

Llegir, interpretar, traduir: el difícil equilibri entre el text original i el text meta

Anna-Maria Corredor Plaja

Universitat de Girona. Departament de Filologia i Comunicació

Facultat de Lletres

Plaça de Ferrater Mora, 1

17071 Girona

annamaria.corredor@udg.edu



Resum

Haver traduït una vintena d'obres, la majoria literàries, suposa tenir un cert bagatge adquirit, en part, a còpia d'haver de resoldre mil i una dificultats i dubtes diversos sorgits durant el procés de traducció de cadascun dels textos. Cada obra traduïda és una experiència nova, durant la qual es presenten múltiples ocasions per reflexionar sobre la relació de la teoria amb la pràctica traductora i sobre determinats conceptes traductològics: des de què entenem per fidelitat fins a l'ús de les notes a peu de pàgina, passant per l'obstacle que representen els jocs lingüístics o el tractament dels conceptes culturals de la llengua de partida. En aquest article s'exposen algunes d'aquestes reflexions i s'il·lustren amb els exemples que les han motivat.

Paraules clau: fidelitat; jocs lingüístics; notes a peu de pàgina; conceptes culturals.

Abstract. *Reading, interpretation, translation. The hard balance between source and target language*

Having translated some twenty works, the majority of them literary works, means having a certain experience acquired, part of it, due to having to solve a thousand and one difficulties, and doubts that have arisen during the process of translation of each of the texts. Each translated work is a new experience, in which we come across multiple occasions to reflect on the relationship between the theory and the translating practice and about certain translating concepts: from what we understand by fidelity to the use of footnotes, going through the obstacle represented by the linguistic games or the treatment of cultural concepts of the source language. This article will expose some of these reflections and these are illustrated with examples that have motivated them.

Keywords: fidelity; linguistic games; footnotes; cultural concepts.

Sumari

- | | |
|--------------------------------------|-----------------------------|
| 1. Preliminar | 4. Conclusions |
| 2. Traduir els jocs lingüístics | Referències bibliogràfiques |
| 3. L'ús de les notes a peu de pàgina | |

Plus on y réfléchit et plus on se rend compte que la traduction est généralement frustrante et passionnante à la fois, elle est aussi une activité qui est à la fois belle et cruelle. (Zohra Hadj-aissa 2011: 16)

1. Preliminar

No diem res de nou si afirmem que traduir és una tasca complexa, que va molt més enllà del coneixement de dues llengües, i que sovint s'escapa del marc de la traductologia. En efecte, és quan tenim al davant un text per traduir que ens adonem, per exemple, que aquella diferència tan sòlidament establerta per J.-R. Ladmiral (1986) entre els conceptes *sourcier* i *cibliste*, que sempre ens havia semblat tan clara en la teoria, s'esvaeix completament, perquè el traductor no pot ser una cosa o l'altra, sinó que ha de ser totes dues coses alhora. O és que es pot traduir oblidant per a qui es tradueix? I a la inversa, es pot traduir oblidant l'autor del text? És obvi que no. La pràctica demostra que el text traduït és el resultat d'un equilibri buscat entre tots els elements que intervenen en una traducció, i, sobretot, que la dicotomia establerta per Ladmiral només pot existir en la teoria. Michel Volkovitch ho resumeix amb aquestes paraules:

Personne n'est totalement l'un ou l'autre — j'espère. Personne n'est ce sourcier arrogant, violent, qui refuse tout compromis, fait plier les langues, les usages, tout ça pour aboutir à quoi ? Un charabia. Personne n'est ce cibliste craintif, conformiste, tiédasse, aplatisseur, et finalement tout aussi violent, castrateur de langues, même si chez lui tout reste enveloppé, feutré. Non : chacun penche d'un côté ou de l'autre, selon l'époque, le tempérament, parfois aussi selon le texte à traduire. (Volkovitch 2003)

