

**Problèmes stylistiques de la traduction :
à propos de quelques traductions
italiennes de *Bouvard et Pécuchet***

FLORENCE PELLEGRINI

(Bordeaux)

**STYLISTIC PROBLEMS OF TRANSLATION: SOME
ITALIAN TRANSLATIONS OF *BOUVARD ET PÉCUCHET***

In light of the notion of orthonymy, as defined by Jean-Claude Chevalier and Marie-France Delpont in *L'Horlogerie de saint Jérôme* (1995) and *Jérômiade* (2010), the transposition of two Flaubertian style features in a few Italian translations of *Bouvard et Pécuchet* are considered in this article, namely the sub-paragraph partition and sentence pattern relative to conjunctions and adverbs. It will be shown how a normative representation of the target language often influences the translator's choices at the expense of the formal originality of the source text.

KEYWORDS: translation, orthonymy, style, literarity, *Bouvard et Pécuchet*.

MOTS-CLÉS: traduction, orthonymie, style, littéarité, *Bouvard et Pécuchet*.

La notion de « style », souvent réduite, dans le champ littéraire, à la notion de « style d'auteur », renvoie généralement à une manière

individuelle, un ensemble de formes singulières repérables, répétables et répétées. Si le *Dictionnaire de l'Académie* (1762) le pose déjà comme catégorie de l'esthétique et définit le style comme une « manière de composer ou d'écrire », il faut attendre le XIX^e siècle et « la rencontre entre l'auteur, nouvellement doté d'un statut juridique, économique, et la figure romantique de l'artiste, dont le travail original est devenu source de valeur¹ » pour qu'il devienne une manière personnelle d'écrire et désigne les modalités expressives dénotant l'auteur dans un écrit. Bien évidemment, la notion fait débat, d'une part parce qu'elle présuppose une unité — du texte, de l'auteur, du lecteur — qui ne va pas de soi, d'autre part parce qu'elle induit bien souvent un jugement de valeur, partant d'une représentation normative du style fondée sur le respect des normes linguistiques et des codes esthétiques, une conformité au « bon goût », dans un idéal de mesure et d'élégance. Il y aurait de « grands auteurs » dont le style, par imitation, permettrait un apprentissage du « bien écrire » et des « auteurs sans style », à la Zola, qui ne mériteraient pas de figurer au Panthéon de la littérature². La notion même d'auteur, hautement contestable et contestée depuis Barthes et *La Mort de l'auteur* (1968), entre pour bonne part dans la polémique sur la notion, que je ne poursuivrai pas ici ; je me bornerai à rappeler quelques éléments d'importance à propos du « style » de Flaubert.

Tout d'abord, la place centrale du « style » dans la poétique flaubertienne. Les « Affres du style³ » ne sont pas seulement une formule toute faite convoquée par Flaubert pour susciter la compassion de ses correspondants ; c'est surtout une exigence esthétique et éthique. La quête obsessionnelle de « l'expression juste »

¹ Anne Herschberg Pierrot : Style de genèse et style d'auteur. *Romantisme*, n° 148, 2010/2, p. 103.

² La critique contemporaine a fréquemment reproché à Zola son indigence stylistique. Ainsi Émile Hennequin : « M. Zola n'est pas un styliste, dans le sens très moderne de ce mot. Quand il lui faut décrire un objet ou un ensemble, noter un dialogue, exprimer une idée, il ne tente pas de choisir, entre les termes exacts possibles, ceux doués de qualités communes indépendantes de leur sens, la sonorité et la splendeur comme chez Flaubert, le mouvement et la grâce comme chez les de Goncourt, [...] ou la noblesse et le mystère de M. Villiers de l'Isle-Adam. » Hennequin É. : Émile Zola. *La Revue indépendante*. Mai 1885, repris dans *Quelques écrivains français*, Paris : Perrin et Cie, 1890, p. 70-71.

³ Lettre à George Sand, 27 novembre 1866.

qui est pour lui « la seule⁴ », de la « bonne phrase de prose [qui] doit être comme un bon vers, interchangeable, aussi rythmée, aussi sonore⁵ » repose sur la « croyance absolue »

qu'il n'existe qu'une manière d'exprimer une chose, un mot pour la dire, un adjectif pour la qualifier et un verbe pour l'animer⁶.

