeur particulière, nous paraît vieilli, le terme « Äther » n'étant guère plus employé aujourd'hui que dans des domaines scientifiques spécifiques et notamment en chimie où il désigne un solvant (on trouvera alors l'orthographe « *Ether* ») jadis employé en anesthésie. Si nous tenons compte de cette pratique ancienne, le terme pourrait également référer à l'effet produit par cette odeur sur le sujet lyrique : le terme désignerait alors une odeur tellement intense que le sujet s'évanouit ou s'endort. Ce choix de traduction ainsi que le choix des adjectifs « *herb* » et « *erregend* », nous font entrevoir une certaine logique dans la façon de procéder du traducteur : en effet, ce dernier semble placer les impressions du sujet lyrique au centre. La description de ces impressions ne nous renvoie que dans un deuxième temps, et ce grâce à un lien métonymique de cause à effet, au caractère excessif et violent de la nature. Chez Camus en revanche, c'est le cas inverse.

La traduction allemande déplace l'attention du lecteur sur les impressions sensorielles du sujet lyrique, alors que la description du caractère excessif et violent de la nature est relégué au second plan. Elle introduit donc un changement de perspective par rapport à la VO : des impressions personnelles du sujet lyrique ressenties face à la nature, elle progresse vers la description de la nature. Le lecteur se retrouve alors face à un paysage dont la profusion des odeurs et des parfums remplissent tout l'espace, comme chez Camus d'ailleurs. Mais la VO,

<sup>82</sup> La modalité appréciative regroupe la modalité affective (expression d'un sentiment) et la modalité évaluative (expression d'un jugement).

<sup>83</sup> Dans la mythologie grecque, le terme est une personnification de la strate supérieure du ciel.



contrairement à la traduction, n'évoque que dans un deuxième temps les effets que cette nature excessive produit sur le sujet percevant (cf. exemple (9)).

Plus loin, les choix de traduction nous indiquent que le traducteur, au lieu de traduire ces unités de sens littéralement et de mettre l'accent sur l'intensité et le caractère extraordinaire des odeurs dégagées par les éléments naturels, a procédé à une certaine rationalisation du monde décrit par la substitution d'unités de sens communes, voire ordinaires, à des unités de sens dont le caractère insolite est à l'image du lieu exceptionnel que représente la ville de Tipasa. Rien n'aurait d'ailleurs empêché le traducteur de traduire mot à mot les GN et surtout les adjectifs qualificatifs. Des formulations comme « *wilder Duft* » ou « *voluminöser Duft* » pourraient très bien passer dans un texte littéraire allemand.

Les adjectifs employés par Camus permettent au lecteur de saisir les éléments naturels et leurs parfums de façon plus directe et plus intuitive. C'est le cas notamment des unités de sens qui reposent soit sur la personnification (exemple (5)) soit sur la métaphore (exemples (6a) et (6b)). D'autres unités de sens qui traduisent la manière dont la lumière vient modifier la perception du sujet lyrique (exemple (4) où l'odeur se transforme en volume) produisent le même effet. Ces exemples sont révélateurs d'un travail poétique important sur la caractérisation mené par Camus. Elles confirment plus loin le refus de l'écrivain « 'à raisonner le concret' »<sup>84</sup> par l'intelligence, refus qui est formulé implicitement dans « Noces » à travers la formulation « Je décris et je dis ». Celle-ci fait signe vers une correspondance étroite, voire même une coïncidence entre l'expérience vécue et la parole poétique qui se situent toutes les deux dans l'immédiateté et la spontanéité.

Ces observations suggèrent une tendance de l'allemand à être plus concret et plus objectif aussi, là où le français privilégie souvent une expression plus figurée et plus subjective<sup>85</sup>. L'expression de la subjectivité qui implique un point de vue particulier sur l'expérience décrite joue un rôle déterminant dans l'écriture lyrique. Mais la prédilection de l'allemand peut elle aussi trouver toute sa raison d'être dans des essais lyriques qui misent essentiellement sur le réel et qui privilégient « la simple dénomination »<sup>86</sup> du concret, du charnel, à « une écriture trop appuyée [...] qui [...] risquerait de déborder son objet »<sup>87</sup>.

La tentative de raisonner au minimum l'expérience sensorielle et de transposer dans le texte écrit l'immédiateté de l'expérience vécue s'accompagne d'un refus de termes trop

---

<sup>84</sup> Monte. « Sobriété et profusion », p. 12.

<sup>85</sup> Thèse élaborée par Alfred Malblanc. Cf. Malblanc. *Stylistique comparée*, p.21.

<sup>86</sup> Monte. « Sobriété et profusion », p. 12.

<sup>87</sup> Idem.

recherchés. Elle se manifeste également au niveau de la syntaxe et notamment au niveau de la « prédilection pour les énumérations »<sup>88</sup> que l'on peut observer dans « Noces ». Ces énumérations s'inscrivent dans une construction en parataxe, accentuée par les corrections apportées au manuscrit par Camus<sup>89</sup>. Le passage suivant renferme une longue énumération qui repose sur la juxtaposition de sensations consécutives éprouvées par le sujet lyrique lors de sa baignade dans la mer. Cette fois, la traduction allemande est restée plus fidèle à la construction syntaxique du texte original. Les changements auxquelles a procédé le traducteur sont minimales.

- (11) Entré dans l'eau c'est le saisissement, la montée d'une glu froide et opaque, puis le plongeon dans le bourdonnement des oreilles, le nez coulant et la bouche amère – la nage, les bras vernis d'eau [...] la course de l'eau sur mon corps, cette possession tumultueuse de l'onde par mes jambes [...] » (VO, pp. 15-16)  
*Und dann der Schock im Wasser, das Steigen der dunkelkalten klebrigen Flut; das Untertauchen und das Sausen in den Ohren, die strömende Nase und der bittere Mund; das Schwimmen, die wasserglitzernden Augen [...] das über meinen Leib hinströmende Wasser; der schäumende Tumult, den meine Füße entfesseln [...] »* (VA, p. 13)

Seul l'adjectif verbal « *hinströmend* » qui remplace le substantif « course » (qu'on pourrait traduire par « Strömen ») ainsi que la proposition subordonnée relative « *den meine Füße entfesseln* » (où le verbe « *entfesseln* » remplace le substantif « possession ») révèlent une élaboration plus importante de la VA et des formulations plus soutenues que l'on retrouve plus souvent dans un texte où la tonalité esthétique correspond à celle de la langue écrite et non à celle de la langue littéraire. Les modifications que nous venons de mentionner sont de l'ordre de la transposition : elles consistent à remplacer une partie de discours de la langue d'origine par une autre partie de discours de la langue cible « tout en gardant strictement les concepts sémantiques »<sup>90</sup> de la langue de départ. Ces transpositions n'ont donc pas d'influence sur la compréhension du texte en langue cible et n'enlèvent rien à une appréhension immédiate du lecteur des sensations décrites.

### ○ La sobriété de l'expression

Nous avons pu relever les procédés relatifs à l'écriture lyrique d'Albert Camus aussi bien dans la traduction que dans la version originale. Notre étude nous a montré que dans les deux versions, l'intensité du paysage de Tipasa ainsi que la profusion des sens qui établit entre le

<sup>88</sup> Ibid. p. 13.

<sup>89</sup> Idem.

<sup>90</sup> Malblanc. *Stylistique comparée*, p. 27.

sujet lyrique et la nature une relation harmonieuse sont mis en avant. Cette intensité, suscitée entre autres par des caractérisations et des images insolites, semble d'ailleurs plus accentuée dans la version originale. Le traducteur allemand procède souvent à des transformations facultatives « quand les mêmes tournures existent dans les deux langues »<sup>91</sup>, ce qui peut apporter une coloration différente au texte traduit ou même changer le sens des unités de traduction. Cette approche met en lumière un travail de traduction qui semble préférer à la traduction littérale une traduction en bon allemand, au risque de perdre le sel français<sup>92</sup>.

Nous avons constaté à plusieurs reprises que l'intensité et la richesse du paysage évoqué s'inscrivent paradoxalement dans une « écriture volontairement simple »<sup>93</sup>. Cette sobriété de l'expression dans les parties descriptives se manifeste aussi bien au niveau de la syntaxe qui repose souvent sur la juxtaposition de GN, et donc sur les énumérations, que du lexique, avec le choix d'adjectifs et de substantifs simples, peu spécifiques, relevant d'un univers de référence commun et qui s'inscrivent en faux contre une langue artificielle. Cette simplicité est liée à l'importance primordiale que l'écrivain accorde au réel. En effet, Camus s'en tient au sensible et ne va pas « chercher de signes dans un réel qui ne contient pas d'autres leçons que lui-même »<sup>94</sup>.

Nous avons également remarqué que « cette rhétorique du moins »<sup>95</sup> participe de l'impersonnalisation du discours. Même si la description du paysage de Tipasa s'inscrit dans un premier temps dans un discours personnel centrée sur l'expérience du sujet dans le monde et qui nous fait accéder à la subjectivité du locuteur, elle prend, dès le début, une allure quasi objective du fait de la quasi absence d'adjectifs axiologiques<sup>96</sup>. L'abondance des adjectifs de couleur objectifs qui apparaissent dès le début de « Noces » et de « *Heimkehr* » et la prédominance de termes relevant d'un univers de référence commun (notamment la répétition des termes élémentaires « ciel », « mer », « soleil » et « terre », traduits par les termes équivalents en allemand) semblent confirmer cette hypothèse. Les choix de langue et de style garantissent une appréhension immédiate de l'objet aussi bien par le lecteur francophone que par le lecteur germanophone.

---

<sup>91</sup> Cf. Malblanc. *Stylistique comparée*, p. 27.

<sup>92</sup> Les remarques que nous faisons à propos de l'approche du traducteur allemand ne valent pas dans l'absolu. On peut toujours relever des éléments dans la traduction qui nous prouvent le contraire.

<sup>93</sup> Monte. « Sobriété et profusion », p. 1.

<sup>94</sup> Monte. « Sobriété et profusion », p. 12.

<sup>95</sup> Ibid., p. 3.

<sup>96</sup> Idem.

### 6.1.3. Une écriture fusionnelle

Cette partie sera consacrée à l'écriture fusionnelle qui se manifeste à différents niveaux de la langue et du style. Cette écriture fusionnelle peut se lire de différentes façons. Dans un premier temps, elle désigne le thème de la fusion, une fusion qui s'établit progressivement entre le sujet et le paysage de Tipasa. Il s'agit là du leitmotiv de l'essai « Noces ». Elle réfère plus loin aux effets que le texte produit sur le lecteur : elle nous permet alors d'analyser la façon dont les deux versions créent une entente avec le lecteur, ce dernier étant invité de façon indirecte et à travers différents procédés rhétoriques et stylistiques à partager le même univers. Dans un troisième temps, l'écriture fusionnelle renvoie à l'écriture dans ce qu'elle a de plus concret : les sons et le rythme. Il s'agit alors d'une écriture lyrique (d'une poésie chantée accompagnée à la lyre) qui joue sur le rythme et l'écho entre les sons et qui de cette façon contribue à la création d'un univers d'harmonie.

#### ○ Le motif des noces

L'analogie des noces (cf. titre de l'essai et du recueil) de l'homme et de la femme avec celles du sujet lyrique et du monde est élaborée à partir de la métaphore filée de l'acte sexuel qui dans un premier temps reste implicite. L'union du « je » et de la mer, évoquée dans l'épisode du bain de mer, et la présence de l'adjectif « nu » (N, p. 15), de la locution « lèvres à lèvres » (idem), de substantifs comme « l'étreinte » (idem), « le saisissement » (idem), « la possession tumultueuse » (N, p. 16), de verbes comme « caresser » (N, p. 13) ou encore le participe passé « Entré » (N, p. 15), suggèrent le motif de l'interpénétration mimant l'acte sexuel. Le plaisir monte ici en crescendo<sup>97</sup> jusqu'à ce que la sensibilité du sujet lyrique touche à son comble. Dans la traduction allemande, ce bain de mer ne comporte pas les mêmes allusions à l'acte d'amour que la VO. Dans la VO, quelques uns des substantifs, adjectifs et verbes participent de l'ambiguïté sémantique du fait qu'ils peuvent être employés aussi bien dans leur sens propre que dans un sens figuré. C'est le cas notamment de « Entré », de « saisissement » et de « possession ». Dans la VA en revanche, les termes et constructions choisis ne créent pas d'ambiguïté : la lecture du texte allemand se limite majoritairement au sens premier et concret des termes employés. C'est surtout le cas pour les unités de sens suivantes : « Und dann der Schock im Wasser » (N, p. 13) et « der schäumende Tumult, den

---

<sup>97</sup> Pacchiani. « Albert Camus, René Char », p. 17.

meine Füße entfesseln» (idem). Le dernier exemple est particulièrement surprenant : le traducteur a non seulement explicité l'antécédent « der schäumende Tumult » par une proposition subordonnée relative qui crée un effet de rationalisation de l'union charnelle, mais il a également renoncé à traduire le COD de la VO « de l'onde ». En conséquence, l'idée de la possession et de l'union charnelle se perd avec l'absence du deuxième partenaire engagé dans cet acte d'amour.

Après la baignade, le sujet lyrique se met à réfléchir sur l'expérience des noces et la métaphore de l'acte sexuel prend alors une tournure plus explicite : « Etreindre un corps de femme, c'est aussi retenir contre soi cette joie étrange qui descend du ciel vers la mer » (N, p. ). Si, dans un premier temps, la fusion avec le paysage fait appel à son corps, à sa chair, elle provoque la réflexion dans un deuxième temps. Le motif des noces progresse alors vers l'idée de la plénitude. Plénitude parce que l'homme et le monde ne forment plus qu'un ; plénitude aussi parce que le sujet lyrique, pour la première fois, fait l'expérience de la totalité de son être dans laquelle le corps, le cœur et l'esprit se conjuguent. Le substantif « corps » est le premier des trois à apparaître dans la version originale (cf. p. 16), ce qui confirme le rôle primordial que joue la dimension charnelle dans l'expérience sensible des noces. Le cœur est mentionné un peu plus loin, à la même page (cf. « mon cœur bondissant de jeunesse »). Un peu plus loin, chacun des deux termes sera repris une deuxième fois. Le terme « esprit », quant à lui, s'il apparaît deux paragraphes plus loin, il est suivi du terme « corps » mentionné dans la même phrase. Cette suite d'évocations nous indique que l'esprit et donc la réflexion n'entrent en compte que dans un deuxième temps, après l'expérience charnelle, les impressions sensorielles violentes, la joie et le bonheur. Cette hypothèse est confirmée par les phrases suivantes qui nous indiquent la primauté de la spontanéité sur la réflexion, de la vie sur l'œuvre d'art (il s'agit là d'une des caractéristiques essentielles de l'essai lyrique) : « Il me suffit de vivre de tout mon corps et de témoigner de tout mon cœur. Vivre Tipasa, témoigner et l'œuvre d'art viendra ensuite. » (N, pp. 18-19)

Il est intéressant de regarder de plus près les différents termes choisis par le traducteur pour traduire les différentes occurrences des termes français « corps », « cœur » et « esprit ». Soulignons tout d'abord que la suite chronologique dans l'apparition de chacun des trois termes a été respectée de sorte que l'hierarchie établie dans la VO entre ces trois éléments est conservée. A regarder de plus près les différentes traductions proposées pour les différentes occurrences de chacun des trois termes, nous remarquons dans un premier temps que dans la VA le terme « Leib » aux pages 14 et 16 remplace le nom « corps » de la version française. Le terme généralement employé en allemand pour désigner le « corps » est « Körper » qui

n'apparaît d'ailleurs pas dans la traduction allemande. Nous reviendrons tout à l'heure sur les implications du substantif « Leib » qui seront mis en lumière à travers l'analyse des traductions proposées pour le mot « cœur ». Si celui-ci est d'abord traduit par son équivalent « Herz » (p. 14), il est traduit par « Seele » un peu plus loin : « *mit meinem ganzen Leibe leben und mit meiner ganzen Seele Zeugnis ablegen* ». Cette phrase place sur un même niveau d'énonciation les termes « Leib » (VO : « corps ») et « Seele » (VO : « cœur ») de sorte que ces deux aspects se lisent comme représentant deux faces complémentaires dans l'expérience sensible du sujet lyrique.

Il faudra souligner les enjeux philosophique et religieux qui accompagnent ces deux termes. Là où le terme courant « *Körper* » désigne le corps comme entité pouvant être conçue de manière objective, le terme spécifique « *Leib* » inclut l'idée d'une conscience subjective ressentie par le sujet en particulier. Etant donné que la langue française ne dispose que du terme « corps », elle ne pourra pas dire, par le choix du lexique seul, cette différence entre les noms « *Leib* » et « *Körper* ». En même temps, le terme allemand « *Leib* » est chargé d'un enjeu religieux. En théologie, le terme « *Leib* » est privilégié par rapport à « *Körper* », puisque ce dernier, contrairement au substantif « *Leib* », ne rend pas compte de l'union essentielle entre le corps du sujet et l'âme immatérielle. Cette union relève d'ailleurs d'une pensée métaphysique fondée sur la croyance en un au-delà qui n'aura guère intéressé l'écrivain Albert Camus qui en 1937 a lancé le cri suivant dans « Désert », le deuxième essai de *Noces* : « Le monde est beau, et hors de lui, point de salut. »<sup>98</sup>

La traduction de « *Noces* » étant parue après la Seconde guerre mondiale, il est fort probable que le traducteur allemand ait choisi de traduire par « *Leib* » pour rendre compte de la subjectivité du sujet lyrique qui entre en jeu dans l'expérience des noces. Dans ce sens, le terme « *Leib* », grâce à ses implications sémantiques spécifiques, permet de décrire de façon plus précise et mieux nuancée la manière dont les noces sont vécues et reflétées par le sujet lyrique. Il permet finalement de rendre compte de l'articulation entre la dimension sensible et la dimension réflexive.

A la page 17 de la VA, on peut relever un choix de traduction surprenant qui concerne une partie de phrase :

- (12) [...] l'esprit s'y calmait, le corps détendu goûtait le silence intérieur qui naît de l'amour satisfait (p. 19)  
*[...] beruhigte sich der Geist, und der entspannte Geist genoss jenes innere Schweigen, das eine Frucht gestillter Liebe ist.* (p. 17)

---

<sup>98</sup> Camus. *Noces*, p. 67.

La VO mise ici sur la complémentarité entre le corps et l'esprit, entre sensibilité et réflexivité, qui sont tous les convoqués dans l'expérience des noces. La VA, en revanche, propose pour ces deux termes une et la même traduction, à savoir le terme « *Geist* » qui correspond à « esprit », alors qu'un peu plus haut il semblait que le traducteur ait justement saisi ce double enjeu qui accompagnait les noces. Or, la double occurrence du terme « *Geist* » entre en contradiction avec le choix de traduction précédemment fait. Nous pouvons ici observer un manque de cohésion dans la traduction allemande.

A l'idée de la totalité correspond la mise en rapport de l'expérience sensible avec des termes abstraits qui révèle l'enjeu métaphysique<sup>99</sup> des noces. En effet, la description de la fusion du locuteur avec le monde s'inscrit dans une réflexion plus globale sur la condition humaine qui prend la forme d'une réflexion philosophique : il s'agit d'un discours sur l'homme et son être-au-monde d'où la dimension mystique est exclue. En effet, la primauté du corps sur l'esprit, le concept de l'immanence suggéré par la présence des dieux dans le monde sensible<sup>100</sup> et le recours à des termes abstraits aux pages 16 et 17 (donc immédiatement après la description du bain de mer) pour refléter cette expérience sensible confirment cette hypothèse. Dans le passage réflexif de la VA qui suit immédiatement le bain de mer et qui s'étend de « *Hier begreife ich* » (p. 14) - dont le verbe indique déjà le glissement vers la dimension réflexive - à « *lerne : zu leben* » (p. 15) nous avons relevé deux occurrences du terme « *Liebe* », trois occurrences de « *Wahrheit* », trois occurrences de « *Leben* » et une occurrence de « *Ruhm* » et de « *Tod* » contre une seule occurrence dans la VO de chacun des termes français équivalents aux termes allemands, à savoir « amour », « vérité », « vie », « gloire » et « mort ». Seul le terme « gloire » sera mentionné une deuxième fois. Si les termes abstraits sont déjà largement prédominants dans le texte original, la traduction allemande insiste avec plus de véhémence encore sur ce côté abstrait, ce qui crée même un effet de redondance qui alourdit le texte traduit.

Le motif des noces permet finalement à l'écrivain de ménager la progression d'une expérience personnelle vers une expérience pouvant être vécue par tout homme. Cet élargissement est caractéristique de l'essai littéraire. Les passages suivants décrivent la manière dont l'expérience sensible des noces dont découle un « amour » immense est reflétée par le sujet lyrique.

---

<sup>99</sup> Nous employons cet adjectif dans le sens de « réflexif ».

<sup>100</sup> Cf. Camus. *Noces*, p. 11 : « Au printemps, Tipasa est habitée par les dieux ».

- (13) Non, ce n'était pas moi qui comptais, ni le monde, mais seulement l'accord et le silence qui de lui à moi faisait naître l'amour. Amour que je n'avais pas la faiblesse de revendiquer pour moi seul, conscient et orgueilleux de le partager avec toute une race, née du soleil et de la mer. (p. 21)

*Nein, ich zählte nicht, noch die Welt; nur die schweigsame Eintracht unserer Liebe galt, und ich war nicht so eitel, diese Liebe für mich allein zu beanspruchen, sondern war mir mit Stolz bewusst, sie mit einer ganzen Rasse zu teilen. (p. 18)*

Les deux versions proposent des points de vue différents sur l'expérience sensible qui se manifestent au niveau des choix linguistiques. Analysons de plus près quelques uns de ces éléments pour saisir les différents effets de sens créés par les deux versions.

