

Luís Carlos Pimenta Gonçalves

Universidade Aberta

Interférences culturelles et orthonymiques dans les traductions de *Madame Bovary* et de *La Plaisanterie*

Nous nous intéresserons tout particulièrement dans cet article aux interférences culturelles et orthonymiques¹, c'est-à-dire à la part irréductible d'une écriture, à la singularité du style d'un auteur que le traducteur peut vouloir gommer afin de rendre le discours plus normatif et supposément plus recevable et perceptible. Nous nous pencherons également sur des particularismes socioculturels difficiles à saisir et dont la notion de culturème² peut aider à rendre compte. Style d'un auteur et culture dans laquelle il s'inscrit offrent un degré de résistance, variable selon les textes, qui contribuent à creuser un écart entre le texte source et le texte cible. Nous aborderons tout d'abord ces questions théoriques puis nous analyserons les traductions portugaises de *Madame Bovary*, de Gustave Flaubert, et finalement les traductions françaises de *La Plaisanterie*, de Milan Kundera, par le biais notamment de l'incipit et des notes de bas de page.

1 L'orthonymie est une notion utilisée par Jean-Claude Chevalier, et Marie-France Delport dans leur ouvrage *Problèmes linguistiques de la traduction* (Paris : L'Harmattan, 1995). Jean-Claude Chevalier dans le chapitre intitulé «Traduction et orthonymie» cite la définition proposée par Bernard Pottier dans *Théorie et analyse en linguistique* : «Pour tous les référents usuels d'une culture, la langue dispose d'une appellation qui vient immédiatement à l'esprit de la communauté. Cette dénomination sera dite *l'orthonyme*.» (Paris, 1987, p. 45)

2 La notion « Kulturèm » a été proposée par Els Oksaar dans son ouvrage *Kulturèmtheorie. Ein Beitrag zur Sprachverwendungsforschung* (Hamburg : Göttingen, 1988). Sur l'étymologie de « culturème » et ses divers emplois voir l'article de Georgiana Lungu-Badea, «Remarques sur le concept de culturème», *Translations*, 1(2009), Timisoara, Editura Universitatii de Vest. Dans le domaine de la traduction le culturème est une unité de transfert culturel.

La retraduction – non dans le sens de traduction à partir d’une langue intermédiaire (les textes russes, par exemple, traduits en portugais qui passent par le français) mais dans celui de nouvelle ou de deuxième traduction – est un phénomène courant dans l’édition de textes littéraires qu’il s’agisse d’un roman devenu un classique et que chaque nouvelle traduction vient en quelque sorte dépoussiérer ou de retraductions qui viennent corriger une traduction antérieure jugée fautive ou malhabile. L’intérêt renouvelé pour une œuvre littéraire du passé multiplie les retraductions dont un des exemples les plus significatifs demeure le roman de Flaubert, traduit et retraduit, édité et réédité au Portugal.

Pendant près d’un siècle après la publication en France de *Madame Bovary*, en 1857, le nombre d’éditions et de rééditions de traductions portugaises de cette œuvre demeure assez limité, avec une seule traduction au XIX^e, en 1881, puis une deuxième en 1904³ qui sera reprise vers 1910/15⁴. Ce nombre va considérablement augmenter à partir des années 50. La réputation sulfureuse de l’œuvre au Portugal, une plus grande scolarisation de la population, une certaine libération des mœurs, bien que modeste, et une illusoire ouverture du régime

³ La littérature française occupe pendant tout le XIX^e siècle une place considérable parmi l’ensemble des ouvrages traduits au Portugal. Lors d’une étude réalisée par Joel Serrão, «Sondagem cultural à sociedade portuguesa de cerca de 1870», in *O Tempo e o Modo*, n° 36, de mars 1966, l’historien analysant un échantillon de 300 ouvrages publiés vers 1870, indique que : «13% das publicações registadas são traduções de Vítor Hugo, Balzac, Zola e, especialmente, de Eugène Sue, Paulo de Kock e Ponson du Terrail». Serrão parlant justement des écrivains français les plus populaires cite Eça de Queirós qui, en 1871, se lamentait : «Não se compra um livro de ciência, um livro de literatura, um livro de história. Lê-se Ponson du Terrail – emprestado!». Les tirages demeurent pendant la dernière moitié du XIX^e selon *o Inquérito Industrial de 1881*, cité également par notre historien : «são raras as edições de tiragem superior a 1000 exemplares». Zacarias d’Aça parle d’un chiffre du même ordre : «uma edição de 1500 exemplares do melhor livro de Camilo Castelo Branco, de Bulhão Pato, de Eça de Queirós, de Pinheiro Chagas, levava sempre alguns anos a esgotar-se.»