Dans cette perspective, la notion de style est davantage liée à l'œuvre qu'à l'auteur — et même s'il est possible de repérer, d'une œuvre à l'autre, de « véritables phrases types », des motifs récurrents qui « renvoient à une mémoire autotextuelle⁷ ». « Chaque œuvre d'art a sa poétique spéciale en vertu de laquelle elle est faite et elle subsiste⁸ », « sa poétique en soi, *qu'il faut trouver*⁹. » Le style est ainsi consubstantiel à l'œuvre¹⁰ et en modifier ne serait-ce qu'un mot par déplacement, substitution, suppression revient à déstabiliser tout l'édifice textuel si patiemment élaboré — des années de rédaction pour chaque roman. On sait la réaction violente de Flaubert aux demandes de suppression de Maxime Du Camp et Léon Laurent-Pichat, rédacteurs en chef de la Revue de Paris, lors de la publication en feuilleton de *Madame Bovary*. Au vu de ces exigences stylistiques exorbitantes, on mesure la tâche ardue qui attend le traducteur. Est-ce alors à dire que le roman flaubertien serait, par essence, intraduisible ? Si la phrase est interchangeable, qu'advient-il lorsque l'on entreprend son transfert linguistique et culturel ?

⁴ Lettre à George Sand, 10 mars 1876.

⁵ Lettre à Louise Colet, 22 juillet 1852.

⁶ Guy de Maupassant : Gustave Flaubert. In Didier Philippot : Gustave Flaubert. *Mémoire de la critique*. Paris : PUPS, 2006, p. 574.

⁷ Anne Herschberg Pierrot : op. cit., p. 107-108.

⁸ Gustave Flaubert : *L'Éducation sentimentale* (1845). *Œuvres de jeunesse. Œuvres complètes, I*. Paris : Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 2001, p. 1034.

⁹ Lettre à Louise Colet, 29 janvier 1854.

¹⁰ « [...] il croyait au style, c'est-à-dire à une manière unique, absolue, d'exprimer une chose dans toute sa couleur et son intensité. Pour lui, la forme c'était l'œuvre elle-même. » Guy de Maupassant : op. cit., p. 574.

Je tiens également à rappeler la controverse très vive provoquée par l'écriture de Flaubert et ce dès 1857. « Maître d'erreurs¹¹ » ou simplement tâcheron laborieux incapable de respecter la belle langue¹², Flaubert est la cible d'attaques véhémentes qui trouveront leur paroxysme lors de la « querelle grammaticale » des années 1919-1921¹³. Des « fautes de langue » dont la chronique littéraire dresse la liste¹⁴ à la diatribe de Louis de Robert « Flaubert écrivait mal¹⁵ », en passant par le célèbre article de Marcel Proust « À propos du “style” de Flaubert¹⁶ » ou la réponse de Jacques Boulenger « Flaubert et le style¹⁷ », de nombreux critiques attestent de l'hétérodoxie flaubertienne en matière grammaticale et syntaxique. Le traducteur doit ainsi négocier avec une forme d'agrammaticalité du texte source ou tout au moins avec une torsion en regard des règles de la langue commune, ce qui ne laissera pas de complexifier sa tâche.

Les travaux de Jean-Claude Chevalier et Marie-France Delpont ont démontré l'influence considérable sur le traducteur de ce qu'ils nomment, à la suite de Bernard Pottier¹⁸, l'orthonymie, c'est-à-dire la représentation inconsciente que chacun a de la « naturalité » de sa propre langue.

¹¹ La formule est de Léon Daudet.

¹² Voir, par exemple, les articles de Gustave Merlet (*Revue européenne*, IX, 15 juin 1860) à propos de Madame Bovary, de Jules Barbey d'Aureville (*Le Constitutionnel*, 29 novembre 1869) ou Francisque Sarcey (*Le Gaulois*, 3-4 décembre 1869) à propos de *L'Éducation sentimentale*, qui tous accusent Flaubert de contrevenir à « l'esprit littéraire ».