En el mateix ordre d'idees s'expressa Corinne Wecksteen quan considera el traductor una mena de Janus que actua «regardant à la fois du côté de l'auteur du texte de départ (TD) mais aussi vers le lecteur du texte d'arrivée (TA)» (Wecksteen 2011: 30). Tanmateix, Wecksteen va més enllà de la idea de dualitat associada a l'activitat traductora i, inspirada en la canadenca Denise Merkle, proposa el concepte d'*entre-deux*, que consisteix a:

[...] dépasser les concepts binaires et dualistes et élargir les perspectives, afin de tenir davantage compte des espaces de rencontre entre langues et cultures, qui font que le traducteur n'est pas duel mais pluriel, et que, plutôt que de se situer dans deux espaces, il se situe dans un espace «entre». (ibíd.: 31)

Així, doncs, partim de la idea que, en la pràctica, els dos extrems de la teoria de Ladmiral no existeixen, i que en el traductor preval aconseguir situar-se en aquest espai intermedi per tal que el seu text sigui alhora fidel a l'original i comprensible per al lector destinatari, que ha de poder experimentar els mateixos sentiments i les mateixes sensacions que el lector de l'original.

Però, què entenem, per fidelitat a l'original? Fidelitat a les estructures de la llengua de partida? Fidelitat als seus significats lingüístics? Fidelitat al sentit vehiculat per la llengua de l'original? Difícilment es pot ser fidel a tots tres aspectes, tot i que depèn molt de les llengües amb les quals es treballa. La traducció entre llengües romàniques, per exemple del francès al català, ofereix de vegades la possibilitat de poder emprar en la nostra llengua estructures calcades de la llengua de partida, que tenen el mateix significat lingüístic i transmeten el mateix sentit de l'original, però s'ha de dir que no és un fet gaire habitual. No hi ha dubte que són molts els esculls amb què pot topar el traductor. Un dels més recurrents és la traducció dels jocs de paraules, però també ens fixarem en el tractament dels conceptes culturals, que impliquen molt sovint l'ús de notes a peu de pàgina.

2. Traduir els jocs lingüístics

Els jocs de paraules, que de bell antuvi semblen intraduïbles (i alguna vegada cal reconèixer que ho són),¹ representen, com afirma Sala-Sanahuja (Lladó 2002: 11), «el cas de dificultat extrema» a l'hora de traduir un text. Per això sempre obliguen a fer adaptacions, perquè cada llengua té el seu sistema particular de funcionament dels signes, i difícilment pot coincidir amb el d'una altra. Per exemple, en francès és freqüent trobar sons que es poden escriure amb diverses grafies, mentre que això no passa (o passa molt rarament) en la nostra llengua. Per tant, aquesta organització diferent de les llengües fa que tant els jocs de paraules com qualsevol discurs sobre el funcionament d'una llengua en particular siguin, com assenyala Laurence Malingret, «par excellence propices à solliciter l'imagination et le talent d'écrivain du traducteur» (Malingret 2001: 791). Així, Malingret apel·la a la faceta d'escriptor del traductor davant l'obstacle dels jocs de paraules o de textos que contenen reflexions sobre una llengua en concret: és a dir, la sensibilitat de cada traductor, la seva capacitat creativa, és clau per trobar un equivalent més o menys encertat en la llengua d'arribada. També Jacqueline Henry evoca la llibertat del traductor a l'hora de reproduir els jocs lingüístics en una altra llengua, quan afirma:

[...] dans l'ensemble, des jeux littéraires peuvent être maintenus, tout au moins dans les langues romanes et anglo-saxonnes. La raison en est que dans bien des cas, et en particulier quand il s'agit de jeux dont l'objectif est seulement d'amuser, la liberté dont jouit le traducteur est grande. Il a alors toute latitude d'insérer dans son texte des termes lui permettant de recréer un jeu du même type qui divertira lui aussi les lecteurs. (Henry 2003: 124)

1. Alguns esquetxos de Raymond Devos (com ara *Où-dire*) en són un bon exemple.

Henry, doncs, té en compte la fidelitat al text original i al lector destinatari: si el text original divertia els seus lectors, el traductor ha d'aconseguir que el text meta també diverteixi els lectors destinataris.