Ce qui saute sans doute le plus aux yeux c'est l'écart entre les deux versions au niveau de la détermination du substantif « amour » et de son équivalent allemand « *Liebe* ». En allemand, le déterminant possessif « *unserer* » (« notre ») et le déterminant démonstratif « *diese* » (« cette ») font signe vers un amour spécifique, partagé entre deux personnes, voire en l'occurrence entre le sujet lyrique et le monde. Il s'agit donc d'un amour qui appartient en propre aux deux partenaires engagés dans cette relation d'amour : cet amour est donc exclusif, puisqu'il n'inclut personne d'autre.

L'amour tel qu'il est conçu par Camus s'inscrit dans une perspective tout à fait différente, voire même inverse. En effet, même si dans la première phrase le terme est précédé du déterminant défini éliidé « l' » qui n'est là que pour actualiser le nom abstrait « amour » dans le discours, ce dernier relève de ce que l'on appelle une référence absolue, c'est-à-dire que l'on peut identifier le référent du terme indépendamment de la situation d'énonciation et du contexte linguistique. Ce n'est pas le cas de « *unsere/diese Liebe* » dont la référence est relative, c'est-à-dire que nous ne pouvons identifier cet amour que par rapport à la situation d'énonciation. Etant donné que dans la VO la compréhension de « l'amour » et d'« Amour » dépend uniquement du savoir extralinguistique du lecteur, cet amour prend un caractère plus général, voire même universel. L'amour tel qu'il est décrit par Camus représente quelque chose qui va au-delà de l'expérience individuelle de l'énonciateur. C'est un amour que chaque lecteur peut vivre potentiellement ; c'est un amour fondamental, le fruit d'une expérience que chacun d'entre nous peut faire et qui est celle de notre être-au-monde, d'une plénitude qui peut se dévoiler à l'homme lorsqu'il s'adonne entièrement à la nature et au monde. Cet amour, c'est le droit d'admirer et « d'aimer sans mesure »<sup>101</sup>. L'amour camusien s'inscrit donc dans une écriture impersonnelle que nous avons déjà pu relever à plusieurs reprises et qui est caractéristique elle aussi de l'essai littéraire.

---

<sup>101</sup> Camus. *Noces*, p. 16.



## ○ Le partage de l'expérience personnelle et l'inclusion du lecteur

### *La deixis*

L'extension d'une expérience personnelle vers une généralisation représente l'une des caractéristiques de l'essai littéraire. L'essai lyrique de Camus a pour point de départ l'expérience personnelle du sujet lyrique fondée sur l'expression de la subjectivité de l'énonciateur. Toutefois, dès le début de l'essai, différents procédés d'écriture interpellent le lecteur et l'invitent à rejoindre l'univers du sujet lyrique. Cette invitation au lecteur à partager le même univers de référence passe par différents éléments linguistiques qui renforcent l'idée d'immédiateté.

L'essai « Noces » est saturé de déictiques qui contribuent à la création d'une situation immédiatement présente pour le lecteur. « Noces » de même que sa traduction allemande s'ouvrent sur une situation de discours avec des temps au présent de l'indicatif et la présence d'un énonciateur qui dit « je ». Ce plan embrayé participe, au niveau de la représentation du temps et de l'espace, de l'ancrage du discours dans un « ici » et un « maintenant » et fait en sorte que la situation d'énonciation soit immédiatement présente pour le lecteur. La récurrence des adverbes « ici » et « maintenant » (« *hier* » et « *jetzt* ») tout au long des deux versions en fournit la preuve. Une importance primordiale est donc consacrée à la dimension contemporaine de notre condition humaine.

### *Les structures phrastiques*

L'analyse formelle et syntaxique de la phrase nous amène à différencier entre trois types de phrases : le type impersonnel, les phrases à présentatif et le type emphatique. Ceux qui nous intéressent ici sont les deux premiers types de phrase.

En ce qui concerne le type impersonnel<sup>102</sup>, nous pouvons remarquer l'emploi fréquent de tournures impersonnelles. Qu'il s'agisse de verbes essentiellement impersonnels suivis ou non d'un complément ou de constructions impersonnelles suivies d'une séquence de l'impersonnel qui correspond au sujet du verbe dans sa construction personnelle, tous les deux disent l'absence d'un sujet personnel et ajoutent au texte un caractère plus général de sorte que le lecteur peut s'identifier plus facilement à ce dernier. Voici un exemple :

(14) Il vient toujours un moment où l'on a trop vu un paysage. (p. 19)

---

<sup>102</sup> Riegel, M., Pellat, J.-C. & Rioul, R. (1994). *Grammaire méthodique du français*. PUF, pp. 744-756.

*Stets kommt der Augenblick, wo man eine Landschaft zu viel gesehen hat.* (pp. 16-17)

Au-delà de la construction impersonnelle, l'usage du pronom indéfini « on », sujet de la subordonnée relative, réveille notre intérêt. Le pronom indéfini qui pourrait ici désigner tout un chacun – le pronom indéfini « man » de l'allemand crée le même effet – accentue la dimension générale et impersonnelle de la phrase qui repose en premier lieu sur la non-spécificité du pronom « il » qui lui n'a pas de valeur référentielle. La phrase s'apparente finalement à une sorte de sagesse fondée sur la « conscience critique »<sup>103</sup> ou la « juste appréciation des choses »<sup>104</sup> de celui qui l'aurait formulée. Les effets de sens produits par ces différents choix syntaxiques et sémantiques sont caractéristiques de l'essai littéraire. Ils nous indiquent la volonté de l'auteur à partager sa vérité avec le lecteur.

Les structures à présentatif<sup>105</sup> créent un effet de sens différent, mais participent, tout comme les structures impersonnelles, du partage d'un même univers avec le lecteur. L'emploi du présentatif de survenue « Voici », marqueur de la subjectivité déictique, implique la présence d'un « je » et fait signe vers une situation implicitement partagée avec le lecteur. Il introduit un nouveau référent désigné par le complément du présentatif. L'expressivité de ce type de structure phrastique est renforcée. Voyons l'exemple suivant :

(15) Je décris et je dis : 'Voici qui est rouge, qui est bleu, qui est vert. Ceci est la mer, la montagne, les fleurs'. (p. 15)

*Ich sage : 'Dies Ding ist rot und jenes blau und jenes grün. Hier ist das Meer und dort das Gebirge, und dort sind Blumen'.* (pp. 12-13)

Le présentatif du début de phrase sert de noyau verbal aux trois compléments juxtaposés. Aucune hiérarchie syntaxique n'est établie entre ces trois informations qui grâce aux adjectifs de couleur objectifs nous présentent les éléments du paysage de Tipasa de manière objective. La VO pose un plan d'ensemble tout en nuancant les différentes couleurs, les petits détails et tout ce qui fait appel aux sens de l'énonciateur. Le français a l'avantage de disposer de ces constructions à présentatifs qui jouent d'ailleurs un rôle fondamental dans l'écriture lyrique de Camus, une écriture subjective qui s'inscrit paradoxalement dans un appel lancé à tous les hommes.

La traduction allemande perd ici un nombre d'éléments et d'indices essentiels de la VO. Le traducteur, en employant les déterminants démonstratifs « *dieses* » et « *jenes* » qui actualisent les « choses » (cf. « *Ding* ») rouges, bleues et vertes que le sujet lyrique découvre

---

<sup>103</sup> CNRTL en ligne. Article « Sagesse ». URL : <http://www.cnrtl.fr/definition/sagesse> (consulté le 23.07.2018).

<sup>104</sup> Idem.

<sup>105</sup> Riegel, Pellat & Rioul. *GMF*, pp. 757-763.

à son entrée dans l'univers magique de Tipasa, procède à une organisation spatiale de ces choses : ce qui est en face de lui est désigné par le démonstratif « *dieses* » ; ce qu'il aperçoit à un endroit plus éloigné est actualisé par « *jenes* ». Ces références spatiales empêchent une appréhension immédiate par le lecteur de l'univers décrit. Le lecteur doit s'en tenir à la situation d'énonciation, et en l'occurrence à la structuration du paysage proposé par la traduction, pour avoir une impression globale du monde décrit. Là où la VO nous livre tous les détails en même temps, la VA passe en revue chaque élément, comme s'il s'agissait d'une sorte de visite guidée. Finalement, le lecteur germanophone est délaissé dans son rôle de spectateur contrairement au lecteur de la VO qui lui est invité à se fondre, de même que le sujet lyrique lui-même, au paysage décrit.<sup>106</sup>

L'auteur de « Noces » semble avoir une prédilection pour le présentatif d'identification « C'est » qui apparaît le plus souvent au sein d'une structure pseudo-clivée en « C'est...qui/que » qui permet de mettre en relief une partie de l'énoncé, ou bien le thème ou bien le rhème<sup>107</sup>. Comme le présentatif « Voici », « C'est » renforce l'expressivité de l'énoncé et permet d'interpeller le lecteur et de l'inviter à partager l'univers imaginaire décrit. Voici deux exemples :

- (16a) Entré dans l'eau, c'est le saisissement, la montée d'une glu froide et opaque [...] (p. 15)  
*Und dann der Schock im Wasser, das Steigen der dunkelkalten klebrigen Flut [...]* (p. 13)
- (16b) Sur le rivage, c'est la chute dans le sable. (p. 16)  
*Zurückgekehrt an den Strand, werfe ich mich in den Sand.* (p. 13)
- (16c) Sur la mer, c'est le silence énorme de midi. (p. 17)  
*Das Meer schläft in der ungheuren Mittagsstille.* (p. 15)

Les phrases à présentatif contribuent à une expression et une représentation immédiates de l'univers imaginaire de « Noces » dans lequel le moment de l'écriture correspond à celui du dire et du vécu. Il s'agit plus précisément de réactualiser à travers différents instruments de langue le moment des noces et de partager ce moment avec le lecteur.

Malheureusement, l'allemand ne dispose pas de présentatifs, ce qui complique le travail de traduction. Le traducteur doit alors recourir obligatoirement à d'autres constructions qui, au meilleur des cas, produisent un effet semblable sur le lecteur germanophone. La traduction de l'exemple (16a) nous semble de loin la plus heureuse, dans la mesure où, de

<sup>106</sup> Cf. Camus. *Noces*, p. 12 : « [...] pour la dernière fois nous sommes spectateurs ».

<sup>107</sup> Pour une définition des termes « thème » et « rhème » voir Riegel, Pellat & Rioul. *GMF*, p. 1021.

même que la VO, elle met en évidence, à travers l'association de la conjonction de coordination « *Und* » et de l'adverbe temporel « *dann* », le caractère brusque de l'impression ressentie. Le sujet lyrique est pris au dépourvu par l'effet que la mer produit sur son corps et sur ses sens et la formulation allemande choisie surmonte assez bien cette difficulté de traduction. Du fait de l'absence d'un verbe conjugué, le lecteur allemand pourra aisément s'identifier au choc ressenti par le sujet lyrique en particulier, ce qui n'est pas le cas des exemples (16b) et (16c).

Dans les deux exemples de la VO, nous sommes en présence de phrases non-verbales (« C'est » forme bien le noyau verbal de la construction à présentatif, mais le verbe « est » ne réfère pas à une personne en particulier), caractérisées par l'absence d'actualisation temporelle qui leur accorde une portée plus générale. Le lecteur pourra alors plus aisément s'identifier à l'énoncé. Dans les deux exemples (16b) et (16c), le traducteur a eu recours à une phrase verbale avec sujet et verbe, de sorte que le procès reste intimement lié au moment et à la situation d'énonciation (cf. verbe au présent de l'indicatif). Les procès décrivent une expérience vécue par une personne particulière, le « *ich* » (« je ») en l'occurrence, et le lecteur germanophone, contrairement au lecteur de la VO, s'identifiera moins aisément et moins spontanément au texte. Les choix de traduction allemands introduisent donc un écart entre le texte et le lecteur, là où les différents procédés d'écriture de la VO visent l'inclusion de ce dernier.

Si nous insistons sur l'extension de l'expérience personnelle et l'ouverture de l'énonciateur à un vis-à-vis, c'est parce que cette dimension permet de faire la transition entre le particulier et l'universel, entre la voix subjective et la dimension réflexive, entre le lyrisme et l'essai comme tentative de faire-part et de convaincre le lecteur d'une vérité qui s'oppose à la doxa.

## ○ **Un chant lyrique**

### *La rhétorique épидictique*

La rhétorique épидictique joue un rôle central dans la réalisation des visées particulières de l'écriture camusienne relevées dans la partie précédente.

La description du paysage de Tipasa se déploie dans un chant lyrique qui prend forme à travers la célébration des noces du sujet lyrique avec le monde. La rhétorique épидictique et

notamment le recours au registre de la célébration qui est associé au genre de l'éloge participe du mouvement et de l'élan du texte et détermine également son mouvement global d'expansion et de gradation. Ce mouvement de gradation correspond également à l'élargissement de l'expérience charnelle et sensorielle à la réflexion métaphysique et spirituelle.

La rencontre du sujet lyrique avec le monde naturel de Tipasa s'accompagne d'un chant de louange qui emprunte au registre de la célébration. Il s'agit de valoriser le paysage de Tipasa et tout ce qui peut affecter les organes sensoriels du sujet lyrique à travers des procédés d'intensification. Parmi ces dernières, il faut compter entre autres les structures phrastiques à valeur expressive renforcée, comme les phrases à présentatif (« Voici »/ « C'est ») ou les structures d'emphase et notamment les phrases pseudo clivées en « C'est...qui/que » dont les effets ont été soulignés dans la partie précédente (cf. « Structures phrastiques »).

Nous voudrions à présent nous concentrer sur le modèle de la parole prophétique et sur la figure du poète inspiré dans laquelle se projette le sujet lyrique face à l'objet de sa louange. L'évocation de termes comme « gloire » (N, pp. 16 ; 17), « beauté » (N, p. 18), et « grandeur » (N, p. 21) est caractéristique du genre de l'éloge. La VA, par les changements syntaxiques et sémantiques qu'elle effectue, insiste davantage sur la splendeur du monde que la VO. C'est le cas notamment de « l'immense décor où la tendresse et la gloire se rencontrent dans le jaune et le bleu » (pp. 16-17) qui a été traduit par « *diese unermessliche Pracht aus Glanz und Glück, aus Gelb und Blau* » (p. 14). Le choix du substantif « *Pracht* » ajoute une connotation positive au paysage de Tipasa en valorisant sa beauté et sa grandeur bouleversantes, ce qui n'est pas le cas du terme « décor » qui lui est plus neutre. En effet, il ne fait que dénoter le paysage extérieur, là où le terme allemand apporte une nuance de sens, une connotation, qui implique une source d'énonciation subjective. Le terme français n'est donc pas pourvu de cette même force expressive que le terme « *Pracht* » qui lui souligne aussi bien l'éclat et la splendeur du monde naturel que l'effet bouleversant que ces derniers produisent sur le sujet lyrique. Plus loin, l'emploi du terme « *Glanz* » qui est synonyme de « *Pracht* » permet de renforcer le caractère d'excellence du paysage de Tipasa de sorte que ce dernier est doublement valorisé.

Mais il faut tout de même constater que la VA, par l'effacement du verbe « se rencontrer », perd l'effet poétique fondé sur la personnification des termes abstraits « tendresse » et « gloire » d'un côté et sur la métaphore qui établit une analogie entre la

rencontre de la « tendresse » et de la « gloire » et celle des couleurs « jaune » et « bleu » de l'autre. Si le texte de Camus, par le biais de ces deux procédés stylistiques, met l'accent sur la dimension fusionnelle d'une langue poétique qui dit l'harmonie des éléments de la nature, la traduction, par la juxtaposition des deux compléments du nom « *Pracht* », « *aus Glanz und Glück* » et « *aus Gelb und Blau* », n'établit pas de lien sémantique directe entre ces deux constituants, situés pourtant sur le même axe syntagmatique.

Comparons encore le sémantisme des deux termes coordonnés « tendresse » et « gloire », traduits en allemand par « *Glanz* » et « *Glück* ». L'écart entre les deux versions est remarquable. Le terme « *Glanz* » désigne le paysage dans ce qu'il a de plus honorable ; le terme abstrait « *Glück* » (« bonheur ») réfère au sentiment de bonheur qui envahit celui qui est immergé dans ce monde magique. Les deux termes de la version française ont un enjeu et une portée différents. Le lien syntaxique établi entre la « tendresse », qui reprend indirectement le motif des noces, et la « gloire », qui résume en un seul mot tout ce que le sentiment de tendresse inspire au sujet lyrique (la gratitude, la reconnaissance, la volonté de célébrer ce monde généreux), permet d'articuler les impressions individuelles reçues et la tentative du poète inspiré de répondre à l'immensité et à la générosité du paysage par un chant de louange lyrique. Le mouvement inhérent à l'essai de Camus repose sur une dynamique du don et du contredon qui s'établit entre un monde quasi magique et le sujet lyrique et qui sous-tend la reconnaissance de l'énonciateur de ce monde hors du commun et l'« ivresse » poétique que ce dernier lui inspire. La phrase suivante évoque de façon explicite la projection du sujet lyrique dans la figure du poète inspiré avec l'évocation du « furor », de l'ivresse poétique :

(17) Elle [Tipasa] est aujourd'hui mon personnage et il me semble qu'à le caresser et le décrire, mon ivresse n'aura plus de fin. (p. 18)

*Heute ist es [Tipasa] meine Romanfigur, und meine trunkene Lust, es zu umwerben und zu beschreiben, wird so bald kein Ende finden. (p. 16)*

La traduction allemande recourt à un registre de langue plus soutenu avec l'emploi de l'adjectif « *trunken* » dont le sémantisme est d'ailleurs proche de celui du substantif « ivresse ». Toutefois, l'association de l'adjectif « *trunken* » au substantif « *Lust* », qui désigne une simple « envie », atténue la force expressive de « *trunken* » et l'état hors du commun dans lequel se voit projeté le sujet lyrique. L'élan oratoire de la VO, créé à partir d'une ivresse sans fin qui porte et emporte l'énonciateur, s'oppose à une envie passagère qui ne s'inscrit pas dans ce même élan oratoire : la traduction allemande procède ici à nouveau à une rationalisation du texte original du fait qu'elle envisage déjà de façon implicite la fin de cet état d'ivresse, une ivresse qui un jour sera épuisée. L'élan oratoire du texte allemand, s'il est présent, reste tout de même limité.

Au-delà des implications sémantiques des différents substantifs et de leur traduction en allemand, ce passage nous révèle un regard réflexif sur la création artistique qui parcourt l'essai en filigrane. Si Tipasa désigne tout d'abord un espace sensible qu'il faut « vivre de tout [s]on corps »<sup>108</sup> et ce en toute liberté, elle interpelle également l'écrivain qui est alors amené à interroger son rapport à l'art. Puisqu'il faut partager l'expérience des noces avec le reste du monde et qu'il faut faire ressentir aux hommes ce que le sujet lyrique et donc Camus ont ressenti eux-mêmes, la parole poétique et le témoignage s'avèrent des instruments indispensables. Et l'écriture lyrique avec le recours à une rhétorique épideictique semble la mieux adaptée au dessein de l'essayiste, puisqu'elle permet de combiner la visée persuasive et l'enjeu réflexif de l'essai avec l'éloge et la célébration du monde algérien.

### *Rythme et assonances*

L'analyse de la matière sensible dont est constituée l'écriture camusienne « nous ramène [...] à l'origine de la pensée antique, d'où le lyrisme a pris son essor »<sup>109</sup>. En effet, l'écriture camusienne tente d'épouser au plus près ce chant et cette mélodie du monde qui parvient jusqu'au sujet lyrique. Cette partie sera essentiellement consacrée au rythme et aux sonorités sur lesquelles est fondé le chant lyrique.

(18) Je décris et je dis : 'Voici qui est rouge, qui est bleu, qui est vert. Ceci est la mer, la montagne, les fleurs » (p. 15)

*Ich sage : 'Dies Ding ist rot und jenes blau und jenes grün. Hier ist das Meer und dort das Gebirge, und dort sind Blumen'. (pp. 12-13)*

Les deux phrases de la VO sont construites sur un rythme ternaire. Les trois compléments du présentatif de chacune des deux phrases reposent sur une structure syntaxique analogue en « présentatif + verbe + attribut », ce qui renforce l'effet d'écho entre les deux phrases. Le lecteur se voit projeté dans un univers où les sons se répondent. La résonance ainsi établie met au jour un univers où tous les éléments constitutifs se répondent et s'accordent parfaitement. Cette mélodie du monde trouve elle-même son écho dans la composition du texte à laquelle préside la musique avec le choix du rythme et des sons. Nous avons précédemment relevé la tendance du traducteur à structurer ce monde naturellement harmonieux<sup>110</sup>, de manière à substituer à la mélodie du texte, une organisation syntaxique qui nous fait signe vers une préférence du traducteur pour les structures grammaticales canoniques (le *bon* allemand). Cette approche du traducteur fait souvent obstacle à une

<sup>108</sup> Camus. *Noces*, p. 18.

<sup>109</sup> Lévi-Valensi & Spiquel. « Camus et le lyrisme », p. 127.

<sup>110</sup> Cf. Partie intitulée « Les structures phrastiques ».

expression plus spontanée et plus proche aussi de l'expression camusienne qui, elle, refuse l'artifice et le « masque »<sup>111</sup> et se veut, au contraire, authentique.