⁴ Contrairement à l’édition de 1904 de la Livraria Chardron de Lello & Irmão, editores, sa réédition dans la collection Lusitânia de la Livraria Lello & Irmão, editores, ne porte plus aucune mention de date. Si l’on observe les deux éditions, on s’aperçoit bien vite des différences orthographiques qui tiennent à l’application de la réforme orthographique de 1911.

dictatorial fondé par Oliveira Salazar, à la fin des années 1960, peuvent en partie expliquer ce succès d'édition. La décennie de 1970 est, à cet égard, particulièrement fertile avec trois nouvelles traductions et quatre rééditions. Sans doute faut-il y voir une revisitation de l'œuvre de Flaubert mettant en avant la problématique de la condition féminine à laquelle ne pouvait qu'être sensible un nouveau public de lecteurs surtout après le 25 avril 1974.

Jean-Claude Chevalier et Marie-France Delport, dans *Problèmes linguistiques de la traduction, l'horlogerie de Saint Jérôme*, ont notamment comparé des phrases extraites de la version définitive de *Madame Bovary* avec diverses traductions en espagnol, italien, allemand, anglais et portugais du Brésil. Delport, dans un des chapitres au titre suggestif de «Comme le temps change !»⁵, s'emploie à comparer, non seulement les diverses traductions avec le texte définitif de Flaubert, mais également à proposer en regard une version antérieure de l'auteur, rassemblée en volume en 1949⁶. Grâce aux divers exemples proposés, Marie-France Delport nous montre que très souvent les traductions se rapprochent de la version primitive flaubertienne plus en accord avec une langue grammaticalement normée. Le génie de Flaubert qui est d'avoir retravaillé son texte inlassablement pendant cinq années se trouve ainsi singulièrement laminé dans ses traductions. Par-delà les contraintes linguistiques, ce qui guiderait les différents traducteurs serait, pour employer la notion forgée par Bernard Pottier, «l'orthonymie»⁷, «ce qui se dit le plus naturellement, le plus souvent», même quand le texte de départ s'était engagé sur un chemin moins orthonymique»⁸. Cette attente d'un certain ordonnancement du discours et de la phrase, le

⁵ Communication présentée au Colloque «Du fait de langue au fait de discours : pour une nouvelle stylistique», organisée par l'URA 1030 du CNRS, Lille, 21, 22 et 23 septembre 1992.

⁶ Gustave Flaubert, *Madame Bovary, Nouvelle version précédée des scénarios inédits, Textes établis sur les manuscrits de Rouen avec une introduction et des notes par J. Pommier et G. Leleu* (Paris : Librairie J. Corti, 1949).

⁷ «Pour tous les référents usuels d'une culture, la langue dispose d'une appellation qui vient immédiatement à l'esprit de la communauté. Cette dénomination immédiate sera dite *l'orthonyme*.» in Bernard Pottier, *Théorie et analyse en linguistique* (Paris : Hachette, 1987), p. 45.

⁸ Jean-Claude Chevalier et Marie-France Delport, *op. cit.*, pp. 146-147.

choix de ses constituants et une organisation syntaxique fondée sur la régularité et la fréquence d'une norme est proche de ce que l'on peut nommer, avec Grévisse, le bon usage. Si, pour en revenir à la notion de Pottier, le principe d'orthonymie est indiscutablement présent dans le discours informatif et utilitaire, il ne saurait cependant régler le discours littéraire qui est le lieu, par essence, de l'expérimentation de la langue.

Écart, distance, intraduisibilité, autant de notions qui tiennent compte de la difficulté du traduire. Pour mesurer l'écart entre texte source et texte cible nous pouvons reprendre la typologie proposée par de Vinay et Darbelnet, c'est-à-dire les sept solutions adoptées par les traducteurs face aux difficultés de traduction : emprunt, calque, mot-à-mot, modulation, transposition, équivalence et adaptation. Cette classification recoupe en partie la description proposée par Heinrik Van Gorp qui assimile les stratégies de l'acte traduisant aux opérations de la rhétorique ancienne avec l'adjonction (*adiectio*), la suppression (*detractio*), la substitution (*immutatio*), la suppression-adjonction et la permutation (*transmutatio*).