¹³ Pour une synthèse sur cette « querelle », voir les ouvrages de Gilles Philippe : *Sujet, verbe, complément. Le moment grammatical de la littérature française 1890-1940*. Paris : Gallimard, coll. « Bibliothèque des idées », 2002 et *Flaubert savait-il écrire ? Une querelle grammaticale (1919-1921)*. Grenoble : Ellug, 2004.

¹⁴ Voir par exemple la chronique de Deschamps dans *Librairie et Beaux Arts*, le 15 mai 1857 : http://flaubert.univ-rouen.fr/etudes/madame_bovary/mb_desc.php.

¹⁵ Louis de Robert : *Flaubert écrivait mal*. *La Rose rouge*, n° 16, 14 août 1919, p. 241-242.

¹⁶ Marcel Proust : *À propos du « style » de Flaubert*. *La Nouvelle Revue Française*, n° 76, 1^{er} janvier 1920, en ligne, <http://flaubert.univ-rouen.fr/etudes/proust.php>.

¹⁷ Jacques Boulenger : *Flaubert et le style*. *Revue de la semaine*, 19 et 26 août 1921, p. 280-302 et p. 449-466.

¹⁸ Bernard Pottier : *Théorie et analyse en linguistique*. Paris : Hachette, 1987.

Un sentiment obscur mais vif nous anime tous, lecteurs, traducteurs, linguistiques : la conviction que, dans tous les cas, il y a une façon « droite », « directe », moins « travaillée », de dire le monde, ses choses et ses événements. Une façon plus que toutes les autres déliée de celui qui y recourt, plus « objective », donc¹⁹.

La contrainte orthonymique, qui renvoie chacun de nous à « la façon de dire la plus spontanée et la plus usuelle²⁰ », serait si forte qu'elle engagerait le traducteur non pas à suivre le texte source dans ses originalités et ses innovations stylistiques et/ou narratives — a fortiori dans ses expressions « fautives » —, mais bien à privilégier une version plus normée, ainsi plus admissible du récit.

C'est cette orthonymie qui expliquerait deux des « tendances déformantes²¹ » de la traduction, l'explicitation et l'amplification, qui semblent relever d'un souci de clarification dont la majeure partie des traductions fait montre. Le transfert linguistique et culturel ne semble pas pouvoir éviter une certaine forme de « vulgarisation » : confronté à la spécificité et à la singularité du texte source, le traducteur — sous la pression de l'éditeur ? — se fait médiateur, et sa traduction, explication, voire normalisation.

Le terme de transfert implique le déplacement matériel d'un objet dans l'espace. [...] C'est la mise en relation de deux systèmes autonomes et asymétriques qu'implique la notion de transfert culturel.

¹⁹ Jean-Claude Chevalier, Marie-France Delport : *L'Horlogerie de saint Jérôme. Problèmes linguistiques de la traduction*. Paris : L'Harmattan, 1995. p. 9.

²⁰ Jean-Claude Chevalier, Marie-France Delport : *Jérômiades. Problèmes linguistiques de la traduction, II*. Paris : L'Harmattan, 2010, p. 5.

²¹ Antoine Bermann, *La Traduction et la Lettre ou L'Auberge du lointain*. Paris : Seuil, coll. « Ordre philosophique », 1999, p. 52. Explicitation et amplification (ou « clarification » et « allongement ») sont deux des critères de « déformation » envisagés par Berman lors de l'opération de traduction. Antoine Berman repère d'autres « tendances déformantes » : la rationalisation, l'ennoblissement et la vulgarisation, l'appauvrissement qualitatif, l'appauvrissement quantitatif, l'homogénéisation, la destruction des rythmes, la destruction des réseaux signifiants sous-jacents, la destruction des systématismes textuels, la destruction (ou l'exotisation) des réseaux langagiers vernaculaires, la destruction des locutions et idiotismes, l'effacement des superpositions de langues. Toutes ses tendances contreviennent à la littéralité de la traduction.

Les besoins spécifiques du système d'accueil opèrent une sélection : ils refoulent des idées, des textes et des objets qui demeurent désormais dans un espace où ils restent éventuellement disponibles pour de nouvelles conjonctures²².