Relevons encore la difficulté à laquelle se voit confronté le traducteur en présence du travail poétique sur les sons et notamment sur les nombreuses assonances qui parcourent l'essai lyrique de Camus. Toit d'abord il faut souligner que le français et l'allemand ont chacun leur propre système phonétique. Les écarts les plus importants touchent sans doute aux voyelles avec les nasales en français et les voyelles infléchies (*Umlaut*) en allemand qui tous les deux existent dans une langue, mais non dans l'autre. Pour cette raison, nous avons choisi un passage de la VO où le jeu sur les sonorités et l'effet de sens qui s'en dégage ne concerne que les consonnes, celles-ci étant similaires à quelques exceptions près :

- (19) Pour le retour de ces filles prodigues, la nature a prodigué des fleurs.<sup>112</sup> (p. 13)  
*Und die Natur hat verschwenderisch Blumen gestreut, die Rückkehr dieser verlorenen Kinder zu feiern. (p. 11)*

Mis à part la parenté entre l'adjectif « prodigue » et le verbe « prodiguer » qui participe de l'orchestration musicale du texte, ce passage contient un nombre important d'occurrences du son liquide /r/. La particularité phonétique de ce phonème repose sur la possibilité de prolonger sa prononciation. La même remarque vaut d'ailleurs pour le phonème fricatif /s/ qui dans le passage suivant apparaît sous les graphies « s », « ss » et « c » et qui domine, avec l'occlusive /p/ et les consonnes liquides /l/ et /r/ (qui sont d'ailleurs les seules liquides de la langue française), le passage suivant :

- (20) Il me faut être nu et puis plonger dans la mer, encore tout parfumé des essences de la terre, laver celles-ci dans celles-là, et nouer sur ma peau l'étreinte pour laquelle soupirent lèvres à lèvres depuis si longtemps la terre et la mer. (p. 15)  
*Nackt muss ich sein und muss dann, mit allen Gerüchen dieser Erde behaftet, ins Meer tauchen, mich reinigen in seinen Salzwassern und auf meiner Haut die Umarmung von Meer und Erde empfinden, nach der beide so lange schon verlangen. (p.13)*

Les liquides /r/ et /l/ participent de la fluidité du texte de Camus, une fluidité qui est d'ailleurs renforcée par la fricative /s/. Ces trois phonèmes jouent un rôle déterminant dans la création d'une écriture, voire d'un chant mélodieux où les sons se répondent et où les mots se succèdent de façon harmonieuse.

Mais ce chant lyrique est traversé de failles. On notera l'allitération en /p/ dont la prononciation vient entrecouper le flux mélodieux et harmonieux de l'écriture. Si cette faille peut nous révéler quelque chose, alors ce sera la dominance du monde naturel sur l'artifice des vestiges issus de l'œuvre humaine : « les ruines [...] perdant le poli imposé par l'homme,

---

<sup>111</sup> Cf. Camus. *Noces*, p. 17 : « [...] je ne revêts aucun masque ».

<sup>112</sup> Pour faciliter le repérage, chaque phonème sera surligné dans une couleur particulière.



sont rentrés dans la nature » (N, p. 13). Le poète inspiré ne peut que nous donner une idée approximative de cette immensité du monde et de la nature dans laquelle il est immergé en témoignant de ses impressions et en donnant à ressentir ce monde par la voie de l'écriture lyrique et de différents procédés stylistiques et rhétoriques, sans pour autant pouvoir la reproduire à l'identique.

Dans la traduction allemande, le travail sur la matière première de la langue (l'association de phonèmes et la création d'unités de sens) semble ne pas avoir eu lieu. L'effet acoustique avec les échos créés entre les unités phoniques et auxquels pourrait s'attendre le lecteur bilingue y est absent. Certes, pour aboutir à une traduction qui ait une coloration semblable au texte original il faudrait aller creuser non seulement dans la grammaire et le style de la langue, mais également avoir des affinités pour la phonologie et le lien entre sons et unités de sens ainsi que pour le rythme et la musique de façon plus générale. Traduire de la prose est une chose, mais traduire de la prose poétique est une tâche qui s'avère beaucoup plus complexe et qui requiert des qualités supplémentaires dans des domaines qui dépassent le cadre purement linguistique. La version allemande perd donc ce mariage de la forme et du sens qui permet à Camus de célébrer la « résonance commune à la terre et à l'homme »<sup>113</sup>.

### ○ Une progression du concret vers l'abstrait

Le chant de louange du monde et de sa rencontre avec le sujet lyrique prend forme à travers un travail d'écriture où les différents procédés rhétoriques et stylistiques qui en constituent le fondement, participent de la poétisation de la prose. Le mouvement global de gradation du texte qui s'étend du concret vers l'abstrait, du personnel vers l'universel, constitue une adresse, une injonction indirecte au lecteur à se prêter lui aussi à cette expérience dont le travail poétique sur l'écriture peut lui donner une idée.

Ce mouvement est soigneusement ménagé par l'écrivain dès le début de l'essai et il témoigne de l'enjeu réflexif de « Noces ». Ainsi, le lecteur ne pourra pas manquer de voir la présence de termes abstraits comme « amour » (N, p. 13), « désir » (idem), « grandeur » (idem) ou « mesure » (idem) qui peuvent être reliés à des descriptions ou des réflexions sur des choses concrètes. Aux pages 13 (VA, pp. 10-11), 16 (VA, p. 14) et 21 (VA, p. 18) de la VO, des termes abstraits comme « amour », « vérité », « vie » ou « mort » alternent avec des

---

<sup>113</sup> Quilliot, R. & Faucon, L. (1965). *Essais*. Paris : Gallimard cité dans Lévi-Valensi & Spiquel. « Camus et le lyrisme », p. 127.

noms concrets qui sont répétés et qui ont un caractère élémentaire : la terre, la mer, le ciel et le soleil. A certains passages, nous pouvons observer la présence de liens syntaxiques entre les termes concrets et les termes abstraits. C'est le cas par exemple dans « une vérité qui est celle du soleil » (N, p. 16), traduit par « *die Wahrheit der Sonne* » (p. 14) où la vérité est entre les mains du soleil et donc du monde. A d'autres endroits les noms abstraits évoqués peuvent être caractérisés par des signifiants qui évoquent une réalité sensible – c'est le cas du GN « une vie odorante » (N, p. 21) où la vie est caractérisé en termes d'impressions sensorielles, de manière à ce qu'elle peut être ressentie par tout homme – ou par la voie d'un langage métaphorique comme c'est le cas dans « une race qui puise sa grandeur » (21) (idem) où la grandeur est transformée en une ressource que l'on peut exploiter. C'est de cette façon que Camus arrive à réunir sur un même plan énonciatif réalité sensible et enjeu métaphysique. Tout, ou presque tout ce qui pourrait suggérer un lien avec une transcendance est ramené et relié au royaume d'ici-bas.

La traduction allemande de l'énoncé (21)<sup>114</sup> reprend la même idée : même si dans la traduction allemande le verbe « puiser » (« *schöpfen* ») est remplacé par le verbe allemand « *wurzelt* » (« prendre racine »), cette transposition ne change rien à l'idée d'une assise sensible des choses abstraites, l'origine de la « grandeur » étant associée à celle des racines de l'arbre : la grandeur est donc enracinée dans le sol. Le traducteur a pu conserver la métaphore du texte original même s'il lui ajoute une autre coloration. Même si la transposition effectuée par le traducteur allemand est facultative, elle rend compte du langage métaphorique du texte original et donc du langage imagé de Camus.

Plus loin, la répétition des termes abstraits fait signe vers une réflexion sur des sujets fondamentaux qui concernent l'Homme en général. Le lyrisme camusien qui prend forme à travers un registre de la célébration est doublé de la conscience de la mort : « la vérité qui est celle du soleil et sera aussi celle de ma mort » (N, p. 16). La VA tient compte elle aussi de ce double lyrisme : « *die Wahrheit der Sonne, die auch die Wahrheit meines Todes sein wird* » (VA, p. 14). Les deux versions française et allemande mettent l'accent sur « une nostalgie structurelle »<sup>115</sup>, fondée sur la conscience de l'éphémère qui accompagnait Camus durant toute sa vie et « qui assoit notre aventure perceptive sur notre fragilité organique »<sup>116</sup>. Dans l'écriture et la vie de Camus, la face solaire et la face d'ombre se complètent, de même que la

<sup>114</sup> VA, pp. 18-19 : « einer [...] Rasse [...] deren Größe in ihrer schlichten Einfalt wurzelt »

<sup>115</sup> Bonnaud, X. (2005). « Un jour de noces avec le monde ». Dans *Géométrie, mesure du monde* [en ligne], pp. 245-253. Paris : La Découverte, p. 2.

<sup>116</sup> Ibid., p. 3.

sensibilité et la spiritualité, et l'essai « Noces » se fait le reflet de cette « vérité » camusienne à laquelle le lecteur peut prendre part.

Avant de ne terminer cette partie consacrée à l'essai « Noces » et à sa traduction allemande, nous voudrions revenir sur une phrase de l'essai qui, malgré sa sobriété, est dotée d'une force expressive remarquable. Elle reflète l'idée d'une écriture volontairement simple, d'une « rhétorique du 'moins' »<sup>117</sup> pour reprendre les termes de Michèle Monte, propre au lyrisme camusien, mais qui n'en est pas moins expressive. Le lexique de même que les caractéristiques prosodiques de la phrase suivante nous renseignent de façon indirecte sur le processus de gradation dans lequel s'inscrit l'essai lyrique.

(21) Voir, et voir sur cette terre, comment oublier la leçon ? (p. 15)

*Sehen ! Auf dieser Erde sehen ! – Wie könnte man diese Lehre vergessen ? (p. 13)*

La progression du texte qui ménage la continuité entre sensation, émotion et réflexion est thématisée dans cette phrase centrale. Du point de vue de la grammaire, il s'agit bien d'une phrase interrogative introduite par l'adverbe « comment ». Toutefois, cette interrogation n'appelle pas de réponse. Du point de vue de la pragmatique il ne s'agit donc pas d'exprimer un acte de questionnement. Précisons qu'il ne s'agit pas non plus d'une interrogation oratoire, même si l'effet rhétorique produit, à savoir l'interpellation du lecteur, pourrait nous le faire penser. Mais avant de n'interpeller le lecteur, cette interrogation constitue tout d'abord une adresse de l'énonciateur à soi-même qui doit l'inciter à la réflexivité au sens philosophique du terme : la question que l'énonciateur se pose ici à soi-même doit l'inciter à une réflexion sur soi-même, de sorte qu'il devient lui-même l'objet de sa pensée.

Au niveau de la morphologie verbale, nous pouvons constater un écart entre des verbes à l'infinitif « voir » et « oublier » de la VO d'un côté et un verbe à l'infinitif « *sehen* » et un deuxième verbe, « *könnte vergessen* », conjugué au *Konjunktiv II* (qui correspond, sur le plan de la morphologie verbale, au conditionnel passé français) dans la VA de l'autre. L'infinitif, du fait de l'absence d'un marquage temporel et personnel permet de présenter le procès dans sa plus grande virtualité : le procès exprimée par le verbe « oublier » et son COD « la leçon » n'est pas ancré dans un moment ou une époque précise et ne dépend pas non plus d'une personne concrète. Il s'agit d'un procès qui est réactualisé à chaque prise de parole. La virtualité inhérente au procès décrit participe de sa force d'expression universelle, le procès étant valable aussi bien dans une énonciation de récit que dans un discours au présent ou une

---

<sup>117</sup> Monte. « Sobriété et profusion », p. 12.

projection dans l'avenir. En conséquence, chaque lecteur pourra s'y identifier. Ce choix d'écriture se fait le reflet des choix ontologiques de l'écrivain engagé, d'un homme qui de tous les temps et partout où il se trouvait a cherché à faire appel aux hommes.

Contrairement au français, l'allemand est ici obligé de passer par une forme verbale qui porte les marques de la personne et du temps. Le traducteur a opté pour la forme verbale « *könnte vergessen* » et son sujet indéfini « *man* » (« on »). Même si ce dernier permet de préserver la dimension impersonnelle présente dans la phrase française et par là même l'effet d'interpellation du lecteur, la dimension autoréflexive, l'idée d'une adresse à soi-même, et donc la démarcation de la dimension personnelle et subjective par rapport à l'universel, se perd. Dans la VA, le procès est étroitement lié au sujet indéfini « *man* », à un « on » auquel tout le monde peut s'identifier, le lecteur aussi bien que l'énonciateur lui-même, les deux étant représentés par ce même « *man* », de sorte que l'articulation entre réflexion subjective et appel au lecteur, fondamentale dans l'essai de Camus, se perd. L'idée d'une extension du particulier à l'universel, d'une généralisation de l'expérience individuelle qui conjugue expérience physique et expérience métaphysique est absente de la traduction allemande.

Revenons sur la valeur pragmatique des deux phrases. Nous avons déjà insisté sur la valeur expressive de l'interrogation française, cette dernière relevant davantage d'un appel à notre conscience (c'est une façon de dire qu'il ne faut pas oublier « la leçon »). Le point d'exclamation qui dans la VA remplace le point d'interrogation exprime très bien cette idée. Toutefois, la forme verbale au conditionnel « *könnte vergessen* », plutôt que de renforcer la valeur expressive de l'interrogation et de nous inciter à une réflexion tournée vers nous-mêmes, induit une forme d'ouverture de la pensée vers l'extérieur incitant le lecteur à la recherche d'une réponse objective à la « question » posée. L'interrogation « *Wie könnte man [...] vergessen* » représente une formulation hypothétique qui suggère qu'il pourrait bien y avoir une raison qui justifierait cet oubli. Ce n'est pas le cas de l'interrogation de Camus qui représente un avertissement : l'énonciateur nous met en garde devant l'oubli. Là où l'écriture impersonnelle de Camus établit un lien direct entre l'énonciateur et le lecteur, les procédés d'écriture employés par le traducteur n'insistent pas assez ni sur la recherche d'inclusion du lecteur ni sur la volonté de faire-part de la vérité camusienne qui constituent pourtant des données essentielles de l'essai lyrique.

La comparaison des déterminants « le » et « *diese* » (« cette ») qui actualisent la « leçon » dans la VO et « *Lehre* » dans la VA, est un autre indice qui nous renseigne sur le parti pris du traducteur allemand, sur sa façon de lire et de traduire l'essai de Camus. Elle permet de rendre compte d'une différence essentielle entre les idées exprimées par le

traducteur d'un côté et par Camus de l'autre. L'article défini « le » de la VO s'oppose à l'article démonstratif « *diese* » de la traduction allemande dans la mesure où le premier soumet le nom qu'il actualise à une sorte d'objectivation et de généralisation. Là où dans la VA l'article démonstratif « *diese* » à valeur anaphorique renvoie à une leçon bien précise que nous ne pouvons identifier que grâce au contexte linguistique, l'article défini « le » ajoute une valeur plus générique au nom qu'il actualise. « La leçon » n'a plus besoin d'un autre référent dans le texte pour être identifiée, puisque l'article défini désigne une réalité supposée connue. Camus dit « la leçon » de même qu'il dira « le soleil », « la mer », « la terre » : il s'agit, dans la version originale, d'une leçon fondamentale dans la vie de tout homme – alors que dans la traduction il s'agit d'une leçon parmi d'autres – et que chaque lecteur peut concevoir de façon intuitive. Chez Camus, la « leçon » désigne quelque chose d'élémentaire, comparable au soleil ou la terre, d'un bien commun dont la portée sémantique ne peut être réduite à une appréhension individuelle ou une sensation subjective. Le choix de l'article défini suggère indirectement un point de vue de l'écrivain sur le monde et nous renseigne sur la visée de l'essai lyrique : il s'agit bien de créer un univers de référence commun de manière à ce que l'expérience vécue par le sujet lyrique lui-même et toute la « difficile science de vivre » que cette première lui fait apprendre soit accessible au lecteur. Nous aurons compris que Camus ne cherche pas à véhiculer un savoir, ni des opinions préconçues, ni un point de vue individuel : l'écrivain cherche, au contraire, par le biais de choix linguistiques précis et de divers procédés stylistiques et rhétoriques, à donner une idée au lecteur de ce que cela signifie que d'être au monde, de lui faire part de cette expérience sensible qui relève de l'intuition et non du raisonnement.

Nous voudrions relever un dernier aspect qui concerne le rythme des deux phrases et qui repose sur leurs propriétés graphiques et prosodiques. Nous constatons tout d'abord un écart au niveau du nombre de phrases : là où dans le texte français nous sommes en présence d'une phrase unique, les différentes unités de traduction sont réparties sur trois phrases indépendantes dans la traduction allemande. Ce découpage opéré dans la VA est parallèle à la juxtaposition des trois unités de sens de la version française. Ce choix de traduction modifie notre perception d'un tout harmonieux dont la structure syntaxique de la phrase de Camus peut nous donner une idée. En effet la conjonction de coordination « et » place les deux énoncés verbaux « Voir » et « voir sur cette terre » sur un même niveau syntaxique et nous indique que, malgré la séparation de ces deux éléments syntaxiques par une virgule, ils appartiennent ensemble. L'énoncé « voir sur cette terre » apporte une nuance de sens au verbe à l'infinitif « voir » qui repose sur l'ajout du CCL « sur cette terre ». Nous avons déjà insisté

sur les implications sémantiques des verbes à l'infinitif qui sont liées à leur caractère essentiellement impersonnel. La même remarque vaut d'ailleurs pour le verbe en question. Cette impersonnalisation est plus loin renforcée par le CCL qui repose sur le terme élémentaire « terre » qui revoie ici au monde entier et donc à un espace partagé par tous les hommes. L'importance de ces éléments que nous appelons ici impersonnels (le verbe « voir » et le nom commun « terre ») est confirmée par les propriétés prosodiques de la phrase, et notamment par l'accent tonique qui porte précisément sur ces éléments impersonnels. Dans la VA, si l'accent tonique porte sur les deux occurrences du verbe « *sehen* », le terme « *Erde* » quant à lui est atone. Ce qui est accentué en revanche c'est l'article démonstratif « *dieser* ».

Ces différentes observations nous amènent à constater un écart important entre d'un côté un rythme fluide et continu dans la VO et de l'autre un rythme discontinu dans la VA. A l'impression d'harmonie donnée par la phrase française s'oppose la suite d'impressions différentes de la VA qui empêche une appréhension globale de ce qui est décrit. Chez Camus, les choix graphiques et prosodiques sont en consonance avec l'idée d'unité exprimée dans le texte. L'écriture de Camus nous révèle ici une sorte de credo de la sensibilité, la vue, organe sensoriel commun à tous les êtres humains, étant associée, à travers les accents toniques, à la terre, à ce qu'il y a de plus élémentaire, à tout un univers sensible que chacun d'entre nous peut appréhender par les organes sensoriels. La voix de l'écrivain-philosophe qui cherche à partager avec le lecteur l'expérience immédiate du sentiment d'exister et qui incite ce dernier à lever la tête, à regarder le monde « de tous [s]es yeux » (N, p. 17) pour en appréhender la beauté (qui peut lui donner une raison de célébrer la vie malgré tout ce qu'il peut y avoir d'accablant dans sa vie d'homme) résonne à travers les choix d'écriture.

Souvent, les choix d'écriture du traducteur – nous l'avons déjà constaté à plusieurs reprises – ne se prêtent pas à l'établissement d'un lien entre la forme et le sens qui est d'ailleurs essentiel dans l'écriture de Camus. Si, dans l'ensemble, les descriptions de la traduction allemande font entrevoir au lecteur l'univers d'harmonie de « *Noces* », le matériau de la langue et donc la forme elle-même ne sont pas toujours disposés à transmettre cette idée d'harmonie, comme le font d'ailleurs la langue et le style camusien. Finalement, la dimension sensible et palpable de l'écriture camusienne se perd à maints endroits. Trop souvent, les idées exprimées dans la VA dépendent du choix des mots et du lexique. Cette différence majeure entre les deux versions concerne surtout (mais non pas de façon exclusive) les procédés rhétoriques qui chez Camus ouvrent la voie au partage d'une expérience sensible et spirituelle avec le lecteur. Car, rappelons-le, la spécificité des textes de Camus réside bien dans la combinaison de deux genres distincts, l'essai et le lyrisme, un mélange qui implique le

passage de l'individuel à l'universel et qui sous-tend un acte de faire-part, fondé avant tout sur les procédés rhétoriques.

L'analyse et la comparaison de ces deux phrases nous a amené à passer en revue quelques tendances essentielles observées dans l'expression camusienne d'un côté et dans celle du traducteur de l'autre. Nous avons pu mettre l'accent sur des écarts majeurs entre les deux versions qui se manifestent aussi bien au niveau de la forme qu'au niveau du sens. En outre, cette évaluation en fin de partie nous a permis de mettre au point quelques unes des pistes de lecture proposées par le traducteur qui détermineront également la lecture et la compréhension du lecteur germanophone de « *Heimkehr nach Tipasa* ». En effet, les deux essais ne doivent non seulement être conçus comme unité thématique, mais aussi comme deux piliers fondamentaux de la pensée de Camus, comme deux moments forts vécus par l'écrivain au cours de son voyage physique et spirituel à travers différents pays du monde.

## 6.2. « Retour à Tipasa » et « Heimkehr nach Tipasa »

Dans le souci de respecter le nombre de pages prévues pour ce travail de recherche, nous avons réduit le nombre d'éléments linguistiques et stylistiques à comparer. À analyser de plus près l'essai « Retour à Tipasa » et sa traduction « *Heimkehr nach Tipasa* », nous avons pu constater la récurrence d'un certain nombre d'axes thématiques déjà relevés dans « Noces » et « *Hochzeit* ». Non seulement la récurrence de ces thèmes nous renseigne-t-elle sur le rôle important que jouent ces thèmes dans les deux essais lyriques, mais elle confirme également leur articulation thématique et réflexive.

Cette deuxième partie nous offre donc la possibilité de revenir sur ces axes thématiques (sans pour autant restreindre l'étude comparative à ces thèmes-là) et de mettre en évidence les éléments de langue et de style les plus flagrants. Vu l'unité thématique entre les deux essais lyriques, fondés sur une structure cyclique, nous pourrions faire des renvois à « Noces » lorsque ce rapprochement est possible. En même temps, cette approche nous permettra de confronter les choix d'écriture des deux versions allemandes. Cette mise en parallèle nous permettra peut-être de mettre en lumière des attitudes de traduction différentes. Car, nous tenons à le rappeler, les deux essais n'ont pas été traduits par une et la même personne. Il se peut donc que les choix de traduction et les pistes de lecture de « *Heimkehr* » ne s'inscrivent pas dans la même lignée que ceux de l'essai « *Hochzeit* » et que la continuité formelle et thématique qui relie les deux essais de Camus ne soit pas conservée dans les traductions allemandes.