L'incipit, qu'il corresponde aux premiers mots d'un ouvrage, voire à une phrase entière ou même à un ou plusieurs paragraphes, institue d'emblée un horizon d'attente, un contrat de lecture entre l'auteur et son lecteur. Il n'en va pas autrement quand il s'agit d'une traduction, que le traducteur veuille restituer le texte avec ses particularismes d'écriture et son univers socioculturel d'origine ou, au contraire, en déplacer le centre de gravité en effaçant ce qui l'apparente à sa culture première, naturalisant, adaptant ce qui pourrait paraître par trop étranger. Ce qui guide le traducteur dans un tel choix c'est le désir de rendre accessible le texte, de le rendre lisible, de faire en sorte qu'il n'apparaisse pas marqué d'exotisme et ainsi que la réception du texte traduit soit identique à celle du texte original transposé dans un autre contexte culturel. L'équilibre entre un texte totalement marqué par l'étranger et un autre entièrement naturalisé est particulièrement difficile à trouver. À trop gommer les aspérités de la langue originelle l'écriture s'affadit, le contresens émerge, le sens est oblitéré. À l'inverse, le traducteur qui veut rendre l'œuvre dans sa singularité première en maintenant ses anthroponymes, ses toponymes, ses référents socioculturels inchangés, part du principe que l'univers décrit par l'auteur est suffisamment proche du lecteur, ou

au contraire qu'il peut espérer jouer sur l'exotisme, sur l'étrangeté qui se dégage d'un texte distant dans le temps et/ou dans l'espace.

L'incipit de *Madame Bovary* que nous avons étendu structurellement au premier paragraphe est constitué par les deux premières phrases du roman. La première est composée d'une proposition principale et d'une subordonnée conjonctive de temps. La deuxième, plus simple par sa structure, commence par un présentatif.

Nous étions à l'Étude, quand le Proviseur entra, suivi d'un *nouveau* habillé en bourgeois et d'un garçon de classe qui portait un grand pupitre. Ceux qui dormaient se réveillèrent, et chacun se leva comme surpris dans son travail. (Gustave Flaubert, *Madame Bovary*, 1877⁹)¹⁰

L'apparente simplicité descriptive d'un tel début ne devrait pas, en principe, poser de problème à un traducteur. On pourrait d'ailleurs espérer qu'il n'y ait pas de variations entre les diverses traductions. Pourtant, il n'en est rien. Il suffit pour s'en convaincre de lire les diverses traductions de l'incipit classées chronologiquement.

Estavamos na aula quando entrou o provedor, acompanhado de um *novo* vestido á paisana, e de um servente que levava uma grande estante. Os que dormitavam espertaram e todos se levantaram como se os tivessem surpreendido no seu trabalho.¹¹ (Francisco Ferreira da Silva Vieira, 1881)

Estávamos a estudar, quando o director entrou acompanhado dum *novato* vestido à campónia e dum moço que trazia uma grande carteira. Os que dormiam

⁹ Il s'agit de l'édition définitive publiée du vivant de l'auteur chez G. Charpentier.

¹⁰ Dans une lettre à Louise Colet, datée du 27 décembre 1852, Flaubert parle de la ressemblance entre l'entrée au collège dans *Louis Lambert* de Balzac qu'il vient de lire et son roman : «*Louis Lambert* commence, comme *Bovary*, par une entrée au collège, et il y a une phrase qui *est la même* : c'est là que sont contés des ennuis de collège surpassant ceux du *livre posthume* !»

¹¹ Gustave Flaubert, *Madame Bovary*, traduit par Francisco Ferreira da Silva Vieira (Lisbonne: Emp. Literária Fluminense, 1881).

acordaram, e todos se ergueram como que surpreendidos nos trabalhos.¹² (João Barreira, 1910)

Estávamos na aula quando o director entrou acompanhado dum caloiro, sem uniforme, e dum bedel, que carregava uma grande carteira. Os que dormiam acordaram, e todos se ergueram como que surpreendidos no estudo.¹³ (Mário Gonçalves, 1953)

Estávamos na sala de estudo quando o director entrou, seguido de um *novo* vestido à provinciana e de um ajudante que transportava uma carteira grande. Os que dormiam, acordaram, e todos se levantaram como que surpreendidos no seu trabalho.¹⁴ (João Pedro de Andrade, 1960)