Veurem a continuació un parell d'exemples que il·lustren la «col·lisió de significants» (Lladó 2002: 23) que es produeix en els jocs de paraules. Es tracta de dos monòlegs de Raymond Devos, el qual, dotat d'una sensibilitat especial per copsar i transmetre la màgia del llenguatge, construïa els esquetxos a partir de jocs lingüístics basats en l'homonímia i la polisèmia de les paraules. Era un mestre a l'hora d'explotar les riques possibilitats que ofereix la llengua per explicar petites històries de la vida quotidiana, còmiques, ridícules o absurdes. El primer exemple és un fragment del monòleg que porta per títol *Où courent-ils*?² En aquest esquetx l'autor juga amb els verbs *courir* (córrer) i *marcher* (caminar) i amb els substantius *course* (cursa, però també compra), *marche* (esglaó, però també marxa), i *marché* (mercat). Així, en un moment del diàleg en què s'explica com passen el temps els habitants d'una ciutat on tothom corre, l'autor fa servir l'expressió *rater une marche*, que vol dir saltar-se un esglaó en baixar una escala o, en sentit figurat, perdre's alguna cosa important, per exemple d'un discurs:

- (E1) Je lui dis : — Et le reste du temps ?
 Il me dit : — Ils courent faire leurs courses... au marché !
 Je lui dis : — Pourquoi font-ils leurs courses en courant ?
 Il me dit : — Je vous l'ai dit... parce qu'ils sont fous !
 Je lui dis : — Ils pourraient tout aussi bien faire leur marché en marchant... tout en restant fous !
 Il me dit : — On voit bien que vous ne les connaissez pas ! D'abord le fou n'aime pas la marche...
 Je lui dis : — Pourquoi ?
 Il me dit : — Parce qu'il la rate !
 Je lui dis : — Pourtant, j'en vois un qui marche !?
 Il me dit : — Oui, c'est un contestataire ! Il en avait assez de courir comme un fou. Alors il a organisé une marche de protestation !

És evident que en aquest context *la marche* no es podia pas traduir per *l'esglaó*, així que en la traducció catalana es va optar pel verb *caminar* i per traduir *il la rate* per *ensopega*. Igualment, resulta impossible reproduir en català l'homofonia de *faire leur marché en marchant*, i en aquest cas es va optar per *comprar en una correguda*, locució d'un ús ben habitual en català i que manté el joc amb el verb *córrer*. De manera que el text traduït és cert que no diu ben bé el mateix que l'original, però sí que acaba produint un efecte similar:

- (E2) Jo li dic: —¿I la resta del temps?
 Em diu: —Van a comprar en³ una correguda... al mercat!
 Jo li dic: —¿Per què van a comprar en una correguda?

2. La relació de les obres de les quals s'han extret els exemples que il·lustren el text es troba en l'apartat «Obres de referència citades», al final de l'article.
3. Esmenem la locució que apareix escrita erròniament amb la preposició *amb* en el text publicat.

Em diu: —Ja us ho he dit... perquè són bojos!
 Jo li dic: —També podrien anar al mercat caminant... i continuar estant bojos!
 Em diu: —Es veu ben bé que no els coneixeu! Primer de tot, al boig no li agrada caminar...
 Jo li dic: —Per què?
 Em diu: —Perquè ensopega!
 Jo li dic: —Tanmateix, en veig un que camina!
 Em diu: —Sí, és un contestatari! Ja en tenia prou de córrer sempre com un boig. Llavors ha organitzat una marxa de protesta!