La « sélection » qu'évoquent ici Michel Espagne et Michael Werner est bien plus large que celle qui fait choisir au traducteur une forme plutôt qu'une autre : il s'agit, à l'intérieur du patrimoine culturel de départ disponible, du choix qu'opère le système d'accueil, en fonction de conjonctures politiques, sociales, idéologiques. Mais il me semble que les deux phénomènes sont comparables, les choix du traducteur étant étroitement liés au contexte à la fois d'édition et de réception de son travail.

C'est ce que j'étudierai dans cinq traductions italiennes de *Bouvard et Pécuchet* choisies parmi la douzaine existante, de la plus ancienne de Claudio De Mohr (1927) à la plus récente de Ernesto Ferrero (2001), en passant par des versions qui illustrent les grandes vagues de retraduction des années 60 et 90²³.

Je voudrais m'arrêter sur la transposition de deux caractéristiques de l'écriture flaubertienne qui trouvent, dans *Bouvard et Pécuchet*²⁴, leur expression la plus notable : d'une part, la partition alinéaire, qui fragmente le récit en une multitude de micro-

²² Michel Espagne, Michael Werner : Transferts. Les relations interculturelles dans *l'espace franco-allemand*. Paris : Éditions Recherche sur les Civilisations, 1988, p. 5.

²³ Les cinq traductions analysées sont les suivantes :

Gustave Flaubert : *Bouvard et Pécuchet*. trad. Cl. De Mohr. Milan : Alpes, 1927.

Gustave Flaubert : *Bouvard et Pécuchet*. trad. C. Sbarbaro e M. Rago. Turin : Einaudi Tascabili, 1996, coll. « I Millenni », 1964.

Gustave Flaubert : *Bouvard et Pécuchet*. trad. B. Nacci. Milan : Garzanti, coll. « I grandi libri », 1991.

Flaubert, G. : *Bouvard et Pécuchet*. trad. F. Rella. Milan : Feltrinelli, coll. « I Classici », 1998.

Flaubert, G. : *Bouvard et Pécuchet*. trad. E. Ferrero. Milan : Mondadori, coll. « I Meridiani », 2001.

²⁴ Gustave Flaubert : *Bouvard et Pécuchet*. Éd. S. Dord-Crouslé. Paris : Flammarion, coll. « Garnier-Flammarion », 1999, 2011. Toutes les références de pages renvoient à cette édition.

paragraphes²⁵ ; d'autre part, le choix et la disposition des connecteurs, conjonctions ou adverbess, dont Proust, déjà, avait souligné l'incongruité :

les adverbess, locutions adverbialess, etc. sont toujours placés dans Flaubert de la façon à la fois la plus laide, la plus inattendue, la plus lourde, comme pour maçonner ces phrases compactess, boucher les moindress interstices²⁶.

Le passage étudié se situe à la toute fin du chapitre II du roman, consacré aux expériences agricoles et afférentess : jardinage, météorologie, arboriculture, architecture des jardins et enfin économie domestique. Bouvard et Pécuchet, aux prises avec les confitures, les conserves et les liqueurss, se mettent à rêver « *une crème*, [colorée en rouge] qui doit enfoncer toutes les autres » (p. 104). Ils la baptissent la « Bouvarine » :

Une chose plus grave les occupait ! Tous les éléments de la « Bouvarine » étaient enfin rassemblés.

Ils les entassèrent dans la cucurbitess, avec de l'alcool, allumèrent le feu et attendirent. Cependant, Pécuchet tourmenté par la mésaventure du malaga prit dans l'armoire les boîtes de fer-blanc, fit sauter le couvercle de la première, puis de la seconde, de la troisième. Il les rejetait avec fureur, et appela Bouvard.

Bouvard ferma le robinet du serpent in pour se précipiter ver les conserves. La désillusion fut complète. Les tranches de veau ressemblaient à des semelles bouillies. Un liquide fangeux remplaçait le homard. On ne reconnaissait plus la matelote. Des champignons avaient poussé sur le potage — et une intolérable odeur empestait le laboratoire.