Estávamos no estudo, quando o Reitor entrou, seguido por um *nôvo* vestido à paisana e por um contínuo, que carregava uma grande carteira. Os que dormiam acordaram e todo o mundo se levantou, como que surpreendido no seu trabalho.¹⁵ (Vera Neves Pedroso, 1969)

Estávamos no estudo, quando o director entrou, seguido de um *novo* vestido à burguesa e de um servente que carregava uma grande carteira. Os que dormiam acordaram e todos se levantaram como se tivessem sido surpreendidos a meio do trabalho.¹⁶ (Daniel Augusto Gonçalves, 1975)

Estávamos na sala de estudo quando o director entrou, seguido de um *caloiro* sem uniforme e de um contínuo que transportava uma grande carteira. Os que

¹² Gustave Flaubert, *Madame Bovary*, traduit par João Barreira (Porto : Livraria Chardron de Lello & Irmão, editores, 1910?)

¹³ Gustave Flaubert, *Madame Bovary*, traduit par Mário Gonçalves (Lisbonne : Editorial Minerva, 1953).

¹⁴ Gustave Flaubert, *Madame Bovary*, traduit par João Pedro de Andrade (Lisbonne : Editorial Estúdios Cor, 1960).

¹⁵ Gustave Flaubert, *Madame Bovary*, traduit par Vera Neves Pedroso (Íbis / Editorial Bruguera: Amadora / Rio de Janeiro, 1969).

¹⁶ Gustave Flaubert, *Madame Bovary*, traduit par Daniel Augusto Gonçalves (Porto: Livraria Civilização editora, 1975).

estavam a dormir acordaram e todos se puseram de pé como se tivessem sido surpreendidos a trabalhar.¹⁷ (Fernanda Ferreira Graça, 1979)

Estávamos no estudo quando o reitor entrou, seguido de um *novo* e de um contínuo que carregava uma carteira enorme. Os que dormiam acordaram, e todos se levantaram, como se tivessem sido apanhados de surpresa em pleno trabalho.¹⁸ (Maria Isabel Barreno, 1993)

Dans ce corpus les différences les plus notables tiennent au choix du lexique notamment pour désigner et décrire les personnages. Ainsi, la traduction de Silva Vieira, sans doute orientée par une fausse transparence, choisit de rendre «proviseur» par «provedor». Ce terme désigne le responsable d'établissements caritatifs ou plus récemment un magistrat ou un médiateur de conflits. La majorité des traducteurs opte pour le terme «director» et deux seulement pour celui de «reitor». Le premier semble plus neutre alors que le second, qui correspond, de nos jours, au titre de chef d'un établissement religieux ou de président d'université, recoupait autrefois celui de directeur de lycée. La traduction la plus récente l'utilise et situe d'emblée le texte dans un passé révolu instituant d'entrée de jeu une distance temporelle.

Deuxième personnage à apparaître dans le récit, Charles Bovary est perçu par le narrateur-personnage, inclus dans le célèbre et très commenté «nous» inaugural du roman, que les traductions portugaises traduisent par la désinence du verbe. Il est décrit comme étant un «*nouveau*», terme en italique comme pour mieux marquer cette mise à distance du discours de l'autre qui inscrit apparemment le roman sous le signe d'un roman d'apprentissage, le «nouveau» étant celui qui doit être initié à des pratiques sociales et culturelles. Ferreira da Silva se contente de traduire littéralement par «*novo*», en conservant l'italique. Or, ce mot est rarement utilisé comme substantif, tout au plus, au pluriel, désigne-t-il des jeunes gens. Ce qui n'empêche pas trois autres traducteurs de le reprendre. La traduction de 1904 emploie «*novato*»,

¹⁷ Gustave Flaubert, *Madame Bovary*, traduit par Fernanda Ferreira Graça (Mem Martins : Europa-América, 1979).