El segon exemple pertany al monòleg titulat *Qui tuer?*, que tracta d'un individu a qui el metge acaba de diagnosticar el *virus de l'assassí*:

- (E3) Le lendemain, je me réveille avec une envie de tuer... irrésistible ! Il fallait que je tue quelqu'un. Tout de suite !
 Mais qui ? Qui tuer ?... Qui tuer ?
 Attention ! Je ne me posais pas la question :
 « Qui tu es ? » dans le sens « Qui es-tu, toi qui cherches qui tuer ? » ou :
 « Dis-moi qui tu es et je te dirai qui tuer. »

Com podem comprovar, en aquest exemple Devos basa el seu joc en els homòfons *qui tuer / qui tu es*, inexistents en la nostra llengua, cosa que obliga a recórrer, com en (E2), a l'adaptació per oferir, si no un equivalent, almenys una solució pròxima al sentit de l'original. Precisament Laurence Malingret qualifica molt encertadament el recurs de l'adaptació de «façon de traduire l'intraduisible» (Malingret 2001: 791) i de «illustration élatante de l'importance et de la nécessité de la créativité dans le processus de traduction littéraire» (ibíd.: 798). En efecte, tots dos fragments exposats contenen elements intraduïbles; és a dir, sí que es podrien traduir lingüísticament, però el text perdria tot el sentit. En aquest segon fragment es va introduir el verb *poder* per crear un joc amb l'ambivalència del pronom català *qui* subjecte i objecte directe. El text traduït fou aquest:

- (E4) L'endemà, em desperto amb unes ganes de matar... irresistibles!
 Havia de matar algú. De seguida!
 ¿Però qui?
 ¿Qui matar?... ¿Qui matar?
 Compte! No em preguntava pas:
 «¿Qui pot matar?» En el sentit de «¿qui és aquest que busca qui matar?»
 o: «digue'm qui ets i et diré qui matar.»

En tots dos exemples pot semblar que les opcions preses són més pròpies d'un *cibliste* que d'un *sourcier*, però ens equivoquem. Tant en (E2) com en (E4), és cert que s'ha pensat en el text que ha de llegir el lector, però no és menys cert que s'ha volgut reproduir l'efecte estilístic de l'original i, per tant, que s'ha estat fidel al text de partida, i s'ha intentat que el lector destinatari percebi un efecte semblant al de l'original. Com assenyala Lladó:

En la mesura que el sistema d'homonímies o homofonies en la llengua d'arribada permeti un menor grau d'homogeneïtat respecte a les associacions generades per l'enunciat en la llengua d'origen, més necessitat hi haurà de fer intervenir la retòrica, entesa com a manipulació i artífici. (Lladó 2002: 23)

L'exemple següent és d'Alphonse Allais, un autor *fumiste* que formà part activament del grup dels anomenats *Hydropathes*, i que cultivà, entre d'altres, el gènere de la narració curta destinada a divertir a partir d'un fons de crítica social. Així, en una història titulada *Le palmier*, Allais es val de la polisèmia de la paraula *chameau*, que en francès designa l'animal del desert, però també una dona perversa, per crear un efecte còmic:

- (E5) —Parbleu ! dit-elle de sa voix la plus triviale, ça n'est pas étonnant. Tous ces chameaux que tu as amenés ici, pendant que je n'y étais pas, ça lui a rappelé son pays, et il a été content.

En el text l'autor fa referència a una palmera que es manté verda i ufanosa: la dona retreu al seu company, que l'ha enganyada amb donotes mentre ella no hi era, que si la planta té tan bon aspecte és gràcies als *chameaux* que l'han visitat i li han recordat el seu lloc d'origen. És a dir que amb aquest mot s'evoca el país natal de la palmera i les dones que ha freqüentat el seu amo. En aquest cas, el mot català *tigresses* és un bon equivalent.⁴

El següent exemple és un fragment de *Froides fleurs d'avril*, d'Ismail Kadare:

- (E6) « Te voici maintenant inviolable ! » lui avait dit le serrurier. Mark avait ri sans prendre la peine de lui expliquer qu'il avait cru entendre inviolable, ce qui équivalait plus ou moins à « immortal ». Un petit micmac s'était fait dans son esprit : les inviolables ou immortels sont volables, alors qu'à l'inverse les médiocres et mortels, eux, ne sont jamais volés...

