

Traduire une pseudo autobiographie : du récit vécu et factuel au récit fictionnel. *La luz de la noche*, par Antonio Bueno García

(Translating a Pseudo-Autobiography: From Lived, Factual Narrative to Fictional Narrative. *La luz de la noche* by Antonio Bueno García)

Georgiana I. BADEA

Université de l'Ouest de Timisoara (Roumanie)

georgiana.lungu-badea@e-uvt.ro

<https://orcid.org/0000-0002-0786-0412>

DOI : 10.2478/tran-2025-0001

Résumé : Nous nous intéressons ici aux traductions de *La luz de la noche* en français et en roumain, deux langues romanes proches qui réagissent différemment aux contraintes du vers libre, de l'oralité dramatique et des résonances biographiques. À travers cette étude comparée, autour de quelques extraits où Cervantès confesse sa lassitude et son désespoir, nous mettrons en lumière les défis traductologiques liés à la traduction de l'autobiographie fictionnalisée en poésie dramatique.

Abstract: This article examines the translation of *La luz de la Noche* into French and Romanian, two closely related Romance languages that nevertheless differ in their approaches to free verse, dramatic orality, and biographical resonance. Through a comparative analysis of selected passages in which Cervantes expresses weariness and despair, the study underscores the challenges of translating fictionalized autobiography within the context of dramatic poetry.

Mots clés : (pseudo-)autobiographie fictionnalisée, théâtralisation, traduction comparée, vers libre, défis de traduction

Keywords: fictionalized autobiography, theatricalization, comparative analysis, free verse, translational challenges

Introduction

Multilingue et multimodal, le monodrame *La luz de la noche*, par Antonio Bueno (2024), est une pseudo-autobiographie qui met en scène une seule voix, celle de Miguel de Cervantès, prisonnier à Alger entre 1575 et 1580. Dans ce monologue polyphonique, Cervantès emprunte des voix multiples qui, tout en se déployant en vers libres, mettent en

contraste des perspectives et émotions, des pensées et raisonnements. Théâtralisé et autobiographique, ce « récit rétrospectif » en vers libres, fait par une « personne réelle de sa propre existence », en mettant l'accent sur sa vie individuelle, en particulier sur l'histoire de sa personnalité » (Lejeune 1996, 14). Dans cet article nous traitons des enjeux de traduction en français, *La lumière de la nuit*, signée par Bueno-García et Françoise Heitz, 2024, et en roumain, *Lumina nopții*, 2025, traduction signée par G. I. Badea. Fictionnalisant une autobiographie, ce soliloque dramatique enchevêtre le dramatique et le poétique, la parole fictive et des faits historiques réels (la captivité de Cervantès à Alger) afin que le protagoniste construise son image de soi par rapport à l'autre (différents visages : sultan, bien-aimée, frère, famille, corsaires, etc.), par rapport au soi de l'autre qu'il intègre à cette fin.

La luz de la noche oscille entre fiction et témoignage historique, soulève des défis lorsqu'il est traduit, générés par l'écriture polyphonique et le monologue narrativisé, par les exigences requises pour transmettre une expérience vécue par un personnage (Cervantès), racontée dans un monologue polyphonique par le personnage même (Cervantès), mais écrite par un autre (Bueno-García). Sur la première de couverture, on peut lire les noms de l'auteur Bueno-García et, dans le titre, celui du personnage *Cervantès en Argel. Teatro*. Ces indices paratextuels renseignent sur l'identité de l'auteur et sur l'identité du narrateur et du personnage qui se construit une identité littéraire, d'après le terme de Ricœur, de passeur de paroles monologiques et dialogiques (1990, 32). Sans être solennellement déclaré (Lejeune 1996, 30), le nom du personnage qui utilise la première personne du singulier est également mentionné dans *l'Introduction*. Bueno-García choisit de faire porter la fictionnalisation non pas sur les événements rapportés, mais sur l'identité du narrateur et du personnage, à savoir sur Cervantès. Le paratexte est limpide, le texte ne dissimule pas ces circonstances, il révèle explicitement l'identité du narrateur-personnage (Lungu-Badea 2009) et fictionnalise la réalité historique. On peut d'ailleurs en déduire que toute fictionnalisation de la réalité entraîne *de facto* celle du personnage : ce n'est pas le même Cervantès qui a écrit des lettres durant sa captivité qui prononce le monologue fictionnalisé par Bueno-García.