¹⁸ Gustave Flaubert, *Madame Bovary*, traduit par Maria Isabel Barreno (Alfragide: Ediclube, 1996).

toujours en italique, plus proche du terme originel, bien que désignant plus fréquemment un étudiant de première année. Un demi-siècle plus tard, Mário Gonçalves utilise «*caloiro*» qui, bien plus encore, traduit l'idée d'étudiant d'université et dans une certaine mesure, par extension, un élève du secondaire et sera repris également par l'édition d'Europa-América. Troisième personnage qui surgit dans l'incipit, le garçon de classe fait encore moins l'unanimité puisque cinq termes le désignent. Le premier «servente», employé par deux des traducteurs, semble peu adéquat puisqu'il peut désigner un servent d'artillerie, un domestique, voire un fonctionnaire. Le deuxième, «moço», peut aussi bien renvoyer à garçon, au sens premier du terme, qu'à un valet de ferme ou à un apprenti. Le troisième, uniquement sous la plume de Mário Gonçalves, «bedel», est un employé, à l'origine de l'université de Coimbra, puis par extension de toute université, chargé de faire l'appel. Le quatrième, «ajudante», apparaît comme le plus neutre et est une façon de contourner le problème en utilisant un terme plus général. Le cinquième, «contínuo», surgit trois fois. Il n'appartient pas non plus exclusivement au lexique de l'école mais à celui de l'administration puisqu'il s'agit d'un employé administratif chargé de tâches subalternes. La locution «garçon de classe» est bien un culturème qui introduit un degré de résistance à la traduction sur lequel achoppe les traducteurs.

Autre culturème est le lieu même où va se dérouler la première action du roman, la salle d'étude nommée de façon elliptique «étude», sera différemment rendue par les traducteurs. L'étude, temps pendant lequel les élèves travaillent en dehors des cours et par lieu où se déroule cette action, n'a jamais été très répandue au Portugal. Tout au plus, s'agit-il d'un lieu où l'élève est en retenue pour indiscipline. Les traducteurs se voient donc obligés de contourner cette difficulté. Ils le font soit en remplaçant cette notion par une autre d'ordre plus général, comme «aula», terme choisi par Silva Vieira et Mário Gonçalves, soit en procédant à une traduction littérale, «no estudo» qui est ambigu pour un portugais puisque désignant davantage un acte qu'un lieu, soit en adaptant cette réalité et en l'explicitant par l'expression «sala de estudo» (V.N.P., D.A.G., M.I.B.)¹⁹, soit encore en commettant un contresens en

¹⁹ Par souci de commodité nous utiliserons souvent les initiales des traducteurs dont le nom complet se trouve à la fin de l'article.

employant le verbe «estudar» comme le fait J.B. Or, dans ce contexte il s'agit bien entendu plus du lieu, la salle d'étude, que de l'acte d'étudier car s'il est certain que quelques-uns y travaillaient d'autres, comme le précise Flaubert, au contraire «dormaient». Il s'agit là, à l'évidence, d'une première ironie : le lieu de l'étude est le lieu du sommeil²⁰. Cette ironie n'est pas très bien comprise par le premier traducteur qui préfère atténuer le verbe dormir en sommeiller, «dormitavam». Il est d'ailleurs le seul à se permettre une telle liberté²¹.

Yves Gambier, à la suite d'Antoine Berman, considère qu'une traduction a toujours tendance à être assimilatrice, à réduire l'altérité sous la contrainte d'enjeux culturels et commerciaux: «on fait des coupures, on réarrange l'original au nom d'une certaine lisibilité, elle-même critère de vente. La retraduction dans ces conditions consisterait en un *retour* au texte-source.»²² C'est justement pour revenir à un sens premier du texte sans les détours de la langue et de la culture d'arrivée qu'auraient été retraduites les premières éditions anglaise et française du roman de Milan Kundera, *La Plaisanterie*. Les parties amputées ou supprimées dans ces premières traductions sont restituées comme par exemple la suppression par le traducteur anglais des digressions sur le folklore morave. À tel point que le premier traducteur David Hamblyn, aidé par Olivier Stallybrass, et son éditeur anglais James McGibbon de la maison d'édition Macdonald ont tout simplement retiré un long passage de *La Plaisanterie* où Kundera parlait du folklore morave sous prétexte qu'il serait sans doute jugé peu littéraire par un lecteur britannique. Face à l'indignation de l'auteur qui, dans un retentissant article du *TLS*, du 30 octobre 1969, compare censure à finalité commerciale londonienne et censure politique moscovite, l'éditeur dut s'expliquer en considérant que l'omission du chapitre sur le folklore morave visait à éviter l'ennui

²⁰ Il s'agit d'un *topos* courant à l'époque. Rimbaud écrivant sur le même sujet indique que les élèves: « dormaient dans l'atmosphère empuantie de l'étude ».