### 6.2.1. *Résumé de l'essai*

L'essai « Retour à Tipasa » introduit le lecteur dans la perception du sujet lyrique de la ville de Tipasa qui varie selon les époques : la jeunesse, l'immédiat après-guerre et l'année 1952, année d'écriture de l'essai. Le récit se concentre sur les souvenirs du locuteur tout en alternant l'évocation de ces différentes époques. Au niveau de la forme, cette alternance se traduit par des analepses, des va-et-vient entre passé lointain et passé récent.

Si, dans le premier essai, la description de l'expérience charnelle et du voyage à travers un espace sensible se trouve au centre, le deuxième essai nous fait accéder à un voyage spirituel à travers un espace moins concret, mais propice à la réflexion. Cette réflexion critique porte,



de façon générale, sur le rapport du sujet lyrique au temps et à l'espace et repose sur un lien paradoxal entre changement et permanence. L'espace de la mémoire, s'il constitue le fondement d'une reconstruction spirituelle, cette expérience métaphysique s'accompagnera nécessairement d'une réactualisation de l'expérience sensible de « Noces ».

### **6.2.2. Le titre des deux essais et leur traduction**

Lorsqu'on compare le titre du dernier essai de *L'Été* et celui de la version allemande, on ne pourra manquer de voir la différence sémantique entre les deux termes « retour » et « *Heimkehr* ». Les deux termes impliquent un aller qui a précédé le retour et nous renseignent donc sur un voyage qui a été entrepris ou du moins sur un chemin qui a été parcouru. Comparer le sens et la connotation des deux termes employés c'est prendre en compte le point de départ du voyage qui est ici la ville de Tipasa et surtout la manière du sujet lyrique de se positionner par rapport à cette ville. Car en effet, chacun des deux termes induit une certaine attitude du sujet lyrique par rapport à la ville de Tipasa et détermine l'importance que le sujet lyrique et plus loin le lecteur va accorder à la ville algérienne.

Nous avons pu voir, à travers l'écriture solaire qui dit l'exaltation du sujet lyrique face au ciel et à la lumière algérienne, que la ville de Tipasa avec ses ruines inaltérables et son soleil réchauffant et réconfortant est un lieu électif de Camus, un endroit privilégié que l'écrivain connaît de son enfance et où il est retourné plusieurs fois à l'occasion de voyages entrepris à différentes époques. Le terme neutre « retour » employé par Camus n'a pas de connotation particulière et il ne nous dit rien non plus du rapport qu'entretient l'énonciateur avec le lieu de départ. Compte tenu du rôle central que la ville a joué dans la vie de Camus, le choix de ce terme peut surprendre. Sachant que Camus a passé des journées entières à Tipasa lorsqu'il était jeune et qu'il a, durant les années d'exil en France, toujours éprouvé le besoin d'y retourner<sup>118</sup>, le terme composé « *Heimkehr* » de la VA semble mieux convenir à la description du lien affectif et de l'attachement de l'écrivain à la ville de Tipasa.

Le terme allemand « *Heimkehr* » est composé du substantif « *Heim* » et du verbe « *kehren* » qui apparaît ici sous sa forme apocopée « *-kehr* ». En français, on pourrait traduire ce verbe par « rentrer » qui désigne, de même que le verbe allemand, le retour à la maison, à

---

<sup>118</sup> Cf. Camus. *Noces*, p. 149 : « Quelque chose pourtant, pendant toutes ces années, me manquait obscurément. » Il est question ici de la beauté, de la lumière et du bonheur que la ville de Tipasa lui a enseignés.

un chez soi et donc à un endroit bien précis auquel on est attaché. Il s'agit d'un endroit où l'on est le bienvenu et où l'on peut s'estimer en sécurité. Le terme « *Heimkehr* » doit cette connotation positive au substantif « *Heim* » qui nous fait penser de manière intuitive et spontanée au terme plus global de « *Heimat* » (« patrie ») qui lui réfère à une communauté à laquelle on a le sentiment d'appartenir. Cette nuance de sens exprimée par le substantif « *Heimat* », nous ne la retrouvons pas dans le terme « retour » employé par Camus. En allemand, on pourrait traduire ce dernier par le terme équivalent de « *Rückkehr* » qui lui aussi est neutre. Si le traducteur a choisi un terme plus connoté au lieu du terme neutre (qu'il l'ait fait exprès ou non) c'est parce qu'il a saisi l'importance que revêtait la ville algérienne dans la vie de Camus.

En même temps, chacun des deux termes nous renseigne indirectement sur les circonstances du voyage. Là où le terme « retour » contient l'idée du transitoire et place le séjour du sujet lyrique à Tipasa dans une durée déterminée de sorte que Tipasa se lit comme une étape parmi d'autres du voyage entrepris, le terme allemand met davantage l'accent sur la finitude du voyage : l'énonciateur semble enfin de retour et ce retour à la maison a quelque chose de bienfaisant. Nous savons qu'en 1952, peu avant l'écriture de l'essai « Retour », Camus a été de voyage à Tipasa. Compte tenu de cette donnée autobiographique, le terme « retour » se lit comme une simple référence à ce voyage. Car en effet, en 1952, Camus n'est pas resté à Tipasa, mais il est retourné en France.

### **6.2.3. *Tipasa vue à travers le temps***

Tipasa a occupé une place centrale dans la vie d'Albert Camus. C'est à Tipasa que le Camus fut confronté pour la première fois à l'injustice<sup>119</sup>. Mais c'est aussi à Tipasa qu'il a appris ce que signifiaient la beauté, la gloire et l'amour. L'essai « Noces » nous a appris l'émerveillement et l'exaltation du sujet lyrique face à la richesse et à la plénitude du paysage magique de Tipasa grâce à une écriture qui, malgré sa sobriété, réussit à dresser le tableau d'un monde surgissant dans toute son intensité et célébré par le poète inspiré.

Mais la Tipasa que Camus retrouve à son retour dans les années d'après-guerre et plus tard en 1952 n'est plus la même. Dans l'essai « Retour », le sujet lyrique sera amené à « mesurer l'impact de l'histoire récente sur sa perception de ce lieu privilégié de sa

---

<sup>119</sup> Nous faisons allusion aux conflits franco-algériens et à la Guerre d'Indépendance.

jeunesse »<sup>120</sup>. Le temps a passé, les hommes ont vieilli et avec l'âge vient le constat qu'il est impossible de remonter le cours du temps. « Retour à Tipasa » est placée sous le signe de la mélancolie et du regret. Les souvenirs de jeunesse et la joie immense jadis éprouvée à Tipasa risquent de disparaître à jamais : « Et dans cette Tipasa boueuse, le souvenir lui-même s'estompait. » (R, p. 158)

### ○ Trois repères temporels : La jeunesse, l'immédiat après-guerre et l'année 1952

Le récit de « Retour » « embrasse trois époques »<sup>121</sup> : la jeunesse, l'immédiat après-guerre et une journée de l'année 1952. Dans les deux versions, nous pouvons relever une organisation du texte en fonction de ces trois époques. On remarquera un certain nombre de marqueurs temporels qui indiquent le passage d'un niveau temporel à un autre. Ces indicateurs de temps tels qu'on les rencontre dans la version originale de Camus sont presque repris à l'identique dans la traduction allemande. La traduction mise ici sur les équivalences sémantiques en traduisant mot à mot les unités de sens qui constituent ici des compléments circonstanciels de temps. Ainsi les CCT « Une première fois déjà » (R, p.156), « il y a plus de vingt ans » (idem) et « alors » (R, p.157) et leurs équivalences « *Schon ein erstes Mal* » (VA, p. 138), « *vor zwanzig Jahren* » (idem) et « *Damals* » (idem) situent le récit dans l'époque de l'avant-guerre. Les GN « Quinze ans après » (R, p. 157) et « ce matin-là » (idem) et leurs traductions « *Fünfzehn Jahre später* » (VA, p. 139) et « *an jenem Morgen* » (idem) nous renvoient à l'immédiat après-guerre, alors que les indications de temps exprimés par les CCT « Une seconde fois » (R, p. 160) et « à nouveau » (idem) et leurs équivalences sémantiques « *Und zum zweiten Mal* » (VA, p. 141) et « *Von neuem* » (VA, p. 142) introduisent le récit d'une journée de l'année 1952.

Toutefois, le récit ne s'inscrit pas dans une suite chronologique qui commencerait par la jeunesse pour en arriver à l'année 1952, mais repose, au contraire, sur l'alternance entre ces trois moments clefs dans la vie de l'écrivain. Pour Camus, il ne s'agit pas de passer en revue l'un après l'autre les trois voyages à Tipasa et les expériences qui y sont liées, mais de confronter celles-ci, ce qui va l'amener, dans une étape ultérieure, à reconsidérer, à travers un regard critique voire même autocritique, son point de vue sur la ville algérienne qui signifie indirectement un point de vue sur la vie et sur le monde. Finalement, ce n'est qu'à partir de

---

<sup>120</sup> Monte. « Sobriété et profusion », p. 2.

<sup>121</sup> Guérin. *Dictionnaire A.C.*, p. 777.

l'alternance et de la confrontation entre des souvenirs et des impressions diverses, que le lecteur arrive à saisir l'importance que revêt la ville algérienne.

### *Le récit rétrospectif : indications temporelles et spatiales*

A première vue, la dimension du temps semble dominer le récit de « Retour » et sa traduction « *Heimkehr* ». Mais à analyser de plus près l'essai de Camus, nous pouvons constater que, même si l'organisation du texte en fonction de différentes époques et le récit du passé constituent le plan de base de l'essai, les indicateurs temporels demeurent plutôt rares. Cette quasi absence est alors compensée par un nombre important de marqueurs spatiaux de sorte que la représentation de l'espace finit par dominer celle du temps.

Les indications temporelles qui apparaissent de façon dispersée dans le récit restent assez générales et peu liées à une époque précise. Ces références étant déictiques, on ne peut les identifier que directement par rapport à la situation d'énonciation. Seules les périodes de guerre et d'après-guerre sont désignées par des références plus concrètes, même s'il s'agit toujours de références déictiques. On pourra notamment citer les GP « peu après ces années de guerre » (R, p. 156) / « *Kurz nach den Kriegsjahren* » (VA, p. 138) et « A l'heure difficile où nous sommes » (R, p. 165) / « *in dieser schweren Stunde* » (VA, p. 146) qui nous renvoient de façon plus directe à l'époque de l'après-guerre. A part ces indications temporelles-là et celles que nous venons de mentionner dans la partie précédente (cf. « Trois repères temporels »), des GN, GP, adverbes ou locutions comme « A midi » (R, p. 156) / « *am Mittag* » (VA, p. 138), « La nuit » (idem) / « *Des Nachts* » (idem), « maintenant » (R, p. 157) / « *jetzt* » (VA, p. 139), « ce jour-là » (R, p. 158) / « *an jenem Tage* » (idem), « aujourd'hui » (R, p. 164) / « *heute* » (VA, p. 145), « jour et nuit » (R, p. 167) / « *Tag und Nacht* » (VA, p. 148) et « une dernière fois » (R, p. 168) / « *ein letztes Mal* » (idem), malgré leur lien étroit avec la situation d'énonciation, revêtent un caractère plus général du fait de leur indétermination sémantique. Dans le texte, ces indications temporelles réfèrent bien à l'une des trois époques évoquées, mais du fait qu'elles sont couramment employées par nous tous dans les récits au passé elles gardent un aspect plus général. Le lecteur peut donc les saisir de façon plus immédiate, de sorte que la distance qui sépare le récit au passé et le moment de lecture diminue.

Le terme « distance » que nous venons d'employer mérite ici toute notre attention. En effet, dans le récit au passé, il est question de distance – « Cette distance, ces années qui séparent les ruines chaudes des barbelés » (pp. 156-157), peut-on lire dans « Retour » -, une

distance qui est mesurée en termes d'années et qui relève donc de la dimension du temps. La distance qui sépare l'enfance et la jeunesse de l'âge adulte se répercute dans un premier temps sur l'âge de l'énonciateur qui est conscient de ce que le temps a passé et qui appelle « folie » (R, p. 156) la tentation de vouloir « revivre à quarante ans ce qu'on a aimé ou dont on a fortement joui à vingt » (idem).

Mais à regarder de plus près, nous nous rendons compte que les choix d'écriture de Camus participent d'un rapprochement entre les dimensions du temps et de l'espace, voire même à une substitution du premier par le deuxième. Nous avons déjà mentionné le nombre important de références à l'espace et aux différents éléments qui le composent, notamment aux éléments naturels, et qui sont indiqués soit par des GP, introduits par les prépositions « sur » (R, p. 157), « à travers » (idem), « entre » (R, p. 159), « sous » (R, p. 160), « à l'ouest » (R, p. 161), soit par l'adverbe « ici » ou encore par des verbes comme « monter » ou « descendre », répétés plusieurs fois. Ces indicateurs sont traduits mot à mot par le traducteur germanophone, de manière à ce que cette prédominance des marqueurs spatiaux est conservée dans la VA.

Précisons encore que les indicateurs spatiaux se multiplient à partir du moment où le récit est centré sur le voyage du sujet lyrique entrepris en 1952. C'est aussi le moment où le récit progresse d'un passage réflexif vers un passage purement descriptif qui célèbre la redécouverte du lieu de jeunesse adoré et qui est focalisé sur le paysage algérien traversé par le sujet lorsqu'il se met en route pour Tipasa. La tonalité lyrique qui domine l'expression du poète inspiré de cette partie descriptive renoue peut-être le plus directement avec celle de « Noces ».

Dans cette partie descriptive, les indicateurs de temps sont quasi absents. La description du voyage à travers le paysage de Tipasa ne prend en compte que l'espace ainsi que les souvenirs et les sensations qui recouvrent la route pour Tipasa<sup>122</sup>. Nous reviendrons sur cette concordance établie entre les dimensions du temps et de l'espace dans une partie ultérieure (« La mémoire : un chronotope »), consacrée aux thèmes de la mémoire et du voyage mental sur lesquels est fondé le récit rétrospectif.

---

<sup>122</sup> Cf. Camus. *Noces*, p. 161 : « Il n'est pas pour moi un seul de ces soixante-neuf kilomètres de route qui ne soit recouvert de souvenirs et de sensations. »

## ○ Une ville entre changement et permanence

Dans l'essai « Retour », les souvenirs heureux du locuteur, liés à la ville de Tipasa et qui nous rappellent l'expérience des noces du premier essai, sont confrontés aux changements subis par la ville de Tipasa au cours des vingt dernières années et dont le locuteur se rend compte à son retour. Cette confrontation suscite un regard critique du locuteur sur sa perception de ce lieu privilégié, une perception qui est impactée par l'histoire récente et par les expériences que l'écrivain engagé a pu faire durant ce temps.

Cette confrontation violente va orienter la description de la ville, d'une ville qu'il redécouvre une première fois dans l'immédiat après-guerre et une seconde fois en 1952 et qui, s'inscrira dans un rapport paradoxal entre changement et permanence. Au niveau formel et stylistique du texte, cette ambiguïté dans la relation du sujet lyrique à la ville de sa jeunesse se manifeste entre autres dans un travail minutieux sur le lexique et la caractérisation, les antonymes et les parallélismes, les antithèses et les images opposées.

### *Tipasa dans « Noces » vs. Tipasa dans l'immédiat après-guerre*

La description de la ville de Tipasa et du changement qu'elle a subi se fonde principalement sur des GN en relation avec le champ lexical de la pluie et sur des adjectifs qui soit ont une connotation négative soit expriment une réaction affective du locuteur. Cette partie s'intéressera à la manière dont la ville de Tipasa est caractérisée dans les deux versions. Il va falloir différencier entre deux descriptions qui s'inscrivent dans différentes époques : une première description nous renvoie à la ville de la jeunesse du sujet lyrique. Elle repose essentiellement sur des souvenirs. Dans un deuxième temps, nous sommes introduits dans la ville que le locuteur découvre à son retour en Algérie dans l'immédiat-après guerre, quinze ans après avoir quitté l'Algérie. La description qui nous est alors livrée de la ville de Tipasa renoue avec celle que nous découvrons un peu plus loin et qui se rapporte au retour du sujet lyrique en Algérie à la fin de l'année 1952. Nous voudrions savoir si dans la version allemande l'altération de la ville algérienne à laquelle le sujet lyrique se voit confronté à son retour dans l'immédiat après-guerre d'un côté et en 1952 de l'autre est décrite de la même manière dans les deux versions.

Le lexique de façon générale et les marques subjectives de façon plus précise nous renseignent sur les contrastes inhérents à la description et à la représentation de Tipasa d'un côté et sur les différentes impressions personnelles recueillies en cette ville algérienne à des

moments différents par le sujet lyrique de l'autre. A la page 156 de « Retour », le locuteur se remémore le déroulement d'une journée passée dans la Tipasa de sa jeunesse qui nous rappelle le « jour de noces avec le monde » (N, p. 17) du premier essai. Les trois moments forts de la journée, les « matinées », « midi » et « le soir » sont remplis d'impressions sensorielles que le sujet a eu l'habitude de recueillir lorsqu'il se trouvait immergé dans la nature algérienne. L'évocation du parfum des fleurs, de la chaleur, de la lumière du soleil et d'un ciel merveilleux « ruisselant d'étoiles » (R, p. 167) concourent à la description d'un paysage sensible et paisible, d'une nature bienveillante et chaleureuse, d'une plénitude et d'une harmonie à laquelle l'homme peut participer en toute liberté et où il se sent vivant : « Je vivais, alors. » (idem).

La traduction allemande emploie les mêmes verbes et substantifs que la VO et, dans l'ensemble, elle est assez proche du texte original. Des substantifs comme « *Absinth* », « *Steine* », « *Rosen* », « *Grillen* », « *Licht* », « *Sterne* », « *Himmel* » (VA, p. 138) nous renvoient aux éléments d'une nature dont les parfums, le chant et la chaleur faisaient déjà appel aux sens du sujet lyrique dans « Noces » et lui procuraient un immense plaisir charnel. Le souvenir d'une nature poétique est encore présent : on n'aura qu'à regarder l'imaginaire évoqué à travers la métaphore d'« un ciel ruisselant d'étoiles » (R, p. 167) qui dans la VA est d'ailleurs représenté de façon plus objective avec la formulation « *von Sternen überströmten Himmel* » (VA, p. 138). L'adjectif verbal « *überströmten* », qui apparaît ici dans son emploi métaphorique, n'a rien d'insolite (au contraire, cette façon de décrire le ciel est assez conventionnelle) contrairement au gérondif « ruisselant » de la VO qui permet d'évoquer un imaginaire poétique.

« Mais mieux vaudra se reporter au premier texte pour revivre pleinement cet enchantement de la nature. »<sup>123</sup> L'exaltation et les joies du corps que l'expérience sensible procuraient jadis au sujet lyrique se voient réduites dans ce passage à une énumération de faits assez sobre et une description assez neutre qui n'occupent que quelques lignes et qui empêchent une réactualisation vive des souvenirs de jeunesse. La sobriété de la description et le peu de marques subjectives – seul un nombre restreint d'adjectifs comme « *gierigen* », « *verzehrenden* » ou « *überströmten* » (VA, p. 138) nous rappellent l'excès et l'intensité de la nature de « Noces » et l'emprise de celle-ci sur le sujet lyrique – nous révèlent un regard plus distancié du locuteur sur la ville de sa jeunesse. Contrairement à la description du paysage de Tipasa dans « Noces » qui elle abondait d'adjectifs subjectifs, l'essai « Retour » se contente de représenter celui-ci de façon plus objective, ce qui permet sans doute au locuteur une

---

<sup>123</sup> Guérin. *Dictionnaire A. C.*, p. 778.

appréciation plus juste de la réalité des choses. Le plain-pied avec le monde et l'innocence « naïve » de « Noces » sont ici remplacés par un regard plus distancié et une description plus contenue pour ainsi dire.

Voyons à présent quelle est cette ville que le sujet lyrique découvre lors de ses voyages en Algérie après la guerre et « à la mi-décembre 1952 »<sup>124</sup>. L'expérience de la plénitude, les souvenirs heureux et l'écriture solaire et exaltée de « Noces » cèdent, dans l'essai « Retour », la place à une « immense mélancolie »<sup>125</sup> qui s'empare de toute la ville et qui finit par imprégner l'écriture et le style de Camus. Si dans « Noces », Tipasa était baignée dans une lumière et une chaleur permanentes et presque insupportables, dans « Retour » elle risque de se noyer sous une pluie noire qui semble ne plus en finir. La « ville des étés »<sup>126</sup> s'est transformée en une ville froide et boueuse qui a perdu son éclat et ses attraits. La nature a elle aussi perdu son caractère resplendissant et merveilleux, sa richesse et ses couleurs. Une pluie incessante domine désormais cet endroit monotone et solitaire. L'omniprésence du champ lexical de la pluie, constitué à partir d'adjectifs comme « mouillée » (R, p. 157), « détrempés » (R, p. 158) et « boueuse » (idem), dans les passages centrés sur le voyage de l'immédiat après-guerre, nous introduisent dans un endroit mélancolique qui se fait le reflet de l'état d'âme du sujet lyrique. Les adjectifs « *nassen* » (VA, p. 137), « *durchnässten* » (VA, p. 139) et « *schlammigen* » (VA, p. 140), des substantifs comme « *Nebel* » (p. 141), des GP comme « *voll dunklen Wassers* » (VA, p. 139) et la répétition du terme « *Regen* » (pp. 141-142) insistent tout comme la version originale sur la morosité de la ville et du paysage qui l'entoure et qui sont noyés sous la pluie. La richesse des fleurs et des couleurs et la lumière intense qui provoquaient toute l'admiration du locuteur dans « Noces » sont réduites au seul aspect de la pluie et la ville et la nature sont maintenant caractérisés par des adjectifs et groupes adjectivaux qui ont une connotation négative comme « violemment éclairés » (« *grell erleuchteten* »)<sup>127</sup>, « amers » (« *bitteren* »)<sup>128</sup>, des GN comme « une lumière sulfureuse » (« *das grelle Licht* »)<sup>129</sup> des verbes comme « décomposait » (« *verzerrte* »)<sup>130</sup> et qui traduisent des impressions désagréables et le malaise du locuteur.