El francès permet el joc de paraules amb els adjectius *invulnerable / inviolable i volables / volés*, dos dels quals no existeixen en la nostra llengua. En la traducció catalana els dos primers adjectius es van substituir per dos substantius: *robatori / tanatori* (*lliurar-se del tanatori* bé equival a *ser immortal*), i els altres dos per *els poden robar / no els roben mai*:

- (E7) «Vet aquí que t'has lliurat del robatori!», li havia dit el serraller. Mark havia rigut sense que li pagués la pena explicar-li que li havia semblat sentir tanatori, cosa que equivalia més o menys a «ser immortal». Se li havia fet un petit embolic mental: als qui es lliuren del tanatori o immortals els poden robar, mentre que a la inversa, als mediocres i mortals, a aquests no els roben mai...

El filòsof Michel Onfray recorre també de vegades als jocs de paraules en les seves obres. Vegem aquest exemple, extret de *Les libertins baroques*:

4. La traducció catalana de *Le palmier* es troba en fase de realització.

- (E8) Molière meurt à cause de l'impérite de deux médecins qui l'ont chargé d'antimoine —le comble pour un prêtre...

En aquesta frase l'autor busca un efecte còmic a partir de la polisèmia de la paraula *antimoine*, i deixa que el lector relacioni *prêtre* amb *moine*, mots que es poden considerar sinònims en aquest context; és a dir, s'incita el lector a construir el sentit del text. En català, amb el substantiu *antimoni* no es pot produir el mateix efecte, i se'n va fer una traducció literal («Molière mor a causa de la imperícia de dos metges que el van carregar d'antimoni —el súmmum per a un religiós...») acompanyada d'una nota explicativa («L'autor juga amb els mots *antimoine* (antimoni) i *moine* (frare)»). Així, en aquest cas, bé es pot dir que la nota serveix per omplir allò que María Luisa Donaire anomena «el espacio de lo intraducible» (Donaire 1991: 79).

3. L'ús de les notes a peu de pàgina

Les notes a peu de pàgina són un recurs que els traductors utilitzen sovint. Tot i que Georges Mounin les va fulminar amb la cèlebre frase «la note en bas de page est la honte du traducteur» (citada per Ribelles 2003-2004: 385), les notes són un bon suport per al traductor, sempre que en faci un ús dosificat: «Saturar un poema o una novel·la de notes arruïna la lectura, ya que rompe el ritmo» (Ribelles *ibíd.*: 388). Aquesta observació de Ribelles coincideix amb la de Pascale Sardin quan afirma:

La note signale un hiatus, le jeu différentiel qui affecte tout texte traduit. Lieu de surgissement de la voix propre du traducteur, elle trahit, au plus près du texte, la nature dialogique du traduire et le conflit d'autorité qui s'y trame. (Sardin 2007: 122)

Certament, el trencament del ritme o de la unitat del text és un dels inconvenients que presenta la introducció de notes, que equival a la intrusió del traductor en el discurs de l'autor. Es pot dir que amb les notes es produeix una mena de polifonia: les notes representen la veu del traductor, que, en tant que escriptor del propi text, necessita manifestar-se davant una dificultat concreta que sorgeix en l'original. Així, Donaire assenyala que el traductor proporciona mitjançant les notes «claves de lectura» i «claves de traducció» (Donaire, *ibíd.*), segons si intervé en tant que lector experimentat o en tant que traductor; és a dir, segons si el que pretén és ajudar el lector en la comprensió de conceptes o justificar algunes de les opcions preses. És el que Pascale Sardin anomena notes amb una funció exegètica/hermenèutica i notes amb una funció «meta» (Sardin, *ibíd.*). No és el mateix explicar un concepte cultural, o situar un esdeveniment en un context, que reconèixer la impossibilitat de traduir un joc lingüístic. En el primer tipus de notes hi ha un acostament del traductor al lector, perquè revela una informació que podria passar desapercebuda o ser mal compresa pel lector mal coneixedor de la cultura d'origen; en el segon tipus de notes, el traductor intervé des del vessant de l'autor, i es manifesta com a escriptor del seu propi text que vol justificar unes determinades opcions o explicitar, com en (E8), la impossibilitat de repro-