²¹ Marie-France Delport dans le chapitre sur «Le traducteur omniscient», in *Problèmes linguistiques de la traduction, L'horlogerie de Saint Jérôme*, observe ce même phénomène chez des traducteurs espagnols : « traduire *dormir* par *dormitar* est une amplification gratuite, née d'un souci, qu'on juge ici contestable, de précision et de 'vraisemblance' », p. 54.

²² Yves Gambier, «La retraduction, retour et détour» (*Meta*, XXXIX, 3, 1994), p. 413.

du lecteur anglais qui réagirait de la même façon négative qu'un lecteur morave confronté aux « réflexions d'un personnage de roman anglais sur un championnat provincial de cricket »²³.

La grande majorité des premiers lecteurs français a, quant à elle, découvert et apprécié Kundera, paradoxalement dans de mauvaises traductions. Les lecteurs ont pu ainsi découvrir, en 1968, la réécriture de *La Plaisanterie* par son premier traducteur Marcel Aymonin²⁴. Le romancier n'ayant pas lu cette traduction lors de sa parution, celle-ci a pu circuler pendant plus d'une douzaine d'années modifiant ainsi la perception que le lecteur pouvait se faire de l'œuvre. À tel point que, Alain Finkielkraut, lors d'un entretien avec Kundera, à la fin des années 70, interrogea l'auteur sur le contraste entre le premier roman au style baroque et ce dernier d'une grande simplicité et au style épuré. Kundera étonné par cette remarque se mit en devoir de lire la version française de *La Plaisanterie*. Surprise dont il fait état dans sa note à l'édition définitive révisée, pour ne pas dire retraduite, par Claude Courtot et l'auteur dont le romancier fait un relevé assez détaillé.

Il y a introduit une centaine (oui !) de métaphores embellissantes (chez moi : le ciel était bleu ; chez lui : sous un ciel de pervenche octobre hissait son pavois fastueux ; chez moi : les arbres étaient colorés ; chez lui : aux arbres foisonnait une polyphonie de tons ; chez moi : elle commença à battre l'air furieusement autour d'elle ; chez lui : ses poings se déchaînèrent en moulin à vent frénétique ; chez moi : je fus saisi par la tristesse ; chez lui : j'ai été pris au nœud coulant d'une énorme tristesse ; chez moi : Lucie pardonne ; chez lui : elle accorde l'aumône de son pardon ; chez moi : Helena bondissait de joie ; chez lui : elle bondissait dans un sabbat du diable ; etc., etc.).

Ludvik, narrateur des deux tiers du roman, s'exprime chez moi dans une langue sobre et précise

dans la traduction, il devint un cabotin affecté qui mélangeait argot, préciosités et archaïsmes pour rendre à tout prix son discours amusant (chez moi : les femmes

²³ Cité par François Richard dans sa "Biographie de l'œuvre" à la fin du premier volume de l'*Œuvre* de Milan Kundera dans la Bibliothèque de la Pléiade, p. 1428.

²⁴ Ancien directeur de l'Institut français de Prague, ayant demandé l'exil politique en Tchécoslovaquie, puis condamné par contumace en France, il est finalement gracié. Voir à ce sujet le site de la Radio tchèque : <http://www.radio.cz/fr/rubrique/histoire/lifp>

sont nues ; dans la traduction : elles portent un costume d'Eve ; chez moi : il la frappa d'une bouteille sur la tête ; dans la traduction : il lui fila un coup de bouteille sur la cafetière ; chez moi, un médecin retourne le corps mort d'Alexej ; dans la traduction, il le retourne comme une crêpe ; chez moi, un harmonium émet une série de sons ; dans la traduction, il émet une série de borborygmes ; chez moi, Helena parle à voix basse ; dans la traduction, elle roucoule ; chez moi, elle dit à Ludvik : « Vous n'êtes pas un phraseur ! » ; dans la traduction : « Les salades, c'est pas votre rayon ! » ; etc., etc.). Par ce discours, le caractère des personnages fut dénaturé : Helena devint caricaturalement bête, Lucie n'était qu'une pauvre fille paumée.