Dans les deux versions, l'ensemble des termes dépréciatifs ainsi que la vaste gamme de GN en relation avec le champ lexical de la pluie, l'emploi d'hyperboles comme « la mer

<sup>124</sup> Guérin. *Dictionnaire A. C.*, p. 777.

<sup>125</sup> VO, p. 160. Cf. VA, p. 141 : « *eine unendliche Melancolie* ».

<sup>126</sup> VO, p. 156. Cf. VA, p. 138 : « *die Stadt der Sommer* ».

<sup>127</sup> VO, p. 156 / VA, p. 138.

<sup>128</sup> VO, p. 157 / VA, p. 139.

<sup>129</sup> VO, p. 160 / VA, p. 141.

<sup>130</sup> VO, p. 160 / VA, p. 141.



noyée » (« *ertrunkenen Meer* »)<sup>131</sup> et le langage métaphorique – « d’incessantes averses [...] s’abattaient sur le golfe » (« *stürzten sich endlose Fluten auf den Golf* »)<sup>132</sup> – accentuent le côté désagréable de la ville en baignant celle-ci dans un décor sinistre. Finalement, l’opposition dans la description de la ville d’avant et d’après la guerre nous indique un changement dans l’attitude du locuteur qui, confronté à la froideur et à la pluie qui s’opposent violemment au soleil et à la beauté de ses souvenirs de jeunesse, reconnaît tout à coup que « la beauté du jour n’[est] qu’un souvenir » (R, p. 158).

Nous nous rendons compte ici que les deux versions sont assez proches l’une de l’autre en ce qui concerne la caractérisation des éléments naturels et les lectures auxquelles elles nous invitent sont assez similaires. Cette proximité est liée au choix du traducteur allemand de procéder à une traduction presque littérale des GN et des verbes métaphoriques sur lesquels se fonde la description de la ville. Le lecteur germanophone qui aura lu le premier essai « Noces » ne pourra manquer de voir l’opposition violente entre la Tipasa solaire de « Noces » et la Tipasa froide et mouillée que le locuteur découvre à son retour et qui joue un rôle important dans le développement de la suite de l’essai. Il est vrai que la traduction, tout comme la VO, posent ici la base ou le point de départ du voyage spirituel et réflexif entamé par le locuteur dans la suite de l’essai.

### ○ **La mémoire : un chronotope**<sup>133</sup>

L’essai « Retour », écrit en 1953, repose sur un récit rétrospectif, un retour en arrière sur le passé. Il y a donc un décalage entre le temps du vécu et le moment de son énonciation qui amène le locuteur à une réflexion critique voire autocritique sur le passé. La réflexion et le ton lucide prédominants dans l’essai « Retour » s’opposent à l’exaltation qui prédominait le premier essai. En même temps, la dimension sensible et lyrique qui apparaît surtout dans les passages descriptifs, n’est pas absente de l’essai « Retour ». Dans cette partie, nous analyserons comment l’écriture du récit rétrospectif qui allie la description à la méditation participe d’une réactualisation de l’expérience sensible de « Noces ».

A la lecture de « Retour », nous avons remarqué que le regard en arrière de l’énonciateur prend la forme d’un regard introspectif où le sujet reflétant devient l’objet de sa propre

---

<sup>131</sup> VA, p. 137.

<sup>132</sup> Idem.

<sup>133</sup> Terme emprunté au théoricien de la littérature Mikhaïl Bakhtine. Nous l’utilisons ici dans la mesure où il nous permet de rendre compte d’une corrélation dans la représentation du temps et de l’espace.

réflexion. En conséquence, le voyage mental à travers le temps se transforme en un voyage à travers l'espace sensible de la mémoire. Nous voudrions ici comparer le récit rétrospectif avec ses marques stylistiques et nous interroger sur les différents effets de sens produits dans les deux versions.

### *Entre rétrospection et introspection*

Le passage du récit rétrospectif à un récit introspectif va de pair avec le passage du récit centré sur les faits du passé à un récit descriptif et méditatif qui dit l'absorption de la conscience du sujet parlant dans un espace sensible et animé où les images hallucinantes et les impressions sensorielles violentes de la mémoire sont ressuscitées. Les deux phrases suivantes rendent compte de façon implicite de ce passage :

(22) Je pris à nouveau la route de Tipasa. // Il n'est pas pour moi un seul de ces soixante-neuf kilomètres de route qui ne soit recouvert de souvenirs et de sensations. (pp. 160-161)

*Von Neuem machte ich mich auf den Weg nach Tipasa. // Nicht ein einziger dieser neunundsechzig Kilometer Weges, der nicht mit Erinnerungen und Eindrücken bedeckt wäre. (p. 142)*

Le retour à la ligne qui suit la première phrase suggère l'introduction d'une nouvelle idée. La différence entre les deux phrases au niveau des temps verbaux nous indique le décalage entre une situation de récit d'un côté et une situation de discours de l'autre. Là où le verbe « pris » au passé simple s'inscrit dans une énonciation de récit qui assume la narration du passé et qui est détachée du moment présent, le verbe « est », conjugué au présent de l'indicatif, s'inscrit dans une énonciation de discours qui établit une correspondance directe entre la prise de parole de l'énonciateur et l'énoncé, ce qui permet de donner au lecteur l'impression d'une coïncidence entre le moment de déroulement des événements et le moment où ils sont racontés. Ce type d'énonciation qui permet de présenter les choses plutôt que de les représenter nous donne finalement une sensation d'immédiateté du discours. L'énonciation de récit, en revanche, dont le passé simple constitue le temps de base, établit une distance plus importante entre l'énonciateur et l'énoncé. Le passé simple étant détaché de l'actualité, les événements racontés font eux aussi partie d'un moment accompli dans le passé qu'il s'agit de représenter. Le passage à la deuxième phrase avec l'utilisation du présent de l'indicatif nous indique le détachement de l'énonciateur par rapport au passé et la concentration sur le moment présent.

Il importe toutefois de souligner la présence du pronom « je » dans l'énonciation de récit de la version originale là où en principe on s'attendrait au pronom « il » (en effet la P3

apparaît plus couramment dans une énonciation de récit). L'utilisation de la P1<sup>134</sup> et donc d'un pronom déictique, qui prend son sens uniquement à travers la situation d'énonciation, dans un plan non embrayé introduit une situation d'énonciation particulière. En effet, le recours au « je » réduit la distance maximale entre énonciateur et énoncé (l'association énonciation de récit-P3 permet à elle seule d'établir cette distance maximale). La P1 est employée plus naturellement avec le présent de l'indicatif, c'est-à-dire dans une énonciation de discours. En outre, le pronom « je », grâce à son indétermination lexicale (seule la situation d'énonciation nous permet d'identifier le référent du « je ») facilite les allers retours entre passé et présent. La P1 établit donc un lien entre l'énonciation de récit d'un côté et l'énonciation de discours de l'autre. Dans les deux cas, elle assure une double fonction : celle du « je » narrant (le « je » narrateur) et celle du « je » narré (personnage des événements racontés) qui coïncident ici.

Il faudra encore mentionner que le pronom « je » implique la subjectivité du narrateur dans ce qu'il raconte. Dans la deuxième phrase, il apparaît sous la forme d'un GP « pour moi » qui établit un rapport d'intérêt et qui renforce le point de vue subjectif de l'énonciateur. Le verbe « est » qui marque un arrêt sur le moment présent, la P1 qui implique un point de vue subjectif de l'énonciateur sur ce qu'il raconte et l'énonciation de discours dans la deuxième phrase qui repose sur une proximité maximale entre l'énonciateur et l'énoncé : ces trois aspects concourent au passage de la rétrospection à l'introspection, à une réflexion approfondie de l'énonciateur au présent qui correspond au moment de la prise de parole. Dans la suite du passage, le récit sera focalisé sur les souvenirs du sujet lyrique. La mise en évidence de l'instant présent à travers le présent de l'indicatif « est » sera propice au développement d'une méditation intense, inscrite dans l'espace de la mémoire, un espace où la dimension du temps est suspendue.

Après cette mise au point, nous pouvons analyser les effets de sens produits par les temps verbaux, les pronoms personnels et les adverbes de lieu et de temps de la version allemande afin de relever les écarts éventuels par rapport à la version originale. Il importe de souligner que la distinction entre les deux systèmes énonciatifs, énonciation de discours et énonciation de récit, est « limitée au français »<sup>135</sup>. En même temps, il faut savoir que même dans la langue française les limites entre les deux systèmes ne sont pas absolues. Ainsi, dans un texte à l'écrit, on peut retrouver un mélange d'éléments linguistiques caractéristiques de l'un et de l'autre des deux systèmes, comme c'est le cas d'ailleurs – nous venons de le voir – dans l'essai de Camus qui emploie la P1 dans une énonciation de récit.

---

<sup>134</sup> Il s'agit de la première personne du singulier, le *je*.

<sup>135</sup> Riegel, Pellat & Rioul. *GMF*, p. 1005.

En ce qui concerne les pronoms personnels de la version allemande, nous constatons des écarts syntaxiques par rapport à la VO qui entraînent un changement dans l'expression de la modalité d'énoncé, c'est-à-dire de l'attitude de l'énonciateur par rapport à l'énoncé. La VO crée un lien syntaxique entre le présentatif « il n'est pas » (équivalent de « il n'y a pas ») qui met en relief le complément « un seul de ces soixante-neuf kilomètres de route », et le point de vue subjectif du « je ». La VA, en revanche ne reprend pas le GP « pour moi » et renonce ainsi à une traduction équivalente qui mettrait en évidence la subjectivité du narrateur. Celle-ci est, en revanche, traduite de manière implicite par le verbe « *wäre* », conjugué au *Konjunktiv I*. Si, dans la VO l'arrêt sur le moment présent et l'introduction dans le point de vue subjectif du narrateur sont au centre, ces éléments étant placés en début de phrase, la phrase allemande ne laisse entendre la voix du narrateur que de façon indirecte : dans la traduction, c'est la description d'une route, saturée « de souvenirs et de sensations » (R, p. 161) qui est au premier plan. Il faut avouer que le traducteur a trouvé une formulation heureuse – le choix de placer le GN « *Nicht ein einziger dieser...* » en début de phrase permet une mise en relief de ce constituant – qui lui permet de compenser cette déficience de la langue allemande, lié à l'absence de présentatifs. Toutefois, la structure phrastique d'emphase choisie par le traducteur n'est pas suffisante pour exprimer l'idée d'une concentration sur le moment présent. Dans la VA, le glissement opéré entre la narration des faits du passé et le discours au présent s'effectue de manière presque imperceptible, de sorte que la rupture énonciative annoncée par les choix énonciatifs et syntaxiques de la deuxième phrase n'apparaît pas de façon si marquée.

La non reprise du GP « pour moi » et l'atténuation du point de vue subjectif dans la traduction a des répercussions sur les effets de sens produits dans la traduction. Même si le lecteur germanophone comprendra intuitivement que la narration des faits du passé est interrompue et que l'on passe à autre chose, il ne se voit pas pour autant projeté dans la conscience du narrateur. Les souvenirs et sensations du sujet lui sont présentés de manière plus objective du fait de l'absence du point de vue subjectif explicite exprimée par le GP « pour moi ». Nous voudrions à cet endroit reprendre un constat – la formulation de ce genre d'hypothèses demande d'ailleurs toute notre prudence – auquel l'étude comparative nous a déjà prêté à plusieurs reprises, à savoir que « le français fait davantage appel au sujet, l'allemand voit plus objectivement. »<sup>136</sup> Souvent, « l'allemand ne fait qu'enregistrer le fait »<sup>137</sup>. L'énonciateur de la deuxième phrase pourrait coïncider au sujet lyrique, mais cette coïncidence n'est pas donnée à cent pour cent : l'énoncé pourrait très bien être formulé par un

<sup>136</sup> Blumenthal, P. (1997). *Sprachvergleich Deutsch-Französisch*. Tübingue : Max Niemeyer Verlag, p. 90.

<sup>137</sup> Idem.

énonciateur autre que le sujet lui-même. Il n'existe pas dans la VA cette correspondance étroite entre le « je » narrateur et le « je » narré, ce qui compromet le passage de la rétrospection à l'introspection. La description du voyage à travers l'espace sensible de la mémoire qui suit ce passage est orienté par des choix énonciatifs et syntaxiques différents dans les deux versions.

### *La substitution du temps par l'espace*

Cette partie s'intéressera à la représentation des dimensions du temps et de l'espace dans le passage qui s'étend de la page 160 à la page 162 (cf. VA, pp. 142-143) et qui nous décrit le voyage mental du sujet lyrique effectué à travers l'espace de la mémoire, un voyage qui s'inscrit dans un espace où le temps est comme suspendu. Le passage de la rétrospection à l'introspection, annoncée par les deux phrases de la VO dont nous venons d'analyser les caractéristiques stylistiques et qui va de pair avec la substitution du temps par l'espace, est donc indispensable à la représentation et à la description du voyage en question. Dans ce sens, à partir des écarts que nous avons pu relever tout à l'heure dans l'exemple (22) entre les deux versions, on peut supposer qu'il y aura également des différences dans la manière de représenter le voyage à travers la mémoire.

Dans les deux versions, on lit qu'à chaque kilomètre de cette route bien connue correspondent des souvenirs précis que le sujet lyrique se remémore. Ces souvenirs, l'énonciateur les partage avec nous lecteurs qui pouvons voir en face des images poétiques pourvus d'un caractère expressif fort. Chaque souvenir pouvant être ressuscité et réactualisé dans l'ici et le maintenant, les limites temporelles finissent par s'abolir. Le récit des faits du passé qui, une page auparavant, s'inscrivait dans une suite chronologique, est remplacé par la description des éléments naturels que le sujet lyrique peut admirer en cours de route. Au déroulement temporel propre à l'énonciation de récit se substitue l'épaisseur et la consistance créée à partir de la description d'un paysage qui « ré-offre » toute sa splendeur au sujet lyrique, une splendeur à laquelle le lecteur peut prendre part lui aussi grâce au choix stylistiques et formels de Camus.

Tout le passage méditatif est contenu dans un seul paragraphe qui s'étend lui-même sur à peu près deux pages. Même s'il s'agit de la description des souvenirs personnels de l'énonciateur, le lecteur peut y prendre part. Dans les deux versions, nous retrouvons une longue énumération de souvenirs et de sensations qui nous révèle l'absorption du sujet lyrique dans une méditation centrée sur des images sensibles et qui occupe presque la moitié de la

page 161<sup>138</sup> de la VO. L'effacement du « je » qui cède la place à la force expressive des images sensibles et l'absence de verbes conjugués à un mode et un temps personnels dans cette longue phrase énumérative, contribuent à la création d'un espace sensible immédiatement présent pour le lecteur. Ces choix stylistiques de Camus créent un effet d'hypotypose qui renforce le caractère immédiat de la présentation – en effet, d'une représentation on est passé à une présentation – et fait coïncider le moment de la description et celui de l'énonciation. Cette coïncidence était déjà formulée de façon implicite par Camus lui-même lorsque dans « Noces » il écrivait « Je décris et je dis » (N, p. 15). Cette coïncidence qui joue un rôle fondamental dans l'établissement d'un lien entre le texte et le lecteur n'était d'ailleurs pas prise en compte dans la traduction allemande qui réduisait la coordination des verbes « dire » et « décrire » de la VO à l'aspect unique du dire<sup>139</sup>.

On constate ici que le texte camusien repose sur des correspondances secrètes entre des idées évoquées, ou bien de façon explicite ou bien de façon implicite, à différents endroits des deux essais « Noces » et « Retour », de sorte qu'il s'établit tout un réseau de rappels et de réminiscences qui doivent guider le lecteur dans sa lecture du texte et qui lui permettent de mieux saisir l'enjeu thématique de celui-ci. Par conséquent, les moindres écarts stylistiques peuvent venir interrompre ce réseau subtilement élaboré par Camus et ré- voire désorienter le lecteur germanophone dans sa lecture du texte.

Il faudra encore ajouter la quasi absence d'indicateurs temporels dans ce passage qui, dans les deux versions, cèdent la place aux représentations spatiales exprimées principalement à travers l'emploi de GP. La route que le narrateur a empruntée par le passé se transforme en une sorte de visite d'un musée où le chemin parcouru n'importe pas autant que les tableaux qui s'offrent à notre regard. La richesse d'indications spatiales contribue à la peinture d'un espace visuel et animé dans lequel s'absorbe la conscience du narrateur. Le travail minutieux sur la description de l'espace repose sur un nombre considérable de GP qui nous donnent des informations concises sur l'emplacement de chacun des détails évoqués. Le paysage décrit qui se donne à lire dans toute sa profondeur – on n'aura qu'à voir la présence d'un nombre de considérable de GP ou de locutions conjonctives comme « au bout de l'horizon » (« am Horizont »)<sup>140</sup> (ici la VA refuse de traduire la locution prépositionnelle « au bout de » qui accentue la vaste étendue dans laquelle s'inscrit le spectacle de la nature), « Plus près encore, presque aux portes de Tipasa » (« Noch näher, fast bei den Toren von Tipasa »)<sup>141</sup>, « aussi

---

<sup>138</sup> Cf. VA, p.142.

<sup>139</sup> Cf. VA, p. 12 : « *Ich sage* ».

<sup>140</sup> VO, p. 161 / VA, p. 142.

<sup>141</sup> VO, p. 161 / VA, p. 143.

loin que la vue pouvait porter » (« so weit das Auge reichte »)<sup>142</sup> qui nous renseignent sur la distance et la proximité où se situent les différents éléments décrits – se transforme en un espace naturel dont le caractère authentique est renforcé par de nombreux verbes de mouvement comme « s’abaisse » (« sich neigt »)<sup>143</sup>, « descendre » (« abfällt »)<sup>144</sup> et « montaient » (« stieg »)<sup>145</sup>, associés à la route, à la mer ou à la fumée respectivement. Dans l’ensemble, la traduction allemande prend en compte ce cadre immense dans lequel se déploient les éléments de la nature de la VO. En effet, elle reste assez proche de la VO – on retrouve souvent des traductions littérales – au niveau du choix des verbes, du lexique et des locutions conjonctives qui nous renseignent tous sur l’emplacement spatial voire le mouvement des éléments dans l’espace.

#### 6.2.4. Une écriture fusionnelle ou le lyrisme camusien

Dans l’article du *Dictionnaire Albert Camus* (2009) intitulé « Retour à Tipasa », on peut lire que « l’année 1953, au seuil de laquelle [Camus] compose son texte [marque] [...] un tournant dans l’inspiration [du poète] »<sup>146</sup>, un tournant fondée sur « un élan précaire vers l’amour »<sup>147</sup>. Cet amour devra passer par la voie de l’innocence retrouvée, ce que l’essai « Retour » nous confirme lorsqu’il dit qu’il n’y a « point d’amour sans un peu d’innocence » (R, p. 158). Mais avant de ne pouvoir renouer avec cette innocence, l’écrivain a dû passer par l’épreuve de la culpabilité, une culpabilité qu’il partage avec tous les hommes, comme nous le verrons plus tard : « D’abord innocents sans le savoir, nous étions maintenant coupables sans le vouloir. » (R, p. 158) Nous verrons que cette quête de l’innocence, entamée à partir de l’année 1953, s’accompagnera d’une acceptation de l’homme « dans ses contradictions et ses limites »<sup>148</sup>. Ces contradictions, l’écrivain nous les fera entrevoir à travers un lyrisme particulier que l’on pourra appeler double, un lyrisme qui « dit la mesure humaine »<sup>149</sup> et qui repose sur une écriture poétique située à mi-chemin entre émotion et réflexion, entre innocence et lucidité qui représentent deux faces d’une même médaille.

<sup>142</sup> VO, p. 162 / VA, p. 144.

<sup>143</sup> VO, p. 161 / VA, p. 143.

<sup>144</sup> VO, p. 161 / VA, p. 143.

<sup>145</sup> VO, p. 162 / VA, p. 143.

<sup>146</sup> Guérin. *Dictionnaire A. C.*, p. 778.

<sup>147</sup> Idem.

<sup>148</sup> Guérin. *Dictionnaire A. C.*, p. 287

<sup>149</sup> Guérin. *Dictionnaire A. C.*, p. 491.

## ○ La tension entre lyrisme et lucidité

Le lyrisme double de Camus se manifeste au niveau des différentes tonalités présentes dans l'essai « Retour ». Ce dernier puise aussi bien dans une tonalité lyrique que dans la mélancolie, le regret ou la lucidité. Dans cette partie, nous voudrions analyser et comparer les différentes marques stylistiques et les aspects rhétoriques, présents dans les essais « Retour » et « Heimkehr », qui donnent forme à ces différentes tonalités.

### *Regard autocritique et ton lucide*

Lorsqu'après la guerre, Camus est confronté à l'altération de sa ville de jeunesse privilégiée, il prend conscience de ce que l'homme ne peut ni arrêter le temps ni changer le cours de l'histoire. A son retour à Tipasa, il constate d'un cœur amer que la guerre a ravagé non seulement l'Europe, mais également l'Algérie. A partir de ces constats, le locuteur de « Retour » va développer une réflexion autour de thèmes divers comme la beauté, l'âge, la justice, l'amour ou l'innocence et s'interroger sur la place de l'homme dans le monde.<sup>150</sup> Les souvenirs récents de la guerre dont il peut voir les conséquences en face – le locuteur évoque les barbelés qui entourent désormais les anciennes ruines de Tipasa<sup>151</sup> - sont au centre de cette réflexion qui met en avant la lucidité et le regard distancié de l'énonciateur par rapport à l'Histoire.