La subjectivité inventée mais vraisemblable et l'intimité d'une voix solitaire sont susceptibles de générer des traductions qui affaiblissent la tension dramatique. La *fictionnalisation* de l'expérience vécue par Cervantès et rapportée par Bueno-García parie sur sa ressemblance avec le monodrame à la première personne qui n'assume jamais sa fictionnalité. L'astuce de Bueno-García consiste à présenter comme un texte factuel, comportant d'exactitudes référentielles. (Colonna 1989). D'autres potentiels pièges de traduction se cachent dans la musicalité et le rythme, l'oralité et la théâtralité, les effets d'évocation

que produisent les champs lexicaux de l'emprisonnement et de la souffrance (et leur charge culturelle dans les trois langues, des éventuelles divergences sémantiques et connotatives entre l'espagnol, le roumain et le français.) et, notamment, dans l'association discursive du monologue, de l'examen de conscience et des paroles intérieures qui participent à une reconstruction fictionnalisée. L'enjeu d'une telle traduction est de garder l'ambiguïté entre témoignage et recreation littéraire. Cette étude traductive comparée examinera des solutions adoptées par les traducteurs roumain et français et les effets différenciés sur la réception du texte, dérivant de la subjectivité traduisante et des deux langues romanes, le français et le roumain.

Enjeux traductifs d'une pseudo-autobiographie

Compte tenu de la définition que Bakhtine donne au soliloque, « une attitude dialogique à l'égard de soi-même [...], une conversation où l'on est son propre interlocuteur [...]. L'approche dialogique de soi-même déchire les enveloppes superficielles de l'image de soi, qui existent pour les autres, qui déterminent la valeur extérieure de l'homme (aux yeux des autres) et qui brouillent sa conscience de soi. » (1970, 167), dans l'étude comparée des traductions française et roumaine, nous abordons les aspects qui suivent : les caractéristiques du monologue polyphonique et de l'introspection, la spécificité structurelle, les champs lexicaux liés à la captivité, à la mémoire et à l'identité, en concluant sur les pertes, les gains et les déplacements de sens. L'incipit du monologue problématise la parole intérieure à forte valeur délibérative, à fonction introspective et exprime la fatigue et le désarroi du prisonnier :

Me siento cansado, desarmado, / *cautivo* como estoy en esta prisión,
que es mi vida. (Bueno-García, 2024)

Je me sens fatigué, désarmé, / *captif* comme je suis dans cette prison qui
est ma vie. (Bueno-García/Bueno-García et Heitz, 2024)

Mă simt obosit, dezarmat, / *Robit* în închisoarea ce-acum mi-e viața.
(Bueno-García/Badea, 2025)

Le premier défi est lié au statut du texte. Les paroles intérieures ont une vocation confessionnelle. Cervantès s'exprime à la première personne et l'effet autobiographique est immédiat, même s'il ne s'agit que d'une reconstruction, non pas de la voix authentique du captif. Les traducteurs préservent cet effet de vérité sans affaiblir la charge dramatique. En français, la traduction conserve le registre intime. La préférence pour le vocable de « captif », au détriment du « prisonnier », met en avant l'aspect existentiel, plus que la condition physique. La voix française gagne en gravité méditative. En roumain, le même passage prend une tournure encore plus profonde, car le mot « robit » (ici ayant

le sens de prisonnier, enchaîné) accentue le pathos et renforce la dimension symbolique de la captivité physique (de la grotte) et de soi-même. La traduction roumaine se rapproche du ton d'une confession autobiographique. Ainsi, selon la langue cible, la pseudo-autobiographie bascule tantôt vers le témoignage historique, tantôt vers la méditation existentielle.