3) Chez moi, toutes les réflexions sont d'une exactitude scrupuleuse ; dans la traduction, elles étaient à peine intelligibles ; à cause de formules alambiquées (« les moments décisifs dans l'évolution de l'amour » devinrent « les nœuds à grimper de l'amour » ; « notre histoire à nous deux » devint « la trame événementielle que nous tissâmes de conserve » ; etc., etc.), mais aussi parce que le traducteur a suivi de façon démesurée la fameuse règle du « beau Style » qui interdit la répétition du même mot. J'ai toujours exécuté cette règle. La pensée qui se veut exacte ne peut jouer avec des synonymes. En outre, la répétition donne à mon texte un rythme, une mélodie qui, dans la traduction, disparurent complètement. [...]

Il se sent à tel point trahi qu'il rapporte cette mésaventure dans une introduction à la sixième partie de *L'Art du roman* intitulée «Soixante-neuf mots» où il constate que : «En France, le traducteur a réécrit le roman en ornementant mon style. En Angleterre, l'éditeur a coupé tous les passages réflexifs, éliminé les chapitres musicologiques, changé l'ordre des parties, recomposé le roman.» Déchiré par cette expérience et se sentant trahi, il dira même que le choc provoqué par les traductions de *La Plaisanterie* l'a marqué à jamais. Cette mésaventure aura comme conséquence directe une plus grande attention portée à la traduction de ses œuvres en français et dans d'autres langues et indirecte quand, en 1995, il écrit son premier roman en français, *La Lenteur*, pour échapper aux contraintes et aléas d'une traduction. Ce passage de la langue maternelle vers la langue d'adoption aurait été pourtant fortuit comme il le raconte à Antoine Gallimard.

J'étais en train d'écrire encore quelques essais en français. Le dernier devait traiter de Choderlos de Laclos, de Vivant Denon. Au bout de quelques pages, je me suis senti comme étranglé d'ennui. Je ne pouvais supporter le sérieux de mes élucubrations. Pour me libérer, pour m'amuser, j'ai transformé cet essai en une grande blague. Ainsi est né en 1995 *La Lenteur*, mon roman le plus léger, où « aucun mot n'est sérieux ». Mon premier roman français.²⁵

Depuis tous ses romans sont rédigés directement dans la langue de sa nouvelle patrie : *L'Identité* (1997), *L'Ignorance* (2000²⁶) et le tout récent *La Fête de l'insignifiance* (2014).

En 1980, paraît une «nouvelle édition entièrement révisée par Claude Courtot et l'auteur» du roman. Malgré de nombreuses corrections Kundera n'est toujours pas satisfait du résultat final, «j'ai découvert, dit-il, combien d'affectations, de tournures tarabiscotées, d'inexactitudes, d'obscurités et d'outrances m'avaient échappé» et entreprend une nouvelle correction avec l'aide de Claudine Méal, correctrice chez Gallimard. En 1985 paraît l'édition définitive reprise ensuite dans son *Œuvre*, publiée en 2011 dans la collection de la Bibliothèque de la Pléiade des éditions Gallimard.

Ainsi, ces mésaventures ont fait que Kundera est devenu très attentif aux traductions d'autant qu'elles participent à la diffusion du roman et à son universalité. C'est ce qu'il affirme dans son livre d'essais *Le Rideau* en parlant de l'auteur de romans traduits : « il s'ouvre au monde au-delà de sa langue nationale »²⁷.

La révision du texte de *La Plaisanterie* par Kundera ne va pas sans transformations du texte source comme si le romancier ne pouvait s'empêcher de réécrire son texte, non seulement pour l'améliorer mais également pour le rendre plus perceptible. Ainsi, certaines références

²⁵ *Bulletin Gallimard*, n° 447, mars-avril 2003, cité par François Ricard, «Biographie de l'œuvre», in Milan Kundera, *Œuvre, édition définitive*, volume II (Paris: Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 2011), p. 1201.

²⁶ Fait d'édition singulier, les principales éditions traduites paraissent en 2000 et l'édition originale en français en 2003. Ce délai aurait été provoqué par le mauvais accueil fait par une partie de la critique française lors de la sortie de son précédent roman.