L'esprit clairvoyant de celui qui parle se manifeste à différents niveaux de la langue et notamment au niveau de la syntaxe qui privilégie la juxtaposition et plus précisément l'énumération de GN très souvent minimaux – c'est le cas dans « ensuite étaient venus les barbelés, je veux dire les tyrannies, la guerre, les polices, le temps de la révolte » (R, 158) et dans « Il s'agissait bien de beauté, de plénitude ou de jeunesse ! » (idem). On peut également relever la juxtaposition de compléments du présentatif comme dans « C'est le temps de l'exil, de la vie sèche, des âmes mortes » (R, 159). La version allemande reprend ces juxtapositions et traduit les éléments lexicaux de façon littérale.

La juxtaposition de ces constituants qui reposent très souvent sur des substantifs forts comme « guerre », « révolte », « exil », « plénitude » (R, 158), traduits mot à mot dans la VA, produit des effets divers. Elle constitue un moyen stylistique qui permet au locuteur de décrire ce qui est et de nuancer sa pensée par des termes différents qui ont tous une connotation négative. L'énumération de ces substantifs accentue les idées exprimées et leur confère plus

---

<sup>150</sup> Les passages réflexifs alternent avec des passages plus descriptifs.

<sup>151</sup> Cf. R, p. 157 : « Mais les ruines étaient maintenant entourées de barbelés [...] ».



de poids. En conséquence, la force expressive des passages réflexifs devient plus importante et elle doit interpeller le lecteur.

Cette force expressive est également liée au langage sobre que Camus privilégie pour ses essais et que nous avons déjà relevé dans l'étude de l'essai « Noces » et de sa traduction allemande. Les deux versions misent ici sur des phrases courtes, dépourvues d'ornements inutiles, qui se limitent le plus souvent à une structure syntaxique en sujet-verbe-complément. Le refus de l'excès langagier repose sur un choix ontologique de l'écrivain engagé qui cherche à démasquer les fausses apparences.

La pensée structurée du locuteur se reflète encore au niveau de l'organisation logique du texte. Dans l'essai « Retour », Camus recourt régulièrement à des parallélismes qui reposent notamment sur des structures syntaxiques et prosodiques similaires qui permettent de confronter deux idées différentes. Les structures parallèles de l'exemple suivant mettent en relief, par le recours à l'antithèse, deux idées contrastées qui reposent ici sur l'appréhension d'un avant et d'un après, du passé et du présent, de l'époque d'avant la guerre et de celle de l'après-guerre. Cette construction permet au locuteur de mesurer l'écart qui sépare les deux époques.

- (23) D'abord innocents sans le savoir, nous étions maintenant coupables sans le vouloir. (p. 158)  
*Erst unschuldig, ohne es zu wissen, waren wir schuldig geworden ohne es zu wollen.*  
(p. 140)

Les deux versions mettent en regard les deux adjectifs antonymiques « innocents » (« unschuldig ») et « coupables » (« schuldig ») associé chacun à un GP : « sans le savoir » (« ohne es zu wissen ») pour le premier adjectif et « sans le vouloir » (« ohne es zu wollen ») pour le deuxième. La reprise de cette construction parallèle dans la traduction allemande est indispensable dans la mesure où elle rend compte du changement d'attitude du locuteur qui prend finalement ses distances par rapport à une innocence naïve qui prédominait la tonalité de l'essai « Noces ». Le respect de la forme de la VO et des ses procédés stylistiques et rhétoriques par le traducteur est essentiel pour la compréhension du texte.

On remarquera plus loin que l'antithèse ne repose ici non seulement sur les adjectifs « coupables » et « innocents », mais aussi sur l'opposition des adverbes « D'abord » et « maintenant ». Le contexte linguistique et la situation d'énonciation nous renseignent sur la valeur référentielle des deux adverbes : là où l'adverbe « d'abord » réfère à l'époque d'avant la guerre et donc à un moment antérieur au moment de l'énonciation, le déictique « maintenant » renvoie au moment présent qui coïncide avec la prise de parole par le locuteur. La confrontation entre le passé et le présent, créée à partir des deux adverbes, est absente de la

traduction allemande, de sorte que l'opposition entre l'innocence et la culpabilité n'est pas reliée à des époques spécifiques. On constate également une différence au niveau des temps verbaux de la deuxième proposition. Si l'imparfait permet de décrire un état présent, et donc une culpabilité qui est d'actualité, le plus-que-parfait de la traduction met l'accent sur le processus qui a conduit le « nous » vers la culpabilité, un processus qui est davantage relié au passé qu'au présent et qui s'inscrit plutôt dans la rétrospection que dans un face à face avec la condition contemporaine. Là où Camus insiste sur la culpabilité qu'il assume pleinement au moment de prendre la parole, le traducteur allemand n'insiste pas autant sur le résultat du processus que sur le processus lui-même. La VA suggère une prise de distance du locuteur par rapport à la culpabilité, contrairement à la VO où le locuteur voit cette culpabilité en face. Finalement, le lecteur francophone est davantage interpellé par le texte de Camus, qui est un appel à sa conscience, que le lecteur de la version allemande.

Les nombreuses oppositions et les termes antinomiques que l'on peut relever aussi bien dans la VO que dans la traduction, participent également de la représentation contrastée sur laquelle reposent les essais « Retour » et « *Heimkehr* » et qui témoignent de l'esprit clairvoyant du locuteur. On retrouvera notamment des termes forts comme « bonheur » (« *Glück* »)<sup>152</sup>, « justice » (« *Gerechtigkeit* »)<sup>153</sup> et « patrie » (« *Heimat* »)<sup>154</sup>, mentionnés dans le même souffle avec leurs antonymes « malheur » (« *Unglück* »)<sup>155</sup>, « injustice » (« *Ungerechtigkeit* »)<sup>156</sup> et « exil » (« *Exil* »)<sup>157</sup>.

L'analyse des passages suivants nous permettra de mesurer les écarts entre les deux versions au niveau de l'expression du regard autocritique du locuteur.

- (24) C'est pourquoi nous nous occupions, ô dérision, de morale. Infirmes, je rêvais de vertu ! Au temps de l'innocence, j'ignorais que la morale existât. » (p. 158)  
*Deshalb beschäftigten wir uns, o Hohn !, mit Moral. Angesteckt träumte ich von Tugend. Zur Zeit der Unschuld wusste ich nichts von Moral.* (p. 140)

La comparaison des deux versions nous fait entrevoir différents écarts stylistiques et sémantiques qui placent le regard autocritique du locuteur sous une lumière différente dans les deux versions. Mais d'autres éléments seront presque repris à l'identique dans les deux versions, de sorte que l'effet de sens produit sera identique. Parmi ces éléments on pourra notamment citer l'interjection « ô dérision » et sa traduction « o Hohn ! » que l'on pourra dire

---

<sup>152</sup> VO, p. 159 / VA, p. 141.

<sup>153</sup> Idem.

<sup>154</sup> Idem.

<sup>155</sup> Idem.

<sup>156</sup> Idem.

<sup>157</sup> Idem.

littérale, les substantifs « dérision » et « *Hohn* » impliquant la même charge ironique et exprimant le même mépris du locuteur. Cette interjection doit mettre à nu et dénoncer une attitude commune à une collectivité à laquelle renvoie le pronom « nous » (« *wir* »). Dans les deux versions, le locuteur s'associe à cette collectivité qui inclut le lecteur. L'emploi du pronom « nous » a une fonction rhétorique : il doit faire appel à la conscience du lecteur et susciter sa réflexion. Les deux versions mettent donc en lumière une attitude, individuelle, mais aussi partagée, qui est dénoncée par le locuteur. Les deux versions font signe vers une responsabilité non assumée et la culpabilité partagée qui en découle.

Du pronom personnel « nous », les deux versions passent à la P1 qui désigne le locuteur en particulier. Ce passage du « nous » au « je » va de pair avec la focalisation sur l'attitude et l'erreur individuelles du locuteur. Cette fois-ci, le locuteur se prend à part. Les deuxième et troisième phrases constituent une auto-accusation de l'énonciateur qui prend conscience de son ignorance et de sa faiblesse et qui s'acharne contre lui-même, qui dénonce cette innocence naïve dont il faisait preuve à une époque où il aurait fallu prendre ses responsabilités à temps. L'aveu que nous révèlent ici les deux versions, exprimé principalement à travers les verbes « je rêvais » (« *träumte ich* ») et « j'ignorais » (« *wusste ich nichts* »), témoigne également du regard lucide de l'énonciateur, une lucidité teintée de regret.

Si on compare maintenant l'adjectif « Infirmes » de la VO au terme « *Angesteckt* » employé par le traducteur, on ne peut manquer de voir une différence de sens essentielle. L'adjectif « infirmes » qui en premier lieu signifie « faible » s'inscrit dans l'idée d'auto-accusation qui est ici doublée d'auto-ironie : le terme renforce la charge contre la cible, le locuteur lui-même en l'occurrence. Si le locuteur de la VO insiste avec véhémence sur sa propre culpabilité, une culpabilité assumée pleinement, le sens de l'adjectif « *angesteckt* » que l'on pourra traduire par « contaminé » nous renvoie à une culpabilité qui est rejetée sur quelqu'un d'autre, ce qui s'oppose à l'intention de Camus. Cette deuxième phrase allemande atténue donc la charge du locuteur contre soi-même. La traduction allemande situe la culpabilité à un niveau collectif, contrairement à la version originale qui insiste davantage sur la faiblesse et l'ignorance individuelles.

La comparaison des deux versions quant à l'expression de la lucidité du locuteur nous amène à constater une reprise à l'identique conséquente dans la VA des oppositions sémantiques entre des termes forts comme « justice » et « amour ». Or, en ce qui concerne les procédés stylistiques et rhétoriques ainsi que les connecteurs logiques, des écarts entre les

deux versions, aussi triviaux qu'ils puissent paraître, se répercutent sur la représentation contrastée et sur la confrontation entre passé et présent établies par l'essai. Ces différents éléments de langue et de style qui tous ensemble concourent à la réflexion clairvoyante du locuteur ne sont donc pas toujours exprimés de la même manière dans les deux versions. Souvent, des transformations syntaxiques ou morphologiques introduisent des nuances minimales qui peuvent d'ailleurs créer des effets de sens considérables et entraîner des compréhensions ou lectures différentes de celle proposées à l'origine par Camus.

Pour ce qui est du regard autocritique du locuteur, nous avons constaté la relation entre une culpabilité individuelle et une culpabilité partagée. Mais la différence fondamentale entre les deux versions en ce qui concerne la conception de cette culpabilité et qui repose sur la différence sémantique entre les adjectifs « infirme » et « *angesteckt* » crée un écart fondamental au niveau des effets produits dans les deux versions et incite les lecteurs francophones et germanophones à deux lectures différentes du passage en question.

### *Un lyrisme double*

Dans son article « Sobriété et profusion : une rhétorique du paysage dans *Noces* et *L'Été* d'Albert Camus » de 2003, Michèle Monte met l'accent sur le lyrisme double de Camus. Si ce dernier nous révèle une jouissance sans bornes et un immense plaisir du corps dans une fusion heureuse avec la nature algérienne, il confronte en même temps le sujet lyrique à sa condition mortelle. Le lyrisme de Camus s'inscrit donc dans cette tension essentielle entre le ravissement et l'émotion d'un côté et la lucidité de l'autre qui représentent deux faces d'une même médaille ou bien, pour faire un clin d'œil à Camus et à la métaphore autour des deux visages de femmes qui apparaît à la fin de l'essai « Retour »<sup>158</sup>, d'une même pièce de monnaie. Nous analyserons dans cette partie les modalités d'écriture qui permettent à l'écrivain de réconcilier ces deux aspects interdépendants.

Tout d'abord, il faudra souligner que Camus recourt à une écriture lyrique ou poétique aussi bien pour dire la beauté, le bonheur et l'amour que pour représenter le malheur, la haine et l'injustice. Ainsi, nous pourrions retrouver des métaphores et des comparaisons, deux procédés stylistiques parmi d'autres qui participent de la poétisation de la prose, aussi bien dans des passages descriptifs qui disent le ravissement du sujet lyrique que dans des passages réflexifs. L'effet produit par le langage poétique est surtout intéressant à observer dans les passages réflexifs où la répétition de termes abstraits forts comme « justice », « haine » ou

---

<sup>158</sup> Camus. *Noces*, p. 166.

« révolte » ajoutent au récit une certaine dureté. Le langage imagé des phrases suivantes confère une certaine légèreté ou du moins une note agréable au récit et ce malgré le fait que l'image du fruit amer et séché porte une connotation négative.

- (25) Mais pour empêcher que la justice se racornisse, beau fruit orange qui ne contient qu'une pulpe amère et sèche [...] (p. 164)  
*Damit sich die Gerechtigkeit nicht verhärte wie die schöne Frucht einer Orange [...].*  
(p. 145)

Cet effet tient sans doute au fait que la poésie est le lieu par excellence de l'imaginaire. La vaste gamme de procédés stylistiques que la poésie peut exploiter à merveille et plus qu'aucun autre genre permet à l'écrivain d'établir des rapports entre le concret, le réel et l'imaginaire. Dans l'imaginaire poétique tout est possible puisque le poète est libre de façonner le monde à son image. Dans les essais lyriques, la tonalité lyrique permet sans doute à Camus de contrebalancer la charge trop lourde d'une réalité dure dont on risquerait de désespérer. Dans l'ensemble, la version allemande de l'essai « Retour » est très sensible à ce langage imagé et poétique de Camus et elle s'efforce de reprendre les différentes images évoquées par un langage et un lexique similaires, afin de rester au plus près de la VO. Dans l'exemple (25), même si la comparaison de la justice racornie à une orange dont la beauté extérieure ne fait que cacher une « pulpe amère et sèche » est explicite dans la VA, alors qu'elle est implicite dans la VO, cette différence n'a pas d'influence sur l'effet produit par le langage imagé et la beauté qu'il apporte au texte.

La volonté de l'écrivain de concilier « des ambitions contradictoires »<sup>159</sup> se manifeste également au niveau d'un mélange de termes ayant des connotations différentes et qui peuvent notamment être mesurées en termes de bien et de mal. Voici un exemple :

- (26) Toujours le même ciel au long des années, intarissable de force et de lumière, insatiable lui-même, dévorant une à une, des mois durant, les victimes offertes en croix sur la plage, à l'heure funèbre de midi. (p. 161).  
*[...] und immer dieser gleiche Himmel, durch all die Jahre hindurch, unversiegbar an Kraft und Licht, unersättlich er selber, der Monate hindurch eines nach dem andern die dargebotenen Opfer am Strand aufzehrt, in der tödlichen Mittagsstunde.* (p. 142)

Dans les deux versions, on peut constater une progression du positif vers le négatif. En effet, si l'apposition « intarissable de force et de lumière » (« *unversiegbar an Kraft und Licht* ») permet de mettre en valeur l'antécédent « le même ciel » (« *dieser gleiche Himmel* »), plus on avance dans la phrase, plus les adjectifs et verbes employés ont une connotation négative qui tient à leur proximité avec le champ lexical de la mort. Le lexique en lien avec la mort exprimé à travers le verbe « dévorant », les noms communs « victimes » et « croix et

---

<sup>159</sup> Monte. « Sobriété et profusion », p. 2.

l'adjectif « funèbre » est traduit littéralement par le traducteur allemand de sorte que la VA reprend ce fil rouge tissé dans l'essai de Camus. Ce fil rouge réapparaît à d'autres endroits de l'essai, notamment aux pages 161 et 162 à travers les groupes adjectivaux « brutalement figé » (« *brutal erstarrt* »<sup>160</sup>) et « comme suffoquée » (cette comparaison a été ignorée par le traducteur) qui font signe vers une nature violente et excessive qui façonne l'homme à son image. Si, la plupart du temps, la version allemande reste fidèle à l'expression de cette menace qui parcourt l'essai en filigrane et qui traduit de façon indirecte la confrontation du sujet lyrique avec la conscience de la mort, il arrive toutefois que le traducteur, pour des raisons que nous ignorons, ne prend pas en compte ce type d'allusions de sorte que ce vaste réseau de correspondances n'atteint pas la même densité dans la VA.

Dans les essais de Camus, la forme et le style disent la réunion des contraires. L'emploi de l'oxymore dans la proposition subordonnée « qui séparaient les ruines chaudes des barbelés » (R, pp. 157-8), traduite en allemand par « *welche die Ruinen vom Stacheldraht trennten* » (VA, p. 139) en fournit une preuve. La version allemande n'a pas repris l'adjectif « chaudes » (« *warm* ») qui vient caractériser le nom « *Ruinen* » et qui joue d'ailleurs un rôle déterminant dans l'expression du lyrisme double de Camus qui se manifeste ici à travers les liens syntaxiques entre des termes qui ont des sens contradictoires. Dans la VO, l'oxymore associe l'adjectif « chaud » à l'idée de froid, suggérée par le substantif « barbelés ». En effet, le fer dont les barbelés sont faits sont communément associés à l'impression de froid. La VA quant à elle, n'établit pas cette alliance des contraires. Elle ne donne qu'une représentation objective des ruines et des barbelés.

Les écarts entre les deux versions dans l'expression de ce lyrisme double reposent le plus souvent sur des différences minimales (par exemple sur un adjectif que le traducteur a dû ne pas remarquer) qui n'ont pas répercussion directe sur la lecture du texte traduit, tellement l'essai abonde de références à ce lyrisme double.

L'essai « Retour » et sa traduction « *Heimkehr* » sont parsemés de renvois plus ou moins explicites à ce lyrisme double. Ainsi, les métaphores exprimées à travers les groupes verbaux « accueillir du même cœur ce qui transporte et ce qui accable » (R, p. 165) et « ne rien exclure et [...] apprendre à tisser de fil blanc et de fil noir une même corde tendue à se rompre » (idem) et traduits par « *mit dem gleichen Herzen das Mitreisende wie auch das Bedrückende hinzunehmen* » (VA, p. 146) et « *ich nichts ausschließen möge und lerne, sowohl den schwarzen wie den weißen Faden zum gleichen Seil zu winden, das bis zum*

---

<sup>160</sup> Va, p. 143.

*Zerreißen gespannt ist* » (idem) suggèrent une tension entre deux extrémités, voire entre « deux forces » (p. 166)<sup>161</sup> qui se « contrarient » (p. 165)<sup>162</sup> sans cesse. Nous retrouvons ici la quête fondamentale de Camus de la mesure<sup>163</sup> qui s'oppose à « la démesure inhérente au règne de la puissance »<sup>164</sup>, qui est « pure tension »<sup>165</sup> et qui prend forme à travers le lyrisme double de Camus.

### *La lumière*

Nous voudrions évoquer un dernier élément en lien avec le lyrisme double de Camus et qui touche à l'élément de la lumière, associé tantôt à des images négatives, tantôt à des images positives. Dans l'essai « Retour », le substantif peut donc revêtir une valeur aussi bien appréciative que dépréciative selon le contexte dans lequel il apparaît. Là où dans l'essai « Noces », la lumière « à gros bouillons » était synonyme de liberté et de bonheur et traduisait la joie débordante du sujet lyrique, dans l'essai « Retour » elle apparaît dans des images qui évoquent l'idée de mort : « la lumière sulfureuse décomposait les visages » (R, p. 160). Ici, le verbe « décomposait », traduit dans la VA allemande par « *verzerrte* » (VA, p. 141), que l'on pourrait traduire à son tour par « déformer », nous renvoie à l'idée de mort. Celle-ci est encore renforcée par l'adjectif « sulfureuse » qui caractérise la lumière et qui évoque l'odeur nauséabonde dégagée par un cadavre à un certain stade de sa décomposition. Le verbe « *verzerrten* » de même que l'adjectif « *grell* » (idem) de la VA atténuent la force expressive de la version originale qui tient justement au sémantisme des verbes « décomposer » et « sulfureux ». Ces deux termes sollicitent également la vue et l'odeur. L'image proposée par l'essai de Camus repose donc sur le procédé de la synesthésie qui consiste en un mélange des sens, un procédé stylistique qui dans l'essai « Noces » jouait un rôle déterminant dans l'expression de l'intensité du paysage algérien et de l'affectation du sujet lyrique par celui-ci. L'image proposée par la VO nous renvoie à des cadavres auxquels sont associés indirectement les visages des hommes que le sujet lyrique rencontre dans les cafés<sup>166</sup>. Le verbe « *verzerrten* » n'exprime pas l'idée de mort. La même remarque vaut pour l'adjectif

---

<sup>161</sup> VA, p. 146 : « *zwei Kräfte* ».

<sup>162</sup> VA, p. 16 : « *sich widerstreiten* ».

<sup>163</sup> Cf. Camus. *Noces*, p. 14 : « sa mesure profonde » traduit par « *die eigene Tiefe* » dans VA, p. 12. La traduction allemande ne tient malheureusement pas compte des implications sémantiques et philosophiques liées au terme français « mesure ». Ce dernier joue d'ailleurs un rôle fondamental dans la vie et l'œuvre de Camus. En effet, la mesure symbolise un point d'équilibre entre deux positions ou tendances extrêmes, également réfutées par Camus : l'illusion et le nihilisme (cf. *Dic.A.C.*, p. 287). Nous expliciterons cette idée dans la partie « Le retour aux sources » sous 5.2.4..

<sup>164</sup> Salas, D. (2012). « Albert Camus, l'humaniste intransigeant ». Dans *Etudes* [en ligne], vol. 1, tome 416, p. 2.

<sup>165</sup> Idem.

<sup>166</sup> Cf. VA, p. 141.

« *grell* » qui remplace l'adjectif « sulfureux » de la VO. L'adjectif allemand ne fait que désigner l'aspect visuel d'une lumière crue. Point de synesthésie dans la traduction allemande ; point d'épaisseur dans l'image évoquée. Le lecteur est renvoyé à une description qui traduit bien le point de vue subjectif du locuteur, mais qui perd les allusions à la mort de la VO. A la place de « *verzerren* », les verbes « *verwesen* » (qui lui est intransitif) ou « *zersetzen* », équivalences sémantiques de « décomposer », auraient permis de rendre compte de l'image de la décomposition et de l'idée de mort présentes dans la VO. Le terme « lumière » de la VO se voit associé à une image sombre qui met en lumière toute l'ambiguïté du lyrisme camusien. La VA, en revanche, ne dit pas cette confrontation entre deux pôles extrêmes : elle réduit la tension inhérente au lyrisme de Camus à une image qui tout au plus suggère une désaliénation du locuteur, provoquée par une lumière crue qui influence sa perception de l'entourage.