Le monologue introspectif, discours construit sur une parole solitaire – dans son isolement, Cervantès parle à lui-même, aux ombres, au silence des murs – présente les défis du genre et pivotent autour des moyens de rendre une voix qui se suffit à elle-même, sans interlocuteur, mais qui doit rester vivante et théâtrale. Dans l'extrait suivant, la fatigue et la fuite récurrentes sont exprimées ainsi :

El esfuerzo de tanta fuga me deja exhausto. / *Aunque seguiré con ella, cueste lo que cueste, / para huir sobre todo del olvido...* (Bueno-García, 2024)

Après tant de fuites, l'effort m'a épuisé. / *Mais je continuerai toujours, coûte que coûte, / pour fuir surtout l'oubli...* (Bueno-García/Bueno-García et Heitz, 2024)

De efortul atâtor încercări deja-s epuizat. / *Dar, orice ar fi, nu voi abandona/ Să mă salvez întâi de-a fi uitat.* (Bueno-García/Badea, 2025)

La traduction du monologue varie selon la subjectivité du traducteur. Bueno-García a inventé un narrateur sous la figure de laquelle Cervantès le personnage s'est dissimulé. Ce faisant, le dramaturge a fictionnalisé aussi bien le point de vue du personnage historique que son vécu algérien. La version française accentue l'endurance héroïque, la scansion privilégie la clarté argumentative (« après tant de fuites »), comme si Cervantès raisonne sa souffrance. Dans la traduction roumaine, la lutte intérieure est dramatisée et, par l'emploi d'une modulation (« nu voi abandona », « je n'abandonnerai pas ») l'introspection devient engagée. Le monologue de Cervantès est un acte illocutoire salutaire, c'est un remède contre l'aliénation ressentie dans la caverne algéroise. On observe que d'une traduction à l'autre, le monologue, s'infléchit vers des modes de subjectivité différents. Néanmoins, on retrouve dans les trois langues des dimensions du réquisitoire contre soi-même et de la méditation sur soi, sur les autres et sur la vie. On remarque également que le monologue emprunte l'apparence d'un examen de conscience, un aller-retour entre le passé et l'avenir, entre l'espace concret et immédiat représenté par la grotte et l'espace mental, entre la réalité et la fiction/l'imagination.

Vers libres, rythme et musicalité. Bueno García a choisi le vers libre, qui permet au locuteur de soliloquer en rythmique liberté oralisée. Cet abandon de la métrique, au profit de l'authenticité et d'une musicalité nouvelle, représente une libération de la contrainte structurelle qui est

intimement associée à la libération par la fuite et par l'examen de conscience que le personnage reconnaît et développe. Les traducteurs concilient la fragmentation des vers et privilégient la fluidité syntaxique de la langue cible :

¿Y todo para qué? / Para terminar en esta *cueva*, que *corroe* mis huesos... (Bueno-García, 2024)

Et tout cela pour quoi ? / Pour finir dans cette *caverne* qui *ronge* mes os... (Bueno-García/Bueno-García et Heitz, 2024)

Și pentru ce-au fost toate? / Să ajung *peșteră* asta ce oasele mi-a *măcinat*... (Bueno-García/Badea, 2025)