duir un determinat efecte en el text d'arribada. Vegem uns exemples del primer tipus de notes a partir d'aquests fragments:

- (E9) Les vitrines des restaurants sont alléchantes, avec les moulages des plats à la carte. Un *champon*, allez.
- (E10) Durant le reste de la matinée, je ne suis sorti que le temps d'acheter un *bento* au Lawson du coin.
- (E11) Écartant le *noren*, je me suis esquivé avec ma tristesse.

Tots tres exemples pertanyen a *Nagasaki*, d'Éric Faye, i en tots tres casos les paraules escrites en cursiva ho són també en l'original. Entenem que l'autor, que situa l'acció de la novel·la a la ciutat de Nagasaki, ha volgut així mantenir amb l'ús d'aquest lèxic escrit en cursiva el color local. I l'autor degué considerar que el lector francès estava avesat a la cultura nipona, perquè l'original no conté cap nota explicativa per a aquestes paraules. En fer la traducció, es va decidir facilitar la comprensió al lector català (no necessàriament familiaritzat amb la cultura japonesa) i reproduir els mateixos mots, però acompanyats d'una breu nota a peu de pàgina. Per a *champon*: «És un dels plats típics de Nagasaki: es tracta d'una sopa de pasta, marisc i verdures». Per a *bento*: «Menjar preparat dins d'una petita safata o capsa amb compartiments, que substitueix els entrepans quan cal fer un àpat fora de casa». Per a *noren*: «Cortina amb obertures verticals que permeten passar-hi a través, que se sol posar a l'entrada d'alguns locals comercials. També s'usa a l'interior de les cases per separar espais».

Però no només els conceptes culturals fan necessàries les notes. Les explicacions sobre el funcionament d'una llengua poden requerir igualment l'ús de notes del primer tipus, com ho demostra aquest fragment de l'obra *La plus belle histoire du langage*, de P. Picq *et alii*. En el capítol II, el lingüista Laurent Sagart explica:

- (E12) Par exemple pour les voyelles: un «a» va souvent devenir un «é» ou un «o», un «é» va souvent se changer en un «i», un «o» va souvent évoluer vers un «ou», un «ou» va devenir un «u»... Ce sont des évolutions fréquentes. L'inverse est plus rare: un «i» ne devient un «u» que dans des conditions très particulières.

Com es pot comprovar, en aquest fragment la dificultat es troba en el so de la *u* francesa ([y]), que no existeix en català. En una primera versió, el text català va quedar així:

- (E13) Per exemple, per a les vocals: una «a» sovint es transforma en una «e» o una «o», una «e» sovint es transforma en una «i», una «o» sovint evoluciona cap a una «u», una «u» esdevé una «y»... Són evolucions freqüents. El cas contrari és més estrany: una «i» només es converteix en «y» en condicions molt particulars.

En fer la revisió, però, ens vam adonar que un lector català poc coneixedor del sistema fonològic francès tindria dificultats per entendre aquest signe *y*, i vam

decidir incorporar una breu nota explicativa a peu de pàgina: «En el sistema fonològic francès, aquest signe representa el so *i* labialitzat, que trobem en paraules com *lune, prune, rue*, etc.». Entenim que així, amb aquests tres mots tan corrents, el lector, per poc francès que sàpiga, és capaç de diferenciar els sons [y]/[i], i d'entendre correctament l'evolució fonètica de què parla Sagart.