A d'autres endroits, le terme « lumière » est employé pour désigner le feu des explosions, « la lumière des incendies » (R, p. 160) (« *Schein der Feursbrünste* »<sup>167</sup>) du temps de la guerre. « Je fuyais devant l'avid flamboiement d'une lumière qui dévorait tout » (R, p. 156) est traduit presque mot à mot par le traducteur : « *floh ich vor den gierigen Flammen eines verzehrenden Lichtes* » (VA, p. 138). Cette lumière n'a rien conservé de l'écriture solaire de « Noces ». Déjà dans « Noces », on lisait derrière l'image de la lumière (désignée indirectement par le terme « soleil » omniprésent) l'ambiguïté de l'écriture de Camus, puisque cette lumière répandue par le soleil, si elle réchauffait la peau du sujet lyrique, elle pouvait tout aussi bien la lui brûler. Chez Camus, la répétition du terme « lumière » accentue son caractère important. On constate que dans la VA, le terme « lumière » n'est pas traduit de la même façon dans les deux exemples que nous venons de citer. Les images de la VA tout comme celles de la VO mettent le lecteur en présence d'un danger imminent. Mais la non répétition du terme « *Licht* » (« lumière ») s'inscrit en faux contre le vaste réseau de correspondances, établi à partir des valeurs positive et négative de la lumière algérienne et qui nous renseigne sur le lyrisme double de Camus. La VA ne sera pas saturée de la même façon par le terme « *Licht* » que la VO par le terme « lumière ». Le traducteur va utiliser différents termes pour traduire le terme « lumière » de sorte que la densité d'un réseau sémantique et imagé construit autour de ce terme est réduite et avec elles les nombreuses pistes de lectures.

---

<sup>167</sup> VA, p. 140.



## ○ L'harmonie rétablie

### *Les temps verbaux*<sup>168</sup>

L'analyse des temps verbaux employés dans le passage descriptif et méditatif que nous venons d'évoquer nous peut donner des informations supplémentaires sur la compréhension façon du traducteur d'interpréter le texte de Camus. Dans ce passage, les trois dimensions du temps sont représentées : le passé, le présent et l'avenir. Les temps qui nous intéressent ici sont le passé simple, le présent de l'indicatif et le futur simple.

Le présent de l'indicatif qui prédomine ce passage correspond au présent de l'énonciation : il coïncide avec le moment de la prise de parole par le locuteur et traduit le caractère immédiat des procès décrits. En mettant l'accent sur l'ici et le maintenant, il nous révèle le refoulement du sujet lyrique dans ses souvenirs et la concentration sur l'espace sensible de la mémoire où les images et les sensations sont présentes comme au premier jour. Plus loin, du fait de son indétermination sémantique qui est liée à l'absence de morphème temporel, le présent de l'indicatif peut avoir une valeur omnitemporelle : grâce à cette très grande plasticité, le présent peut « situer le procès dans n'importe quelle époque, passée ou future, voire dans toutes les époques »<sup>169</sup>. C'est le cas de la plupart des verbes conjugués au présent de l'indicatif de l'essai « Retour ». On remarquera que le présent de l'indicatif apparaît exclusivement dans les passages réflexifs des deux versions où les pensées du narrateur s'apparentent assez souvent à des sagesses ou des proverbes. Cette impression semble confirmée par l'utilisation récurrente du pronom relatif « qui » en début de phrase qui désigne l'ensemble des êtres humains, traduit par le pronom relatif équivalent « *wer* »<sup>170</sup>. On remarquera également la traduction du pronom indéfini « on », qui dans les passages réflexifs réfère à tous les hommes, par le pronom « *wer* » allemand. C'est la cas dans l'énoncé « Quand une fois on a eu la chance [...] » (R, p. 159) qui est traduit par « *Wer je das Glück hatte [...]* » (VA, p. 141). De façon générale, ces pronoms relatifs sont couramment employés dans les proverbes français et allemands.

Dans l'essai « Retour » et sa traduction allemande, nous retrouvons donc un nombre important de verbes conjugués au présent de l'indicatif dans des énoncés permanents qui « couvr[ent] un très grand espace de temps, englobant le passé, le présent et le futur »<sup>171</sup>. Cette

---

<sup>168</sup> Pour l'analyse des temps verbaux, nous nous reportons aux pages 528 à 554 du chapitre « X. 2. L'emploi des modes et des temps du verbe » de la *Grammaire méthodique du français*.

<sup>169</sup> Riegel, Pellat & Rioul. *GMF*, p. 529.

<sup>170</sup> Cf. VO, p. 159 / VA, p. 141.

<sup>171</sup> Riegel, Pellat & Rioul. *GMF*, p. 532.

valeur omnitemporelle du présent est renforcée par l'absence d'indicateurs temporels. Le recours au présent de l'indicatif permet finalement à Camus de faire le lien entre toutes les époques et de créer par la voie de l'art un espace universel. Dans la traduction allemande, les verbes conjugués au présent de l'indicatif dans les passages réflexifs recouvrent cette même valeur omnitemporelle qui leur permet d'exprimer des sagesses tout comme les verbes de la VO. Cette caractéristique propre au présent de l'indicatif se retrouve donc dans les deux langues de sorte que la traduction de ce temps verbal ne pose en principe pas de difficultés au traducteur.

Même dans les passages où l'énonciation de discours se substitue à l'énonciation de récit et où le moment présent est au centre, le regard en arrière et l'évocation du passé ne sont pas pour entièrement effacés du récit. Il faut d'ailleurs préciser que dans ces passages le regard en arrière n'importe plus que dans la mesure où il permet d'évoquer le paysage de Tipasa. Ainsi par exemple, le verbe « retrouvai » de la proposition subordonnée relative (R, p. 161) a pour complément le pronom relatif « que » dont l'antécédent est « la même mer » de la proposition principale. La traduction allemande reprend exactement la même tournure syntaxique : « *das ewig gleiche Meer [...], das ich am Horizont wiederfand* » (VA, p. 142).

Nous avons relevé une seule occurrence d'un futur simple dans tout le passage : il s'agit du verbe « ébranlera » (R, p. 162) qui réfère à un moment postérieur à la situation d'énonciation. Dans la traduction allemande, ce futur simple a été remplacé par le présent de l'indicatif « *erschüttert* » (VA, p. 143) dont la valeur diffère du futur simple de la VO, de sorte que l'effet de sens produit n'est pas le même. Certes, le futur simple désigne un procès évoqué dans le futur, mais dans ce passage-ci, la coprésence des temps du passé avec le passé simple et l'imparfait, du présent de l'indicatif et du futur simple au sein d'un même paragraphe et, plus loin, le mélange des repères temporels dans une même situation d'énonciation, permet de rapprocher le passé, le présent et l'avenir, de sorte que les limites temporelles sont abolies. La présence de cette seule occurrence du futur simple est donc indispensable à la production de cet effet qui s'inscrit également dans l'idée de la mémoire comme chronotope.

A première vue, il semble que le remplacement du futur simple par un présent de l'indicatif, enlève la dimension prospective à l'éventail des références temporelles, de sorte que l'idée d'un temps unique et indivis qui se superpose à l'espace de l'écriture (et à l'espace de la mémoire comme nous venons de le voir) se perd. Mais, si on compare l'aspect du présent de l'indicatif dans les deux langues, on se rend vite compte que le présent allemand

est « davantage affecté par le devenir »<sup>172</sup>. Ainsi, l'allemand, pour exprimer un futur lointain, va encore recourir au présent de l'indicatif, là où le français va préférer le futur simple.<sup>173</sup>

Finalement, l'utilisation des temps verbaux et les différentes valeurs qui leur sont associées nous introduisent dans un univers où les limites temporelles s'abolissent et où finit par dominer l'harmonie.

### *La transfiguration du réel*

A son retour à Tipasa en 1952, le sujet lyrique prend à nouveau la route de Tipasa.<sup>174</sup> La description de ce voyage qui, plutôt que d'être un voyage dans le temps s'avère un voyage à travers l'espace sensible de la mémoire<sup>175</sup>, va mélanger des termes abstraits comme « la gloire » et des éléments concrets, visuels et sensibles comme c'est le cas notamment dans « le ciel [...] intarissable de force et de lumière » (R, p. 161). L'association du concret et de l'abstrait, déjà observée dans « Noces » - rappelons-nous l'association de termes abstraits à des référents concrets à travers la métaphore de « l'immense décor où la tendresse et la gloire se rencontrent dans le jaune et le bleu » (N, pp. 16-17) -, participe de la création d'un univers d'harmonie qui correspond à l'espace de la mémoire. Mais la mémoire se transforme également en un monde imaginaire où les éléments naturels qui le constituent, et notamment le ciel, la mer et la montagne s'animent dans un spectacle naturel, proche de l'illusion, jusqu'à se confondre et se fondre dans l'harmonie.

Nous voudrions relever dans cette partie les outils stylistiques qui permettent à Camus de procéder à une transfiguration du réel qui a lieu au sein de l'espace de la mémoire. La manière de décrire les éléments du paysage et notamment le langage métaphorique, doté d'une force expressive hallucinante, jouent un rôle déterminant dans la transfiguration du réel.

La montagne est notamment décrite par des métaphores qui l'associent au ciel et à la mer : le Chenoua est une « vapeur bleue et légère qui se confond encore avec le ciel. Mais elle se condense [...] jusqu'à prendre la couleur des eaux » (R, p. 161). A l'inverse, la montagne est associée à une « grande vague immobile » (idem). Dans ces descriptions qui nous révèlent la métamorphose de la matière, on observe « que le ciel, la montagne et l'eau semblent faits de la même matière plus ou moins compacte »<sup>176</sup>. Tout comme la méditation du narrateur qui

---

<sup>172</sup> Malblanc. *Stylistique comparée*, p. 132.

<sup>173</sup> Ibid., pp. 131-2.

<sup>174</sup> Camus. *Noces*, p. 160 : « Je pris à nouveau la route de Tipasa. »

<sup>175</sup> Cf. « 5.2.3. Tipasa vue à travers le temps »

<sup>176</sup> Monte. « Sobriété et profusion », p. 10.

établit l'harmonie des souvenirs, les descriptions donnent à voir un paysage où tout se confond, où tout semble être en accord et où les différences se résolvent en harmonie. L'effacement du « je » derrière un « on » s'inscrit également dans cette perspective d'harmonie : loin d'entraîner la perte de la subjectivité, le passage au pronom indéfini « on » dit la présence du « je » dans un point de vue qui semble englober toute la nature autour de Tipasa et qui est omniprésent. L'idée d'un paysage animé ainsi que le motif des noces du premier essai sont finalement ressuscités par le recours à des procédés stylistiques similaires de « Noces ».

Finalement, la continuité entre les éléments du paysage de Tipasa, déjà observée dans le premier essai « Noces », n'est qu'une « parcelle de la continuité plus vaste entre la nature dans son ensemble et l'homme qui s'y trouve plongé »<sup>177</sup>. Le langage métaphorique et le recours au pronom indéfini « on » permettent donc d'évoquer dans un même souffle l'idée d'une harmonie double, présente aussi bien sur un plan microcosmique (la continuité entre les éléments naturels) que macrocosmique (l'accord entre l'homme et la nature).

### ○ **Le retour aux sources**

#### *Un voyage initiatique*

Dans une partie précédente, intitulée « La lumière », nous avons pu mettre l'accent sur l'ambiguïté qui accompagnait le terme « lumière », une ambiguïté symbolique du lyrisme double de Camus. Si, dans cette partie-là, nous avons insisté sur la connotation négative des images associées au terme de « lumière », nous voudrions ici relever la valeur positive avec laquelle la lumière renoue à partir de la deuxième moitié de l'essai « Retour » et de sa traduction allemande. Sur le plan du récit, ce moment correspond à la redécouverte du sujet lyrique d'un « été invincible » (R, p. 165) en lui, d'un espoir, d'une joie de vivre, d'une vérité opprimée par « la nuit d'Europe » (R, p. 155) (« *dem nächtlichen Europa* »<sup>178</sup>) et « l'hiver des visages » (R, p. 156) (« *dem Winter auf den Gesichtern* »<sup>179</sup>). Cette redécouverte s'accompagne d'une prise de conscience spirituelle, également présente dans les deux

---

<sup>177</sup> Idem.

<sup>178</sup> VA, p. 138.

<sup>179</sup> Idem.

versions et qui est « marquée par un élan vers l'amour »<sup>180</sup>, lui-même fondé sur une innocence retrouvée :

(27) Je redécouvrais à Tipasa qu'il fallait garder intactes en soi une fraîcheur, une source de joie, aimer le jour qui échappe à l'injustice, et retourner au combat avec cette lumière conquise. (VO, p. 164)

*[...] entdeckte ich in Tipasa von Neuem, dass man in sich eine Frische unberührt bewahren soll, einen Quell der Freude, und den Tag lieben, der dem Unrecht entrinnt, und mit diesem Licht in den Kampf zurückkehren.* (VA. 145)

Cette innocence n'est pas négation de l'Histoire, mais recherche d'un « point d'équilibre entre les deux extrêmes, également réfutés, de l'illusion et du nihilisme »<sup>181</sup>. La lumière de « Retour » est un le symbole de la mesure qui joue un rôle central dans l'œuvre de Camus. Elle constitue un moyen de « résistance face à la tentation du désespoir »<sup>182</sup> dans une époque où la guerre « a annihilé tout rêve d'innocence »<sup>183</sup>. C'est à Tipasa, « sur les lieux bénis de sa jeunesse »<sup>184</sup>, que Camus viendra désormais puiser la force nécessaire pour affronter « la nuit d'Europe » (R, p. 155).

Le retour sur le lieu de sa jeunesse ne met pas fin à son voyage spirituel, mais au contraire, constitue « l'étape première et initiatique »<sup>185</sup> dans la vie de l'écrivain. Le voyage sensible du sujet lyrique à travers la ville de Tipasa repose donc sur le motif de l'initiation. Cette dimension, nous la retrouvons exprimée de façon plus concrète dans les versions originales et traduites des deux essais au niveau du champ lexical de l'apprentissage, établi à partir de verbes comme « j'apprenais »<sup>186</sup>, « je comprends »<sup>187</sup>, « j'ignorais »<sup>188</sup> et « je le savais maintenant »<sup>189</sup> et des substantifs comme « leçon »<sup>190</sup> ou « accomplissement »<sup>191</sup>.

### *L'écriture solaire*

« Retour à Tipasa » s'avère finalement un renouement avec l'écriture solaire de « Noces » qui se traduit tout d'abord par la valeur positive à laquelle sera associée la lumière. Pour savoir si cette lumière symbolique se lit de la même façon dans les deux versions, nous

---

<sup>180</sup> Guérin. *Dictionnaire A. C.*, p. 778.

<sup>181</sup> Ibid., p. 287.

<sup>182</sup> Idem.

<sup>183</sup> Ibid., p. 287.

<sup>184</sup> Ibid., p. 779.

<sup>185</sup> Guérin. *Dictionnaire A. C.*, p. 779.

<sup>186</sup> VO, p. 14 / VA, p. 12. « *ich lernte* ».

<sup>187</sup> VO, p. 14 / VA, p. 12 : « *begreife ich* ».

<sup>188</sup> VO, p. 158 / VA, p. 140 : « *wusste ich nichts* ».

<sup>189</sup> VO, p. 164 / VA, p. 146 : « *jetzt wusst ich es* ».

<sup>190</sup> VO, p. 14 / VA, p. 13 : « *Lehre* ».

<sup>191</sup> VO, p. 20 / VA, p. 18 : « *war mir [...] gelungen* ».

proposons le tableau suivant qui met en regard quelques GN et GP français et allemands contenant le terme « lumière ».

VO	VA
(28) « une lumière vibrante » (p. 160)	« <i>ein flimmerndes Licht</i> » (p. 142)
(29) « sous la lumière glorieuse de décembre » (p. 162)	« <i>unter dem stolzen Dezemberlicht</i> » (p. 143)
(30) « avec cette lumière conquise » (p. 164)	« <i>mit diesem Licht</i> » (p. 145)
(31) « dans une lumière toujours neuve » (p. 164)	« <i>in einem immer neuen Licht</i> » (p. 145)
(32) « O lumière ! (p. 164) »	« <i>O Licht !</i> » (p. 145)
(33) « la même lumière (p. 168) »	« <i>das gleiche Licht</i> » (p. 149)

Les trois derniers exemples (31), (32) et (33) ont été traduits mot à mot. Nous voudrions donc nous concentrer ici sur les exemples (28), (29), et (30) qui nous révèlent des différences sémantiques, liées au choix des adjectifs dans les deux versions. Dans la partie intitulée « La rhétorique épидictique » sous 5.1.3., nous avons remarqué que le terme « gloire » relevait du genre de l'éloge. Il apparaît ici sous sa forme adjectivale « glorieuse » qui accentue la valeur et le caractère d'excellence de la lumière tout en disant l'admiration du locuteur pour celle-ci. L'adjectif « *stolz* » (« fier ») n'exprime pas tout à fait la même idée, à savoir celle d'un éloge qui serait fondé sur un dialogue entre la lumière et le sujet lyrique. Il est vrai que l'adjectif allemand contribue à une personnification de la lumière fière de sa propre splendeur, mais il n'insiste pas comme la VO sur une lumière dont la grandeur inspire le respect et une admiration profonde au sujet lyrique. Dans l'essai de Camus, le lecteur est invité à partager cette admiration du locuteur, là où la version allemande reste unidimensionnelle : l'affection et l'admiration du locuteur n'y sont pas accentuées. Il faudra souligner que l'admiration pour le paysage de sa jeunesse joue un rôle central dans la vie et l'œuvre d'Albert Camus. La formule « aimer et admirer » (R, p. 163) que l'on retrouve dans l'essai « Retour » témoigne d'une revalorisation de la joie et du bonheur par rapport au souvenir de la guerre et de l'amertume. Tipasa réapparaît finalement dans toute sa beauté et dans toute sa splendeur, sources auxquelles l'écrivain viendra désormais « se rafraîchir »<sup>192</sup>. L'admiration est intimement liée à l'amour camusien et le changement effectué par le traducteur au niveau de l'adjectif qualificatif entraîne une perte de cette dimension essentielle, même si la formule en question sera traduite littéralement par le traducteur<sup>193</sup>. Nous nous rendons compte que les

<sup>192</sup> Guérin, *Dictionnaire A. C.*, p. 779.

<sup>193</sup> VA, p. 145 : « *zu lieben und zu bewundern* ».

nombreuses pistes de lecture proposées par les choix d'écriture de Camus sont parfois brouillées, voire même effacées, par les changements effectués dans la VA.

L'admiration de l'énonciateur pour le paysage de Tipasa qui occupait une place centrale dans l'essai « Noces » prend forme, dans l'essai « Retour », à travers une écriture lyrique qui dit une pureté retrouvée dont elle se fait le reflet. Dans ce sens, « Retour à Tipasa » symbolise un retour à l'écriture exaltée de « Noces », dominante à partir de la seconde moitié de l'essai. Différents choix stylistiques mettent alors l'accent sur l'intensité et la plénitude du paysage de algérien.

On pourra tout d'abord relever les nombreux adjectifs et adverbes mélioratifs comme « éblouissante » (R, p. 160), « pure » (idem), « frais » (idem) ou « claire » (idem) qui participent de la description et de la valorisation des éléments naturels qui surgissent dans « une nouveauté émerveillée » (idem)<sup>194</sup>, dans une fraîcheur et une clarté que le locuteur associe à « la terre, au matin du monde » (idem). Cette pureté et cette lumière originelles – le GP « au matin du monde » (idem) nous indique qu'il s'agit bien d'une redécouverte d'un temps originel – sont accentuées par les deux groupes adjectivaux juxtaposés que renferme la métaphore du ciel « lavé et relavé par les eaux, réduit par ces lessives successives à sa trame la plus fine et la plus claire » (idem). La répétition de la locution adverbiale « la plus » insiste sur la supériorité du ciel algérien dont la pureté est incomparable. Ces éléments stylistiques nous renvoient à un paysage originel, à un lieu privilégié et serein où tout est encore possible. Il semble qu'en ce lieu électif le souvenir de la guerre et la conscience de la culpabilité sont effacées par une innocence retrouvée dans la beauté de la nature : « Dans cette lumière et ce silence, des années de fureur et de nuit fondaient lentement »<sup>195</sup>.

Dans la version allemande, nous retrouvons également les champs sémantiques de la pureté et de l'éclat avec des adjectifs comme « heller » (VA, p. 142), « *strahlend* » (idem), « klar » (idem), « *rein* » (idem) et « *frisch* » (idem). Le traducteur reprend aussi l'idée de la plénitude à laquelle nous renvoie le déterminant « chaque »<sup>196</sup>, répété deux fois et qui désigne la totalité des éléments dénotés par les noms « maison » et « arbre » tout « en passant en revue séparément les [éléments] qui constituent cette totalité »<sup>197</sup>. Mais les changements effectués par le traducteur au niveau de la métaphore du ciel enlèvent à l'écriture camusienne son caractère proprement lyrique. En effet, la comparaison du « ciel, frais comme un œil » (R, p.

<sup>194</sup> VA, p. 142 : « *eine wundersame Neuheit* ».

<sup>195</sup> VO, p. 162 / VA, p. 144 : « *In diesem Licht und in diesem Schweigen zerrannen langsam die Jahre der Raserei und der Nacht* ».

<sup>196</sup> VO, p. 160 : « à chaque maison, à chaque arbre ».

<sup>197</sup> Riegel, Pellat & Rioul. *GMF*, p. 300.