La traduction est également une affaire de musique, où chacune des langues de traduction module le souffle de Cervantès. Le français restitue l'interrogation avec une pause nette, le rythme étant conservé, le roumain, avec ses sonorités mélangeant les caractéristiques romanes et slaves, rend le désespoir grinçant. Dans les trois langues et contextuellement, les unités de traduction « *cueva* », « *caverne* » et « *peșteră* » préservent l'intertextualité, renvoyant à l'allégorie de Platon, au monde sensible et au monde intelligible, aux ombres, aux apparences et aux idées. Il s'agit bien de l'univers dans lequel évolue le protagoniste. La solitude et le questionnement influent sur le rythme fragmenté de l'espagnol, exprimant l'épuisement. Le français préserve cette fragmentation, de même que le roumain qui resserre le rythme, renforçant l'effet dramatique grâce à des sonorités dures (« *măcinat* », « *cufundat* »). Chaque traduction ajuste la musicalité, réinventant le souffle du vers libre, et garantit que le protagoniste sortira de la caverne.

L'obsession du texte est double : la prison réelle et la crainte de l'oubli. Traduire ces termes implique de restituer la charge symbolique :

para huir sobre todo **del olvido** / al que me tienen **condenado** estas **paredes**. (Bueno-García, 2024)

pour fuir surtout **l'oubli** / auquel m'ont **condamné** ces **murs**. (Bueno-García/Bueno-García et Heitz, 2024)

Să mă salvez întâi **de-a fi uitat** / Într-aste **ziduri osândit**. (Bueno-García/Badea, 2025)

Le monologue intérieur reste un exercice personnel, en réaction, dans le monodrame de Bueno-García, à toutes les formes d'oubli. En français, comme en espagnol, on insiste sur l'acte de condamner, « ces murs » agissant comme des bourreaux qui mettent en œuvre un verdict – l'oubli. La version française reste historique. En roumain, avec « *osândit* » (condamné à..., voué à la damnation), le traducteur rapproche l'oubli d'une malédiction éternelle, les murs n'étant que le lieu d'exécution d'une probable sentence recalé par le personnage. L'énonciation marquée, la compensation (« **me** tienen condenado »,

« m’ont condamné », « să **mă** salvez », voix pronominale) et la modulation (« del olvido », « l’oubli » / « de-a fi uitat », voix passive) introduisent en roumain une nuance métaphysique. Ainsi, la mémoire de Cervantès n’est pas seulement menacée par l’histoire, mais par une forme de damnation métaphysique. Le choix des traducteurs révèle leur interprétation du rapport entre autobiographie et mémoire.

L’extrait suivant accentue le côté lyrique :

Mi mente ya desvaría, / hablo solo con las sombras, / mientras mi corazón se apaga, / MI CORAZÓN... que hasta ayer latía como un loco, / cuando tú lo *entretenías*, Djemila. (Bueno-García, 2024)

Mon esprit délire, / Je ne parle qu’avec les ombres, / pendant que mon cœur s’éteint, / MON CŒUR... qui battait comme un fou jusqu’à hier, / quand tu l’avais *consolé*, Djemila. (Bueno-García/Bueno-García et Heitz, 2024)

Mintea-mi rățăcește, / Vorbesc doar cu umbrele, / în vreme ce inima-mi se stinge / INIMA MEA... care până mai ieri nebunește bătea, / Djamilă, căci o făceai să *tresară*. (Bueno-García/Badea, 2025)

Ce contraste traductif illustre le problème central : la subjectivité du personnage est modulée différemment selon la langue, oscillant entre mélancolie tendre et passion tragique. Le mot français « consolé » paraît être l’explication d’une compréhension ; en espagnol, « *entretenías* » évoque un divertissement, une distraction affectueuse, moins émouvante que « consoler ». Les traducteurs rapprochent l’épisode du registre de la tendresse en français, mettent en avant l’émoi, le frisson du désir, en roumain (« *tresărea* » signifie « frémir, tressaillir » – le cœur de Cervantès est excité, bouleversé, et non simplement consolé. Cette comparaison illustre une oscillation entre mélancolie tendre et passion, le même vers devenant, selon la langue, mélancolique adoucissant l’élan (en français) ou sensuel, mettant en avant le frisson (roumain).