Tout à coup, avec un bruit d'obus, l'alambic éclata en vingt morceaux, qui bondirent jusqu'au plafond, crevant les marmites, aplatissant les écumoirs, fracassant les verres ; le charbon s'éparpilla, le fourneau fut démoli — et le lendemain, Germaine retrouva une spatule dans la cour.

²⁵ Cette caractéristique a été commentée en particulier par Michel Sandras à propos de *L'Éducation sentimentale* : Le blanc, l'alinéa. *Communications*, n° 19, 1972, p. 105-114.

²⁶ Marcel Proust : op. cit., <http://flaubert.univ-rouen.fr/etudes/proust.php>.

La force de la vapeur avait rompu l'instrument, d'autant que la cucurbitite se trouvait boulonnée au chapiteau. (p. 105-106)

Des cinq paragraphes du texte source, seules les trois traductions les plus récentes reprennent la disposition. La traduction de De Mohr est la plus radicale : deux paragraphes seulement, dont le premier rassemble les trois premiers du texte source, alors que le « tout à coup » / « a un tratto » introduit un saut alinéaire. Un mot de commentaire sur la locution introductive : « tout à coup » indique à la fois le caractère inopiné de l'événement et sa rapidité ; l'expression choisie en italien « a un tratto », si elle restitue l'idée de célérité, ne traduit que très imparfaitement son caractère soudain²⁷. Aucune des autres traductions ne choisit « a un tratto », insistant davantage sur l'effet de surprise que sur la brièveté : Nacci et Ferrero optent pour « *all'improvviso* » ; Rella choisit « *improvvisamente* ». Mais le choix de traduction le plus déconcertant est sans doute celui de Sbarbaro et Rago :

Erano lì tramortiti dalla scoperta, quando, col fragore d'una cannonata, l'alambicco andò in mille pezzi che schizzarono fin sul soffitto; fracassando le marmitte, spiacciando le schiumarole, frantumando i vetri. I tizzoni si sparpagliarono, il fornello rovinò. Ed una spatola, la Germana la ripescò all'indomani nel cortile. La forza del vapore aveva fatto schiattare la storta, tanto più che si trovava in quel momento innestata al condensatore. (Sbarbaro, Rago, p. 46-47)

Je ne commenterai pas plus avant la transformation hyperbolique des « vingt morceaux » de l'alambic en « mille », ni la traduction italienne du nom de la servante²⁸, alors même que le nom des protagonistes est laissé en français. Je noterai en revanche plusieurs phénomènes : tout d'abord la condensation — que propose également la traduction de De Mohr — des deux paragraphes finaux en un seul. La disposition du texte source qui sépare et met en relief par l'alinéa le décrochage énonciatif de l'explication n'est pas restitué, récit de l'explosion et conclusion se trouvant emportés dans le même

²⁷ La locution complète *tutt'ad un tratto* est d'ailleurs davantage un équivalent de *tout d'un coup* que de *tout à coup*.

²⁸ Les traductions plus récentes laissent les noms propres en langue originale.

mouvement énonciatif. Quant au connecteur inaugural, il a tout bonnement disparu, dans une transformation syntaxique considérable : de la principale « l'alambic éclata en vingt morceaux » suivie d'une relative adjective et de trois participes présents, Sbarbaro et Rago font une circonstancielle « *quando l'alambicco andò in mille pezzi* ». La relative est bien présente mais les participes, en revanche, sont déportés dans une proposition indépendante après la pause du point-virgule. À la brutalité intempestive de l'explosion, Sbarbaro et Rago préfèrent une liaison rassurante : ils ajoutent une principale introductive « *Erano li tramortiti dalla scoperta* » [« Ils restaient là, assommés par cette découverte »] qui associe déconvenue des conserves et échec de l'alambic dans une même logique explicite de surprise et de stupéfaction.