Pel que fa al segon tipus de notes, les notes «meta», que, com hem assenyalat anteriorment, fan sentir la veu del traductor en tant que escriptor del seu text, cal destacar que, com que proposen una reflexió sobre el propi text, afavoreixen que el lector prengui consciència del fet que les característiques particulars de cada llengua impedeixen sovint reproduir determinats efectes. Hem citat anteriorment (E8) el joc de paraules amb *antimoine* i *moine*, i el mateix Onfray n'ofereix d'altres: per exemple, en un capítol de *Les libertins baroques*, relaciona la primera part del cognom Lamothe Le Vayer amb el nom comú *motte* (*la motte*), que té el significat de turó, però que en la llengua familiar també designa el sexe femení; o en un altre capítol de *Les ultras des Lumières* recorre al doble sentit del mot *gland*, el fruit de l'alzina i l'extrem del penis en francès. En tots dos casos, els jocs lingüístics no es poden reproduir en català, cosa que en la traducció s'ha explicat amb una nota a peu de pàgina. De vegades, però, aquestes notes revelen simplement una opció que s'ha pres, com en l'exemple següent, extret de *Le noir est une couleur*, de Grisélidis Réal:

- (E14) [...] tout est rangé, «poutzé», enfermé à clef dans des placards.
 [...] tot està ordenat, «putzat», tancat amb clau dins dels armaris.

En una primera versió havíem traduït *poutzé* per net i polit. Però després vam rectificar adaptant al català el participi *poutzé*, per tal de destacar aquesta paraula de la mateixa manera que l'autora ho havia fet en el seu text. Aleshores vam afegir aquesta nota:

Adaptem a la nostra llengua el verb *poutzer*, un manlleu de l'alemany *putzen* (netejar) en el francès de Suïssa. Escrit entre cometes en el text original, el mot incideix en aquest context en la dèria per l'ordre i la netedat.

Així, doncs, les notes a peu de pàgina, siguin explicatives o siguin metalingüístiques, són del tot necessàries si serveixen per *acostar* el text al lector i implicar-lo, en certa manera, en la construcció del sentit.

4. Conclusions

No hi ha dubte que els jocs lingüístics posen a prova el traductor i l'obliguen a recrear el text, la qual cosa comporta una interpretació prèvia de l'original, tant pel que fa als signes lingüístics com a la intenció de l'autor en fer servir uns determinats recursos. Així, la idiosincràsia de cada llengua obliga a fer una interpretació acurada del text abans de traslladar-lo, encara que es tracti d'una llengua pròxima, i a preguntar-se per l'efecte que l'autor ha volgut provocar. El traductor

té a l'abast tot el potencial de la llengua meta per recrear el text sent alhora fidel a l'original (què i qui tradueixo?) i al lector destinatari (per a qui tradueixo?). En definitiva, els jocs lingüístics del text traduït haurien de provocar el mateix efecte que els de l'original, i això suposa que el traductor és també un escriptor que assumeix plenament el seu paper activant la pròpia creativitat i fent ús del seu talent artístic.

Sobre les notes a peu de pàgina, hem vist que són un recurs útil a l'hora de fer passar determinats conceptes culturals d'una llengua a l'altra, o a l'hora de justificar determinades opcions lingüístiques. Es pot dir que representen la intervenció material del traductor en la narració i, lluny de condemnar-les, s'han de considerar un element al qual es pot recórrer puntualment.

El mot *equilibri*, emprat en el títol, igual que el concepte d'*entre-deux* de Corinne Wecksteen, suposen l'existència d'un punt de contacte entre dos textos, dues cultures, dues percepcions del món. Jocs lingüístics, discursos sobre les característiques d'una llengua i conceptes culturals obliguen el traductor a situar-se en aquest endemig i a ser alhora fidel al text de partida i al lector destinatari.