L’exemple suivant s’ouvre sur une indécision radicale, un dilemme : partir ou mourir. Le désir de fuite et la tentation de la mort (soulagement et rédemption) rythment le monodrame :

No sé ya si quiero irme, o *morir* aquí en esta *tumba*. / Al final solo tú decidirás. (Bueno-García, 2024)

Je ne sais plus si je veux partir, / ou *mourir* ici dans cette *tombe*. / En fin de compte, *vous* seul déciderez. (Bueno-García/Bueno-García et Heitz, 2024).

Nici nu știu dacă din *ăst cavou* aş vrea să dezertez / Sau mai bine aici să *răpозez*. / Sfârșitul doar *tu* îl lămurești. (Bueno-García/Badea, 2025)

En espagnol, l’expression condense l’ambiguïté de la captivité : le désir de fuite, mais aussi la propension à la mort dans la détention. Le pronom « tú » reste indéfini : s’agit-il de Dieu, du destin, de Djemila

antérieurement évoquée ou de soi-même comme un autre ? La traduction française garde la neutralité, garde la simplicité et l'ambivalence. Le tutoiement hispanique, plus intime, se perd, au moment où les traducteurs passent du « tú » espagnol au « vous » français qui renvoie soit à Dieu dans une distance respectueuse, soit à un destin impersonnel. Le traducteur roumain choisit « cavou » (construction souterraine ou hors sol servant de sépulture, tombeau, caveau), vocable lourdement chargé de connotations funèbres, de même que le verbe « răposez » (mourir, trépasser), empreint d'une dignité religieuse. Le tutoiement est conservé (« doar tu »), ce qui maintient une proximité avec Dieu ou le destin ou une figure d'alter ego. À la différence de la version française qui privilégie une distance respectueuse, en roumain, les choix lexicaux liés au lieu funéraire, à l'acte de mourir et à l'intimité, intensifient la note lugubre et introduit une certaine résilience.

Le désespoir s'exprime ensuite dans l'impuissance :

No tengo fuerzas ya para *salir*. / Estas paredes me representan mi *infortunio*. (Bueno-García, 2024)

Je n'ai plus la force de *partir*. / Ces murs représentent mon *malheur*. (Bueno-García/Bueno-García et Heitz, 2024)

Puterea de a-l împlini *s-a spulberat*. / Pereții grotei îmi sunt *urgiseala*. (Bueno-García/Badea, 2025)

La traduction française reste dans une sobriété directe. « Malheur » rend « infortunio », préserve la causalité, le malheur comme conséquence d'une fatalité. En roumain, l'expression est plus dramatique. Le verbe « s-a spulberat » (s'est dissipée, s'est évanouie, a disparu) donne une image de désagrégation totale. Quant au vocable « urgiseala », perte de la grâce du destin, notons qu'il s'agit d'une variété linguistique diachronique, signifiant malédiction, fatalité, condamnation. Là où le français dit « malheur », le roumain consolide la force du destin, comme si les murs eux-mêmes incarnent une condamnation divine. Pour compenser l'écart entre le moment décrit dans le monodrame et pour le marquer formellement, dans la traduction roumaine, on observe constamment l'attention poétique prêtée à la forme linguistique.

L'exemple qui suit traduit le rejet violent du souvenir (de la mémoire) et du charivari :

¡Cesad ya tanto *rumor*! / ¡No quiero recordar más! Ambiguïté poétique (Bueno-García, 2024)

Que cessent tant de *rumeurs* ! / Je ne veux plus me souvenir ! (Bueno-García/Bueno-García et Heitz, 2024)

Să înceteze orice *scorneală*! / De nimic nu vreau să-mi mai aduc aminte! (Bueno-García/Badea, 2025)