Un dernier mot sur la ponctuation de page : la langue italienne autorise une période bien plus longue que la période française et les retours à la ligne y sont, en règle générale, bien moins fréquents. J'avancerai l'idée que les traductions les plus anciennes, celles De Mohr et de Sbarbaro et Rago, ont privilégié la cadence de la langue cible alors que les traductions des années 1990-2000, qui ont pu bénéficier des apports des études flaubertiennes comme de l'essor des réflexions traductologiques, ont révisé ce choix. Le phénomène est identique pour la ponctuation de phrase : au code typographique en liaison avec une conception grammaticale de la ponctuation que fixe, au cours du XIX^e siècle, l'essor de l'imprimé, Flaubert privilégie une ponctuation prosodique, qui accorde toute sa place au souffle et à la diction. En témoigne l'usage récurrent de ce tiret de fin de phrase, particulièrement atypique, que le passage présente deux fois, en clause de paragraphe : « — et une intolérable odeur empestait le laboratoire. » (p. 105) ; « — et le lendemain, Germaine retrouva une spatule dans la cour. » (p. 105-106). La sorte d'hyperbate qu'introduisent à la fois la conjonction « et » et le tiret permet une mise en relief du dernier segment grâce à ce que Éric Bordas nomme une « relance rythmique²⁹ ». Comme pour la partition alinéaire, les deux traductions les plus anciennes ne peuvent se résoudre à restituer

²⁹ Éric Bordas : Et la conjonction resta tensiva. Sur le et de relance rythmique. *Le français moderne. Revue de linguistique française*. 73^{ème} année, n° 1, 2005, p. 23-36.

cette syntaxe peu académique : toutes deux choisissent d'éliminer le tiret — qu'elles réservent, de façon attendue, à l'introduction du discours rapporté au style direct — et, si Sbararo et Rago rendent la pause rythmique par le point, rien de tel chez De Mohr où la conjonction « e » referme, de manière très conventionnelle, une énumération au rythme ternaire.

A un tratto, con il fragore di una cannonata, l'alambiccò scoppiò in venti pezzi che saltaron sino al soffitto, crivellando le marmitte, schiacciando le schiumarole, fracassando i bicchieri; il carbone si sparpagliò, il fornello andò in rovina e, all'indomani, la Germana trovò nel cortile una spatola. (De Mohr, p. 74)

Les transformations du texte source dans l'introduction de l'épisode ne sont pas moins troublantes :

- 1- **Ma** una cosa ben *più importante* teneva occupati i due amici! *Tutti gli ingredienti per la « Bouvardina » erano ormai pronti.* (De Mohr, p. 74)
- 2- **Per fortuna**, avevano altro cui pensare, di ben *più importante!* **Ormai** tutti gli ingredienti erano pronti per iniziare la fabbricazione della Buvarina (Sbarbaro, Rago, p. 46)
- 3- **Ma** c'erano cose ben *più gravi a cui pensare!* *Tutto ciò che serviva per la « Bouvarine » era pronto.* (Nacci, p. 52)
- 4- **Ma** una cosa ben *più grave* li occupava! Avevano riunito **finalmente** tutti gli elementi della « Bouvarine ». (Rella, p. 75)
- 5- *Avevano qualcosa di più serio cui pensare!* *Tutti gli ingredienti della « Bouvarine » erano finalmente pronti.* (Ferrero, p. 993)

Quatre proposent en vedette une conjonction absente de l'original : on voit bien comment l'organisation paratactique du texte flaubertien peut poser problème au traducteur et, plus généralement, au lecteur, dans une conception chrono-logique du récit. À l'orthonymie vient s'adjoindre une forme d'orthodoxie narrative, la prégnance des représentations génériques infléchissant sensiblement les traductions dans le sens d'une explicitation plus nette des enchaînements narratifs. De fait, seule la traduction 4 propose simplement l'ajout du connecteur « ma », redoublant ainsi la

conjonction en regard du paragraphe précédent. Les traductions 1 et 3 préfèrent déplacer le connecteur qui glisse du début du paragraphe précédent au début de l'épisode de la « cucurbitte », dans une démarcation plus nette du changement de séquence narrative.