Referències bibliogràfiques

- ALLAIS, Alphonse (2002). *À se tordre*. París: Garnier Flammarion.
- CORREDOR PLAJA, Anna-Maria; ALDRICH, Eulàlia (2009). «El meu Dos Bous i altres esquetxos» (traducció de textos extrets de *Matière à rire*, de Raymond Devos). *Senhal* 115, p. 1-12.
- DEVOS, Raymond (1991). *Matière à rire*. París: Plon.
- DONAIRE FERNÁNDEZ, M. Luisa (1991). «(N. del T.): Opacidad lingüística, idiosincrasia cultural». A: DONAIRE, M. Luisa; LAFARGA, Francisco (ed.). *Traducción y adaptación cultural: España-Francia*. Oviedo: Universidad de Oviedo, p. 79-91.
- FAYE, Éric (2010). *Nagasaki*. París: Éditions Stock.
- (2013). *La intrusa*. Traducció d'Anna-Maria Corredor Plaja. Barcelona: Edicions de 1984.
- HADJ-AISSA, Zohra (2011). «Fidèlement infidèle». A: MARIAULE, Michaël; WECKSTEEN, Corinne (ed.). *Le double en traduction ou l'impossible entre-deux*. Arras: Artois Presses Université, vol 1, p. 15-27.
- HENRY, Jacqueline (2003). *La traduction des jeux de mots*. París: Presses Sorbonne Nouvelle.
- KADARÉ, Ismail (2000). *Froides fleurs d'avril*. París: Fayard.
- (2007). *Fredes flors de març*. Traducció d'Anna-Maria Corredor Plaja. Barcelona: Club Editor.
- LADMIRAL, Jean-René (1986). «Sourciers et ciblistes». *Revue d'esthétique*, 12, p. 33-42.
- LLADÓ, Ramon (2002). *La paraula revessa. Estudi sobre la traducció dels jocs de mots*. Proemi de Joaquim Sala-Sanahuja. Bellaterra: Servei de Publicacions de la Universitat Autònoma de Barcelona.
- MALINGRET, Laurence (2001). «Les enjeux de l'adaptation en traduction». A: REAL, Elena; JIMÉNEZ, Dolores; PUJANTE, Domingo; CORTIJO, Adela (ed.). *Écrire, traduire et représenter la fête*. València: Universitat de València, p. 791-798.
- ONFRAY, Michel (2007). *Les libertins baroques*. París: Grasset.
- (2007). *Les ultras des Lumières*. París: Grasset.

- (2009). *Els llibertins barrocs*. Traducció d'Anna-Maria Corredor Plaja. Barcelona: Edicions de 1984.
- (2010). *Els ultres de les Llums*. Traducció d'Anna-Maria Corredor Plaja. Barcelona: Edicions de 1984.
- PICQ, Pascal (et alii) (2008). *La plus belle histoire du langage*. París: Seuil.
- (2009). *La història més bonica del llenguatge*. Traducció d'Anna-Maria Corredor Plaja. Barcelona: Edicions de 1984.
- RÉAL, Grisélidis (2007). *Le noir est une couleur*. París: Gallimard.
- (2009). *El negre és un color*. Traducció d'Anna-Maria Corredor Plaja. Barcelona: Edicions de 1984.
- RIBELLES HELLÍN, Norma (2003-2004). «Las notas a pie de página en las versiones al español de las novelas de Patrick Modiano: “la honte du traducteur ?”». *Anales de Filología Francesa*, 12, p. 385-393.
- SARDIN, Pascale (2007): «De la note du traducteur comme commentaire: entre texte, paratexte et prétexte». *Palimpsestes*, 20, p. 121-136.
- VOLKOVITCH, Michel (2003). «Notes du traducteur». <<http://www.volkovitch.com/0309.htm>> [Consulta: 12 setembre 2013].
- WECKSTEEN, Corinne (2011). «De Janus à Ménechme». A: MARIAULE, Michaël; WECKSTEEN, Corinne (ed.). *Le double en traduction ou l'impossible entre-deux*. Arras: Artois Presses Université, vol 1, p. 29-48.