Le mot « rumor » peut aussi signifier les on-dit, les voix du passé, les souvenirs insistants. La traduction française conserve l'ambiguïté. En roumain, on remarque une modulation de l'effet d'évocation par le choix de « scorneală » (confabulation, verbiage, invention mensongère, médisance) – Cervantès ne rejette pas seulement le souvenir, mais aussi les récits qui déforment son expérience. Par cette décision, le traducteur roumain renforce l'idée d'une pseudo-autobiographie, où la voix authentique lutte contre les fictions imposées par autrui. Le texte source et les deux traductions révèlent une tension fondamentale entre souvenir imposé et désir d'oubli. Le texte source espagnol exprime un rejet du souvenir dans sa dimension douloureuse, la traduction française rend la lassitude d'un prisonnier qui cherche le silence, la traduction en roumain radicalise le rejet, en transformant les souvenirs en confabulations, comme si l'autobiographie elle-même devenait suspecte.

Expression de la subjectivité poétique

La voix poétique change de ton et de focalisation dans chacune des langues examinées. Dans les trois textes, la subjectivité est clairement exprimée à la première personne (*Me siento...* / *Mă simt...* / *Je me sens...*) ce qui préserve l'intention de l'auteur ; le poème est confession, témoignage d'une expérience vécue. Néanmoins, on peut observer des nuances :

Me siento cansado, desarmado,
cautivo como estoy en esta prisión, que es mi vida.
El esfuerzo de tanta fuga me deja exhausto.
Aunque seguiré con ella, cueste lo que cueste,
para huir sobre todo del olvido
al que me tienen condenado estas paredes. (Bueno-García, 2024)

Je me sens fatigué, désarmé,
captif comme je suis dans cette prison qui est ma vie.
Après tant de fuites, l'effort m'a épuisé.
Mais je continuerai toujours, coûte que coûte,
pour fuir surtout l'oubli
auquel m'ont condamné ces murs. (Bueno-García/Bueno-García et Heitz, 2024)

Mă simt obosit, dezarmat,
Robit în închisoarea cea-acum mi-e viața.
De efortul atâtor încercări deja-s epuizat.
Dar, orice ar fi, nu voi abandona
Să mă salvez întâi de-a fi uitat
Într-aste ziduri osândit. (Bueno-García/Badea, 2025)

En espagnol, on observe une alternance entre état (*me siento cansado, desarmado*) et action/influence extérieure (*me deja exhausto, me tienen condenado*). Le « je » est victime mais reste acteur (*decide seguir*). Alors qu'en roumain, on constate une intensification de l'injustice et du statut de victime par le lexique (*robit* = prisonnier, enchaîné). L'accent se déplace vers l'effort (*încercări*) et, surtout, vers une résolution tournée vers le salut personnel (*Să mă salvez*). En français, le ton plus posé, presque narratif présente l'épuisement comme étant un fait achevé (*l'effort m'a épuisé*) et la détermination est nette et générale (*je continuerai toujours...*).

Pour ce qui est de l'agentivité, en espagnol, les murs sont presque des agents moraux – *al que me tienen condenado estas paredes* –, tandis que la voix poétique subit (condamnation) mais refuse la résignation (*Aunque seguire con ella...*). En français, l'idée et l'effet sont rendus, la responsabilité étant projetée sur l'environnement, pas sur le locuteur – *auquel m'ont condamné ces murs*. En roumain, la tournure *într-aste ziduri osândit* (*osândit* = condamné) conserve l'idée, et la présence de *robit* renforce l'image d'assujettissement.