160) est transformée par le traducteur en une proposition subordonnée relative explicative qui, contrairement à la comparaison de la VO, ne rend pas compte du point de vue subjectif exprimé par le locuteur. Dans la VA, la métaphore filée du ciel qui, soumis à « des lessives successives », atteint finalement son degré de pureté le plus haut, et qui, chez Camus, s'étend sur presque trois lignes, est absente de la traduction allemande. Celle-ci ne fait finalement que décrire la fraîcheur et la pureté du paysage par des adjectifs pour la plupart neutres, sans pour autant laisser transparaître l'implication subjective du locuteur dans l'expression de l'admiration pour un paysage grandiose. L'absence dans la VA des superlatifs « la plus fine » et « la plus claire » ôte au texte original l'idée de l'intensité d'un paysage qui se révèle au sujet lyrique dans le plus haut degré de la splendeur.

### *Un chant lyrique*

Vers la fin de l'essai « Retour », le sujet lyrique retrouve, avec la pureté et l'harmonie du paysage naturel, une harmonie et une satisfaction intérieures : « J'entendais cela, j'écoutais aussi les flots heureux qui montaient en moi » (R, p. 163). Tout au long de l'essai, on pouvait lire la mise au regard du paysage extérieur avec le paysage intérieur du locuteur. Le GP « en moi », répété quatre fois<sup>198</sup> dans l'essai, nous confirme ce regard contrasté qui suggère la fusion entre la nature de Tipasa et le paysage intérieur du sujet lyrique. Ce dialogue entre la nature algérienne et le paysage intérieur était également présent dans l'essai « Noces ». Cette dernière partie sera consacrée à l'analyse du chant jubilatoire auquel le locuteur joint sa voix, un chant qui est fondé sur une rhétorique épideictique et qui réactualise l'expérience sensible de « Noces ».

Nous voudrions tout d'abord relever le champ sémantique du chant et de la musique, exprimé à travers des noms comme « la basse » (R, p. 163), « la vibration » (idem) et « le chant » (idem) et des verbes comme « j'écoutais » (R, p. 162), « j'entendais » (R, p. 163) et « préluda » (idem). La traduction allemande, tout comme la VO, met l'accent sur l'ouïe par l'emploi de verbes comme « *ich lauschte* » (VA, p. 144) ou « *vernahm ich* » (idem). Le cœur du sujet qui se remet « doucement à battre » (R, p. 163) va donner la cadence au chant du paysage. A l'inverse, la musique du paysage va rythmer le chant intérieur du sujet lyrique. C'est ainsi que s'établit un duo mélodieux où les différentes voix de la nature et la voix intérieure du sujet se complètent dans une harmonie parfaite. Dans la version allemande, si certains termes autour du champ sémantique de la musique sont remplacés par des noms qui

---

<sup>198</sup> Cf. VO, pp. 158 ; 162 ; 163 et 164.



n'ont rien à voir avec lui – c'est le cas notamment de « *das Zittern* » (VA, p. 144) qui remplace « la vibration » (R, p. 163), de « *das Rascheln der Sträucher* » (VA, p. 144) qui se trouve à la place du « chant aveugle des colonnes » (R, p. 163) et du terme « *Ungleichheit* » (VA, p. 144) qui se substitue à la « discordance » (R, p. 163) -, d'autres termes, moins connotés dans la VO, sont remplacés par des termes en relation avec le champ sémantique en question – on notera la présence du nom « *Klang* » (VA, p. 144) à la place de « bruit » (R, p. 162). Les changements sémantiques effectués étant peu considérables, on pourra finalement lire de la même façon l'accord mélodieux qui s'établit entre le chant de la nature et le chant intérieur du sujet lyrique dans les deux versions.

La fusion des mélodies atteint son comble dans un chant jubilatoire, un éloge du monde sensible qui fait projeter le sujet lyrique dans la figure du poète inspiré et que nous avons déjà relevé dans l'essai « Noces » :

- (34) [...] de toutes parts, des chants d'oiseaux explosèrent avec une force, une jubilation, une joyeuse discordance, un ravissement infini. (VO, p. 163)  
*[...] und dann sprühte von allen Seiten der Gesang der Vögel auf, mit einer Kraft, einem Jubel, einer frohen Ungleichheit, einer unendlichen Hingerissenheit ohnegleichen.* (VA, p. 144)

L'énumération de GN reflète la tentative du poète de saisir au plus près cette impression sensible provoquée par le chant de la nature. Dans les deux versions, des noms comme « force » (VA : « *Kraft* ») et « jubilation » (VA : « *Jubel* ») accentuent l'intensité d'une nature excessive, démesurée. Le GN « un ravissement infini » semble clore cette énumération. Toutefois, l'absence de conjonction de coordination entre le dernier et l'avant-dernier constituant syntaxique de l'énumération nous donne l'impression que la liste est incomplète et que cette énumération ouverte appelle une suite. Ce caractère d'inachevé est encore accentué par le sémantisme de l'adjectif « infini » (VA : « *unendlich* »). L'écriture nous dit ici un élan oratoire qui reflète le *furor* poétique, l'inspiration d'un poète dominé par une exaltation qu'il n'arrive plus à freiner et qui le porte et l'emporte<sup>199</sup>. On retrouve le même effet poétique dans la version allemande où l'énumération demeure elle aussi ouverte.

Finalement, l'expérience sensible de « Noces » est réactualisée au moyen d'une tonalité lyrique empruntée à la rhétorique épideictique qui célèbre la grandeur du paysage algérien dont la pureté et la fraîcheur constituent des sources de bonheur et de jouissance inaltérables, « refuge et port » (R, p. 162) permanent où le sujet lyrique, en tant que fils d'« une race, née du soleil et de la mer » (N, p. 21), pourra jeter l'ancre en toutes circonstances. C'est finalement à travers la description de la fusion entre paysage extérieur et

<sup>199</sup> Cf. VO, p. 163 : « Elle [la journée] devait me porter jusqu'au soir ». « *Heimkehr* », p. 144 : « *Der Tag [...] sollte mich bis zum Abend tragen* ».

paysage intérieur que le leitmotif du premier essai, les noces, sera réactualisé et revalorisé. Ce n'est donc que vers la fin de l'essai « Retour » que la structure cyclique sur laquelle reposent les essais « Noces » et « Retour » et leurs traductions allemandes se clôt. Le voyage sensible et spirituel du sujet lyrique s'achève finalement à Tipasa en 1952, le lieu où tout avait commencé en 1936, et l'écriture camusienne, cherchant toujours à épouser les thèmes et les idées exprimées dans l'essai, renoue elle aussi, sur le plan stylistique, avec la tonalité lyrique du début de *Noces* comme pour parachever l'harmonie entre « Noces » et « Retour ».

## 7. Conclusion

Les nombreuses observations relatives à la langue et au style des versions originales et allemandes des essais lyriques « Noces à Tipasa » et « Retour à Tipasa » d'Albert Camus et surtout les écarts formels et sémantiques que nous avons pu relever entre les deux versions confirment notre hypothèse de départ, à savoir que « l'espace de la traduction est celui de l'inévitable défaillance »<sup>200</sup>. En effet, toute traduction est aussi une ré-énonciation, voire une réinvention qui est déterminée par l'interprétation que le traducteur fait de l'œuvre. Les choix de traduction personnels entraînant des déformations inévitables par rapport à la lettre<sup>201</sup> décident finalement de l'importance des écarts entre les deux versions et orientent la lecture du texte traduit. Nous avons pu constater dans la traduction allemande des changements, ou des déformations pour reprendre le terme de Berman, de nature différentes qui se répercutent sur la description de la ville de Tipasa et sur la manière dont est représenté, ou disons plutôt présenté, le voyage sensible et spirituel du sujet lyrique à travers la ville algérienne. Ces déformations conduisent finalement le lecteur des versions allemandes à lire ce voyage d'une manière différente.

Nous avons pu constater que les traducteurs, Peter Gan et de Monique Lang, semblent tous deux hésiter à se conformer à l'une des deux théories de la traduction. Si certains choix de traduction, qu'ils soient lexicaux, syntaxiques ou morphologiques, reposent sur la traduction littérale, du mot à mot, d'autres s'inscrivent dans l'idée de la traduction oblique<sup>202</sup> qui vise avant tout à reproduire le même effet dans le texte en langue-cible. A certains endroits, les modifications par rapport à la VO ont été obligatoires : il s'agissait alors de pallier les déficiences de la langue allemande, les « trous qui tiennent à ce que dans la civilisation d'en face il y a des particularités dont [la langue allemande] ne tient pas compte »<sup>203</sup>. C'était le cas notamment des présentatifs. Un autre type de transformations, qui elles sont facultatives, nous renseignent ou bien sur les goûts personnels des traducteurs (qui

---

<sup>200</sup> Freud, S. cité par Oséki-Depré, I. (1999). *Théories et pratiques de la traduction littéraire*, Paris : Armand Colin, p. 79.

<sup>201</sup> Nous employons le terme dans le sens que lui confère Antoine Berman : « [...] la lettre, ce sont toutes les dimensions auxquelles s'attaque le système de déformation. [...] La traduction [...] défie le rapport *sui generis* que l'œuvre a institué entre la lettre et le sens, rapport où c'est la lettre qui « absorbe » le sens. Elle le défait pour instituer un rapport inverse, où des ruines de la lettre disloquée jaillit un sens « plus pur ». Citation tirée de Berman, *La traduction et la lettre*, p. 67.

<sup>202</sup> La traduction oblique est celle qui ne se soucie pas d'établir des correspondances grammaticales ou lexicales avec la langue d'origine. Elle intervient le plus souvent lorsque « la grammaire et le dictionnaire laissent en panne le traducteur », c'est-à-dire lorsque les deux langues ne disposent pas des mêmes outils linguistiques pour former un énoncé. Cf. Malblanc. *Stylistique comparée*, pp. 19-20.

<sup>203</sup> Malblanc. *Stylistique comparée* p. 31.

visent souvent la transparence du texte en langue-cible, c'est-à-dire une traduction en *bon* allemand d'où l'« étrangeté de l'autre » est effacé), ou bien sur leur façon d'interpréter le texte de Camus. L'ensemble de ces changements, qu'ils soient obligatoires ou non, conduisent à un « décalage de perspective dû à l'origine, à la différence de vision et de réflexion »<sup>204</sup>. Dans l'ensemble on pourra dire que les deux traducteurs et, surtout celui du premier essai « Noces », préfèrent l'approche cibliste.

Dans un texte comme l'est celui de Camus, où la forme, avec les choix linguistiques et stylistiques de l'auteur, cherche à épouser au plus près le sens, les idées exprimées, au point que la forme devienne indispensable à l'expression de ces idées, chaque déformation de la lettre, aussi triviale qu'elle soit, se répercute sur le sens et donc sur la compréhension du texte. Les changements les plus considérables touchent sans doute au lyrisme camusien et plus particulièrement aux procédés stylistiques et rhétoriques qui contribuent à l'expression du voyage sensible. On peut alors comprendre que la traduction du premier essai, « *Hochzeit in Tipasa* », où la description des sensations et des émotions du sujet lyrique est au centre, présente des écarts plus importants par rapport à la version originale que la traduction de « Retour » qui mise davantage sur la réflexion et qui exploite surtout les procédés stylistiques et rhétoriques propres au genre de l'essai. Peut-être que ces écarts sont dus à l'absence dans le paysage littéraire allemand de textes qui mêlent lyrisme et essai. Dans l'ensemble, il paraît que le traducteur de « *Heimkehr nach Tipasa* » est resté plus proche de la version originale.

Dans la version originale de « Noces », les caractérisations insolites et surprenantes renforcent le caractère excessif et violent du paysage de Tipasa et l'écriture lyrique et la langage imagé, avec les nombreuses comparaisons et métaphores, nous font accéder à un monde imaginaire et hors du commun où le paysage prend vie pour s'engager dans une entente harmonieuse avec le sujet lyrique qui s'y trouve immergé. L'écriture lyrique de Camus, multipliant les associations d'images et d'idées, renforce la densité poétique. Elle participe de la création d'un monde magique qui gagne une consistance palpable et dont l'intensité en appelle à tous les sens du sujet lyrique dont le voyage sensible est dès le début placé sous le signe d'une fascination et d'un amour démesurés pour la beauté du paysage.

Les descriptions insolites ont partie liée avec une écriture spontanée qui souvent nous suggère plus qu'elle ne dit explicitement et le langage poétique et la tonalité lyrique jouent un rôle déterminant dans cette écriture de l'implicite. Dans ce sens, l'écriture camusienne qui nous présente l'univers algérien plus qu'elle ne le représente, qui nous fait ressentir l'univers décrit, se différencie de l'écriture plus explicite, plus élaborée, plus objective aussi des

---

<sup>204</sup> Malblanc. *Stylistique comparée* p. 31.

versions allemandes qui donne à voir plutôt qu'à ressentir. Dans « *Hochzeit in Tipasa* », la dimension poétique et imaginaire est souvent remplacée par des représentations objectives et des caractérisations plus communes qui enlèvent à la ville son caractère exceptionnel et démesuré et la transforment en un monde plus ordinaire et plus rationnel aussi. Si dans la version originale, le sujet lyrique est submergé par les impressions sensorielles et dominé par la nature violente, dans la traduction allemande, le « je » qui occupe le plus souvent la fonction sujet, reste maître de ses sensations. Dès la traduction du premier essai, l'exaltation et le plaisir charnel sont atténués par une écriture plus rationnelle qui prend ses distances par rapport à l'écriture fusionnelle de Camus qui elle nous donne une idée du thème central de l'essai, à savoir des noces. Si dans « Retour », l'écriture fusionnelle est symbolique des noces, la représentation d'un paysage structuré dans « *Hochzeit* » n'est pas apte à nous transmettre cette même impression d'harmonie.

La modération et la retenue que nous avons surtout remarquées dans l'expression du traducteur de « Noces » ne permettent pas de rendre compte avec la même intensité du ravissement et de l'exaltation du sujet lyrique. Finalement, la confrontation entre la tonalité lyrique, l'innocence naïve et l'exaltation de « Noces » d'un côté et la lucidité prédominante dans « Retour » qui témoigne du changement fondamental dans l'attitude du locuteur (et qui nous renseigne indirectement sur un changement dans l'inspiration de Camus) est moins violente dans les deux versions allemandes, de sorte que la dimension initiatique inhérente au voyage du sujet lyrique et qui est pourtant fondamentale dans l'œuvre et la vie d'Albert Camus est moins accentuée dans ces dernières.

Finalement, la correspondance fondamentale dans les versions originales entre les choix linguistiques et stylistiques d'un côté et l'expression et la description du voyage sensible et spirituel du sujet lyrique de l'autre, se perd en raison des changements formels effectués. Chez Camus, les choix de langue et de style déterminent notre lecture et notre compréhension du texte et nous donnent une idée du voyage sensible et spirituel du sujet lyrique. Le mélange des procédés propres au lyrisme et à l'essai suggère un équilibre entre sensibilité et spiritualité, voire entre l'émotion et la réflexion qui dans l'œuvre de Camus représentent deux faces d'une même médaille. Dans la version allemande de « Noces », cet équilibre est renversé par les choix d'une écriture trop élaborée et trop explicite. Souvent aussi, les choix de traduction ne tiennent pas compte de la dimension de partage de l'expérience du sujet lyrique (une dimension qui est caractéristique de l'essai) pourtant essentielle dans les essais lyriques de Camus. Car en effet, la transition entre émotion et réflexion, entre sensibilité et spiritualité, qui repose sur le motif du voyage, s'inscrit dans un mouvement d'extension d'une

expérience individuelle vers une expérience pouvant être vécue par tout homme : celle de l'être-au-monde. Et l'inclusion du lecteur et la volonté de partager cette expérience fondamentale avec lui, de la lui faire ressentir, jouent un rôle essentiel dans les essais lyriques d'un homme qui, de tous les temps, a cherché à en appeler aux hommes partout où ils se trouvaient. Compte tenu du contexte historique et socio-culturel et de l'intérêt des jeunes intellectuels allemands pour les idées philosophiques de Camus, cette différence fondamentale entre « Retour » et « *Heimkehr* » peut paraître surprenante.

Les versions originales et allemandes nous révèlent finalement un écart fondamental au niveau du rapport établi entre le texte et le lecteur. Les essais lyriques de Camus s'adressent à l'intuition et à la sensibilité du lecteur avec qui ils cherchent à partager un même univers d'harmonie. En revanche, l'écriture plus objective et plus explicite des traductions crée une distance entre le lecteur et le texte : elle en appelle davantage à l'esprit du lecteur plutôt que d'en appeler à son cœur et à son intuition. Si Camus cherche à partager, à travers la description du voyage sensible et spirituel du sujet lyrique, *sa* vérité avec le lecteur, les versions allemandes, où la dimension réflexive est plus accentuée, cherchent davantage à convaincre le lecteur.

## 8. Bibliographie

### 8.1. Lecture primaire

Babey, S. (2010). *Camus une passion algérienne*. Paris : Editions Koutoubia.

Camus, A. (1959) *Noces suivi de L'Été*. Paris : Gallimard.

Camus, A. (2013, 4<sup>ème</sup> éd.) (trad. allemande) *Hochzeit des Lichts*. Zurich-Hambourg :  
Arche Editeurs.

### 8.2. Lecture secondaire

Benveniste. E. (1964). « Ferdinand de Saussure à l'École des Hautes Études ». Dans *École pratique des hautes études. 4e section, Sciences historiques et philologiques. Annuaire 1964-1965* [en ligne], pp. 20-34. URL : [http://www.persee.fr/doc/ephe\\_0000-0001\\_1964\\_num\\_1\\_1\\_4796](http://www.persee.fr/doc/ephe_0000-0001_1964_num_1_1_4796). (Consulté le 13.08.2018).

Berger, B. (1964). *Der Essay*. Berne : A. Francke AG Verlag.

Berman, A. (1999). *La traduction et la lettre ou L'auberge du lointain*. Paris : Seuil.

Blumenthal, P. (1997). *Sprachvergleich Deutsch-Französisch*. Tubingue : Max Niemeyer Verlag.

Bonnaud, X. (2005). « Un jour de noces avec le monde ». Dans *Géométrie, mesure du monde* [en ligne], pp. 245-253. Paris : La Découverte. URL : <https://www.cairn.info/geometrie-mesure-du-monde--9782707144690-page-245.htm>. (Consulté le 05.05.2018).

CNRTL, TLFi [en ligne].

Guérin, J.-Y. (s. d.) (2009). *Dictionnaire Albert Camus*. Paris : Editions Robert Laffont.

Eterstein, C. (s. d.) (1998). *La littérature française de A à Z*. Paris : Hatier.

- Ferré, V. (2015, juin 13). « Aspects de l'essai: références comparatistes, enjeux théoriques. » [en ligne]. URL : <https://hal.archives-ouvertes.fr/hal-01183509>. (Consulté le 05.05.2018).
- Ineichen, G., & Kielhöfer, B. (eds). (1997). *Sprachvergleich Deutsch-Französisch* (2ème édition revue et augmentée). Tubingue : Max Niemeyer Verlag.
- Kunkel-Razum, K. (2002). *Duden: Das Bedeutungswörterbuch* (vol. 10). Mannheim: Bibliographisches Institut & F.A. Brockhaus AG.
- Ladmiral, J.-R. (2014). « Sourciers et ciblistes ». Dans Ladmiral, *Sourcier ou cibliste*. Paris : Les Belles Lettres, pp. 25-26.
- Riegel, M., Pellat, J.-C. & Rioul, R. (1994). *Grammaire méthodique du français*. PUF.
- Rey, A. & Rey-Debove, J. (dirs) (2017). *Le Petit Robert : Dictionnaire alphabétique et analogique de la langue française*. Nouvelle Edition des 50 ans. Paris : Le Robert.
- Lévi-Valensi, J. & Spiquel, A. (eds) (1997). « Camus et le lyrisme ». Dans *Actes du Colloque de Beauvais du 31 mai au 1 juin 1996*. Paris : CDU Sedes.
- Malblanc, A. (s. d.) (2004). *Stylistique comparée du français et de l'allemand*. Paris : Librairie Marcel Didier.
- Meschonnic, H. (1973) *Pour la poétique II. Epistémologie de l'écriture. Poétique de la traduction*. Paris : Gallimard.
- Monte, M. (2003a). « Essai de définition d'une énonciation lyrique. L'exemple de Philippe Jaccottet ». Dans *Poétique* [en ligne], n°134, vol. 2, pp. 159-181. URL : [doi:10.3917/poeti.134.0159](https://doi.org/10.3917/poeti.134.0159). (Consulté le 25.04.2018)
- Monte, M. (2003b). « Sobriété et profusion : une rhétorique du paysage dans *Noces* et *L'été* d'Albert Camus ». Dans *Babel* [en ligne], n°7, pp. 230-254. URL : <http://journals.openedition.org/babel/1418> (consulté le 19.01.2018).
- Oséki-Depré, I. (1999). *Théories et pratiques de la traduction littéraire*. Paris : Armand Colin.



- Pacchiani, N. (2013). « Albert Camus, René Char : fonction du paysage méditerranéen dans la constitution de l'identité de l'artiste et de l'écrivain au XXème siècle ». Dans *Revista Criação & Critica* [en ligne], n°10, pp. 14-22. URL : <https://doi.org/http://dx.doi.org/10.11606/issn.1984-1124.v0i10p14-22>. (Consulté le 20.04.2018).
- Reinart, S. & Schreiber, M. (eds) (1999). *Sprachvergleich und Übersetzen: Französisch und Deutsch - Akten der gleichnamigen Sektion des ersten Kongresses des Franko-Romanistenverbandes (Mainz, 24.-26. September 1998)*. Bonn : Romanistischer Verlag.
- Salas, D. (2012). « Albert Camus, l'humaniste intransigeant ». Dans *Etudes* [en ligne], vol. 1, tome 416, pp. 79-90. URL : <https://www.cairn.info/revue-etudes-2012-1-page-79.htm>. (Consulté le 07.05.2018).