Dans le passage qui précède, Bouvard et Pécuchet font goûter leur « malaga » à son fermier et à sa femme, « moins par générosité que dans l'espoir d'en obtenir des éloges. » (p. 105)

Mais le laboureur dit en rechignant : — « C'est comme du sirop de réglisse », et sa femme « pour se faire passer le goût » implora un verre d'eau-de-vie. Une chose plus grave les occupait ! (p. 105)

Le « mais » argumentatif³⁰ en ouverture permet d'inverser l'orientation argumentative du paragraphe précédent qui évoque la quête d'éloges, anticipant ainsi l'échec à venir. Les traductions italiennes appellent deux commentaires : d'une part, le choix de « ma », dans un calque du français dont on peut questionner la pertinence. Il me semble en effet que les traductions auraient gagné à proposer ici « *però* », l'italien — comme l'espagnol ou l'allemand — disposant de deux mots distincts pour rendre deux valeurs, adversative ou argumentative, du seul connecteur français « mais ». D'autre part, le déplacement (1, 3) ou le redoublement (4) du connecteur : quelle que soit l'option retenue, il s'agit de clarifier la concaténation des épisodes, transformant ainsi l'ouverture abrupte et ambiguë du texte source en discours indirect libre — « Une chose plus grave les occupait ! » — en charnière assumée par le narrateur. Du coup, c'est un nouveau renversement d'orientation argumentative, bien plus net que dans le texte source, que l'on escompte : après le ratage du malaga, peu apprécié par les époux Gouy, tous espoirs de la « Bouvarine » sont permis. Cette inversion est encore renforcée dans la traduction de Sbarbaro et Rago (2), tant dans le choix de la locution conjonctive « *per fortuna* » / « heureusement », « par chance », que dans la transformation syntaxique : « *Per fortuna, avevano altro cui pensare, di ben più importante !* » / « Heureusement, ils avaient autre chose en tête, de bien plus important ! ». On mesure aisément la

³⁰ Je me réfère ici aux analyses d'Oswald Ducrot : Les mots du discours. Paris : Les Éditions de Minuit, coll. « Propositions », 1980.

distance stylistique, et, corrélativement, sémantique, entre cette retraduction et le texte source.

Mes dernières remarques porteront sur l'adverbe « enfin », dont la double valeur temporelle et énonciative ne peut être maintenue en italien, qui dispose de deux adverbes différents « infine » temporel et « finalmente » énonciatif. Nacci (3) contourne l'obstacle en supprimant l'adverbe. Les deux traductions les plus récentes (4, 5) choisissent la valeur énonciative alors que les deux plus anciennes optent en faveur de la valeur temporelle, « ormai » pouvant se lire comme l'équivalent de « infine » en contexte passé.

On voit bien comment la contrainte orthonymique influe notablement sur le travail du traducteur qui peine à se détacher des formes les plus attendues, au risque de ne transmettre que peu de choses, voire rien, du « style » de l'original.

Il y a dix ans, paraissait aux éditions palermitaines Duepunti une traduction italienne de *À vau-l'eau*, de Huysmans. Je m'étais alors entretenue avec Marco Dotti, l'interrogeant sur ses choix de traduction et en particulier sur les transformations qu'il faisait subir à la syntaxe si précieuse et alambiquée de Huysmans où les subordonnées enchâssées le disputent à la période interminable. Le parti pris de Dotti avait été de trancher dans le vif, fragmentant en une série de phrases nettement plus brèves les phrases étirées de l'original. Déconcertée, je m'étais étonnée de cette proposition, si diamétralement opposée au « style » du texte source. La réponse de Dotti, qui à l'époque ne m'avait pas convaincue et qui, je dois le dire, ne me convainc toujours pas, avait été la suivante : dans la mesure où la syntaxe italienne admet généralement une période plus ample que la syntaxe française et n'hésite pas à allonger phrases et paragraphes en multipliant les points-virgules là où le français mettrait un point, le choix de tronquer les phrases de Huysmans dans la version italienne était destiné à produire sur le lecteur italien un effet d'étrangeté du même type que celui provoqué par la phrase interminable du texte original sur le lecteur français. Je ne suis pas certaine que le procédé adopté ait été judicieux, efficace. Mais je ne peux que louer la tentative de Dotti de restituer quelque chose de la singularité formelle du texte source, de son écart en regard des règles de la langue commune.