Les choix verbaux modulent la subjectivité. Dans le texte en espagnol, l'auteur allie le présent (*me siento... me exhausto... me tienen...*) et le futur concessif (*seguiré... cueste lo que cueste*) qui soulignent l'immédiateté de la souffrance et la décision ferme d'agir pour l'avenir. Dans la version française, les traducteurs utilisent le passé composé (*l'effort m'a épuisé*) pour marquer l'épuisement comme résultat, et le futur, pour témoigner de la volonté ferme du locuteur (*je continuerai toujours*). En roumain, *deja-s epuizat* (= déjà épuisé) présente un état, la condition de Cervantès locuteur, la résolution, étant exprimée par une subordonnée au subjonctif (*Să mă salvez* – complétive du verbe *nu voi abandona* = je ne renoncerai pas au projet de me sauver). C'est un choix traductif qui met en avant la dimension volitive et projetée de l'acte : ce n'est pas seulement « l'acte de fuir » envisagé de façon abstraite, mais un engagement personnel (je ne renoncerai pas au projet de me sauver). Le pronom réfléchi *mă* raffermirait l'idée que l'effort vise le sujet lui-même (auto-sauvetage). Comparé à l'espagnol *seguiré... para huir...* et au français *je continuerai... pour fuir...*, la version roumaine encadre l'auto-sauvetage comme un acte volitif que le locuteur défend infatigablement.

Des choix lexicaux qui influencent la subjectivité ressentie, nous en notons deux :

cansado / *dezarmat* / *fatigué, désarmé*, se situant dans le champ sémantique de l'affaiblissement, de la vulnérabilité ;

olvido / *uitat* / *oubli*, certifiant l'obsession centrale la peur d'être effacé/oublié. Le français et le roumain conservent ce noyau comme

moteur de l'action (*pour fuir surtout l'oubli / Să mă salvez... de-a fi uitat*).

Grâce à la polyphonie et au monologue intérieur, l'écrivain complexifie le personnage et crée plusieurs effets : un effet de réalisme qui enveloppe et transporte le lecteur, un effet d'immersion et même de d'implication (Gamache, 1987 : 55-64). En espagnol, le locuteur se présente dans la posture de victime résolue qui souffre mais qui continue, avec la fuite comme stratégie existentielle contre l'oubli. En français, le ton est plus posé et déterminé le locuteur énonce son épuisement et semble accepter son état, la volonté est constante. En roumain, la subjectivité devient lutte pour la survie identitaire.

La syntaxe, le rythme oral et les enjambements espagnols sont traduits en français de manière synthétique, la ponctuation marque des phrases complètes (*captif comme je suis dans cette prison qui est ma vie. Après tant de fuites...*) ce qui donne un mouvement plus réfléchi, presque testimonial. Alors qu'en roumain, les constructions compactes et archaïsantes (*în închisoarea cea-acum mi-e viața*) renforcent l'intensité dramatique et la tonalité grave. L'inversion et la phrase infinitive (*de-a fi uitat*) modulent la modalité subjective (souhait/crainte).

Les versions roumaine et française conservent la noyau subjectif du texte espagnol – un « je » vulnérable, menacé par l'oubli, qui affirme cependant une volonté de résistance. Ces exemples analysés montrent comment les traducteurs redistribuent l'agentivité, la temporalité et la façon dont la subjectivité de Cervantès se donne à lire au lecteur.

Les traductions française et roumaine proposent une lecture légèrement nuancée du rapport entre autobiographie, mémoire et oubli. L'espagnol garde une ambiguïté poétique, le français opte pour la sobriété dramatique, et le roumain introduit une dénégation. Dans la traduction de ce monodrame, se rencontrent la mémoire autobiographique et la mémoire collective, les représentations sur la vie de Cervantès en captivité à Alger, sur les tentations de fuir ce celui-ci et sur son expérience, la fictionnalisation autobiographique née des lettres de Cervantès qui fait émerger l'histoire telle qu'elle a été relatée par Cervantès, comportant l'emprisonnement, les fuites, la trahison; l'amour et l'espérance, avant de redevenir libre (Lungu-Badea, 2008 : 19-26), Dans une autobiographie où l'identité de l'auteur, du narrateur et du personnage n'est qu'une, le « pacte référentiel (...) est en général coextensif au pacte autobiographique » (Lejeune, 1996 : 36), en tout cas ils sont difficilement dissociables. En revanche, on doit s'en tenir aux témoignages de Cervantès pour ce qui est des incidents d'ordre personnel – l'emprise de la solitude carcérale, l'amour, etc. –, bien que les événements historiques puissent être vérifiés et qu'ils soient confirmés.

Les versions française et roumaine transposent l'intention et le style d'Antonio Bueno-García et, grâce à une bonne compréhension du

texte, reconstruisent le moi du personnage narrataire, ses pensées et ses émotions.

Conclusion

La luz de la noche illustre les propos de Derrida sur la langue qu'on « a », celle que l'on emploie à l'oral ou à l'écrit, une langue qui n'appartient pas aux usagers, au mieux, on peut s'en emparer pour revendiquer une identité (Derrida 1996). À partir de ce constat, on peut comprendre la difficulté de traduire l'identité d'un autre, ses amours, défis, désillusions, fugues et espoirs. Ce monodrame monologué, à la croisée du témoignage et de l'autobiographie fictive théâtralisée, captive par la tension entre lyrisme poétique et méditation existentielle. La comparaison entre les traductions française et roumaine révèle deux orientations distinctes : le français privilégie une sobriété mélancolique, claire et méditative, le roumain accentue le lyrisme tragique, spirituel et passionnel. Chaque langue offre ainsi une lecture singulière de Cervantès prisonnier : figure de l'homme brisé par l'histoire ou voix prophétique luttant contre l'oubli et la falsification. Bueno-García partagent avec les lecteurs la réflexion et l'apprentissage à se connaître qu'il attribue à Cervantès. Le sens et l'unité que cette pseudo-autobiographie, inévitablement interprétative, donnent à la vie, sont restitués par les traducteurs qui ne se sont pas contentés de la réécrire tantôt intransitivement, tantôt transitivement (Barthes 1973, 85), mais ils ont choisi quel Cervantès faire entendre : l'ingénieux, l'incertain, le sublime.

Bibliographie

- Bakhtine, Mikhaïl. *Poétique de Dostoïevski*. Paris : Seuil, 1970.
Barthes, Roland. *Le plaisir du texte*. Paris : Seuil, « Tel Quel », 1973.
Colonna, Vincent, *L'autofiction. Essai sur la fictionnalisation de soi en littérature*, thèse sous la direction de Gérard Genette. Paris : EHESS, 1989.
Derrida, Jacques. *La monolinguisme de l'autre : ou la prothèse d'origine*. Paris : Galilée, 1996.
Gamache, Chantal. « Monologue polyphonique ». *Études françaises*, 1987, 23(3) : 55-64.
Lejeune, Philippe. *Le pacte autobiographique*. Paris : Seuil, 1966.
Lungu-Badea, Georgiana. *D. Tsepeneag et le « régime des mot » : écrire et traduire en « dehors de chez soi »*. Timișoara : Editura Universității de Vest ; 2009.
Lungu-Badea, Georgiana. « Sur le bilinguisme de soi-même. Fictionnalisation des actes d'écrire et de traduire », *Dialogues francophones*, 2008, 14 : 19-26.
Ricœur, Paul. *Soi-même comme un autre*. Paris : Seuil, 1990.

Corpus

Bueno García, Antonio, *Cervantès en Argel: teatro* (Edición multilingüe y multimodal). Albolote : Editorial Comares, 2024.

Bueno-García, Antonio, *La luz de la noche*. Monodrama en 4 fugas con un introito, en diálogo con las sombras, dans A. Bueno García, *Cervantès en Argel*. Albolote : Editorial Comares, 2024.

Bueno García, Antonio, *La lumière de la nuit*. Monodrame en 4 fugues avec un introît, en dialogue avec les ombres. Traduction en français d'A. Bueno-García et de Françoise Heitz. Albolote : Editorial Comares, 2024.

Bueno García, Antonio, *Lumina nopții*. Monodramă în 4 fugi și un introitus: dialog cu umbrele. Traducere în limba română de G.I. Badea, 2025 (sous presse).