Toutes les traductions de *Bouvard et Pécuchet* ne bénéficient pas d'une telle tentative : les plus anciennes en particulier se

cantonnent frileusement derrière règles grammaticales et codes romanesques et oblitèrent considérablement le travail de Flaubert, ne retenant au final que la fable ou guère plus d'un récit dont ce n'est certainement pas l'aspect le plus palpitant. On mesure la distance entre la traduction de De Mohr au début du XX^e et celle proposée par Ferrero, à la charnière du XXI^e, et qui a pu s'appuyer à la fois sur les études flaubertiennes de la période narrato-structuraliste et sur le développement des études stylistiques et génétiques³¹. Sans doute le contexte de publication a-t-il évolué et le public cible est-il mieux évalué, le lectorat de la collection « I Meridiani » — équivalent italien de la « Bibliothèque de la Pléiade » — étant essentiellement universitaire. Les propositions de Ferrero, pour imparfaites qu'elles soient, peuvent ainsi s'autoriser plus d'audace que celles de ses prédécesseurs. « La parole humaine », disait le narrateur de *Madame Bovary*, « est comme un chaudron fêlé où nous battons des mélodies à faire danser les ours, quand on voudrait attendrir les étoiles. » Il est bien certain que, à moins de cette ambition et de cette audace, on n'attendra personne, pas même les ours.

BIBLIOGRAPHIE

- BERMAN, Antoine (1999): *La Traduction et la Lettre ou L'Auberge du lointain*. Paris, Seuil, coll. Ordre philosophique.
- CHEVALIER, Jean-Claude – DELPORT, Marie-France (1995): *L'Horlogerie de saint Jérôme. Problèmes linguistiques de la traduction*. Paris, L'Harmattan.
- CHEVALIER, Jean-Claude – DELPORT, Marie-France (2010): *Jérômiades. Problèmes linguistiques de la traduction, II*. Paris, L'Harmattan.
- ESPAGNE, Michel – WERNER, Michael (1988): *Transferts. Les relations interculturelles dans l'espace franco-allemand*. Paris, Éditions Recherche sur les Civilisations.
- ESPAGNE, Michel: *La notion de transfert culturel*.

³¹ Ernesto Ferrero n'omet pas d'évoquer, en préambule, les précieuses études menées sur les manuscrits de Flaubert, ni l'édition sur laquelle sa traduction se fonde — l'édition de Claudine Gothot-Mersch, restée longtemps l'édition de référence pour tous les flaubertiens.

- FLAUBERT, Gustave (2011): *Bouvard et Pécuchet*. Éd. S. Dord-Crouslé. Paris, Flammarion, coll. Garnier-Flammarion, 1999.
- FLAUBERT, Gustave: *Bouvard et Pécuchet*. trad. Cl. De Mohr. Milano, Alpes, 1927.
- FLAUBERT, Gustave (1964): *Bouvard et Pécuchet*. trad. C. Sbarbaro e M. Rago. Einaudi Tascabili, 1996, coll. I Millenni.
- FLAUBERT, Gustave (1991): *Bouvard et Pécuchet*. trad. B. Nacci. Garzanti, coll. I grandi libri.
- FLAUBERT, Gustave (1998): *Bouvard et Pécuchet*. trad. F. Rella. Feltrinelli, coll. I Classici.
- FLAUBERT, Gustave (2001): *Bouvard et Pécuchet*. trad. E. Ferrero. Mondadori, coll. I Meridiani.
- HERSCHBERG PIERROT, Anne: Style de genèse et style d'auteur. *Romantisme* 2010/2 (n° 148), 103-113.
- PELLEGRINI, Florence. (2015): Genèse de la traduction ou traduction de la genèse ? À propos de quelques traductions italiennes de l'incipit de *Bouvard et Pécuchet*. *Transalpina*, 18, *Poétique des archives. Genèse des traductions et communautés de pratique*, dir. V. Agostini-Ouafi et A. Lavieri, Presses Universitaires de Caen, 107-123.

Florence Pellegrini

Département Lettres

Université Bordeaux Montaigne, Domaine

Universitaire, F33607, Pessac Cedex, France

florence.pellegrini@u-bordeaux-montaigne.fr