²⁷ Milan Kundera, *Le rideau, Essai en sept parties* (Paris : Gallimard, 2005, col. Folio n°4458), p. 80.

culturelles, certains culturèmes disparaissent au profit d'autres jugées plus évocateurs pour un public français. Parlant de compositeurs qui ont puisé leur inspiration dans la musique traditionnelle, le texte tchèque de *La Plaisanterie* ainsi que sa première traduction mentionnent Stravinsky, Janacek, Bartok et Enesco tandis que la dernière traduction, bien que conservant le musicien russe, indique les noms de compositeurs du groupe des Six, jugés sans doute plus évocateurs pour un lecteur français mélomane : Milhaud et Honegger. Quand on sait notamment l'importance qu'accorde Kundera au compositeur tchèque Janacek, que l'on retrouve très souvent dans ses essais et ses romans, cela indique bien l'influence de la naturalisation qui estompe les prétendues aspérités culturelles du texte source. La première version de la traduction de *La Plaisanterie* qui inaugure la réception traductrice auprès du public français glisse très souvent d'un registre courant, parfois familier vers un registre fortement oralisé, voire argotique qui sonne comme du Louis-Ferdinand Céline. En procédant à la révision définitive de la traduction, Kundera enlèvera les marques argotiques de la traduction originale tant sur le plan de la syntaxe que du lexique. Bien que certaines expressions et locutions empruntées au langage des jeunes des années soixante disparaissent définitivement, il conservera cependant des expressions familières. Ce travail de réécriture est tel que face à l'original tchèque on peut se demander si la traduction définitive n'est pas un autre original.

À titre d'exemple, au début du roman, nous avons une narration d'un des personnages, la journaliste Helena qui a d'ailleurs son prénom francisé en Hélène dans la première traduction et dans la version révisée de 1980. Dans la traduction de 1968, cela donne : « Ç'avait été au fond vachement comique la première fois que j'étais entrée dans son cabinet » qui devient dans la « version française définitive », en 1985 : « Cela avait été au fond franchement comique la première fois que j'étais entrée dans son bureau » (p.41). Les expressions idiomatiques, cette part de la *doxa* propre à la langue, vont se trouver bien plus circonscrites dans la version définitive. Les souvenirs « assiégeaient » (p.48) le narrateur alors qu'ils le « tenaient dans leur filet » (p.31) La locution « franchir le Rubicon » (p.26) devient plus simplement « franchir la frontière » (p.39). Dans le même paragraphe, l'auteur préfère l'emploi de « garce »,

substantif à la fois étymologiquement plus ancien et plus moderne dans son usage familier, à celui de «pimbêche» utilisé par le premier traducteur. «Traînasser» devient plus sobrement, dix-sept ans plus tard, «flâner». Des interjections plutôt littéraires disparaissent, «Dieu qu'elle est vilaine» se transformant de façon plus lapidaire en «Qu'elle est vilaine». On peut également constater l'effacement de locutions latines courantes dans la dernière version. Ainsi, l'énoncé «comme si tu pensais quelque chose *in petto*, à part toi» (p.34) se convertit, sans doute également pour éviter une allitération qui sonne comme une cacophonie, en «comme si tu pensais quelque chose que tu gardes pour toi» (p.51). L'épisode où la plaisanterie de Ludvik, qui donne le titre au roman sous forme d'une carte postale ironique écrite par dépit amoureux à Marketa, est parsemé de variations lexicales entre les diverses versions. «Ni peu ni prou» devient «nullement», «une épître» se simplifie en une banale «lettre», quant à la jeune fille décrite comme «néophyte zélée», elle fait uniquement preuve de «zèle» dans les années 80. Les sentiments que Ludvik espère provoquer, décrits entre parenthèses dans les diverses versions, sont présentés différemment : «dans le dessein de lui faire mal, de lui causer un choc et de lui emberlificoter les idées» devenant de façon plus ramassée : «pour la blesser, la choquer, la dérouter». Si pour un lecteur tchèque un toponyme indiquant une chaîne de montagnes, la Šumava était immédiatement évocateur, rien de moins sûr pour un lecteur français. En conséquence, considéré comme un culturème, il disparaît dans la dernière traduction. Le refus de la répétition est une des préoccupations orthonymiques qui hante la plupart des traducteurs français et de ce fait, Marcel Aymonin écrit-il : «[...] un gosse de vingt ans quand il n'a pas de femme ; gars [...]» est rendu dans la version définitive par «[...] garçon de vingt ans quand il n'a pas de femme ; garçon [...]». Dans la première traduction de *La Plaisanterie* les locutions incompréhensibles, car irréductibles à leur culturème et participant d'implicites culturels, sont souvent expliquées grâce à des notes de bas de page. Neuf au total dans la traduction originelle d'Aymonin qui disparaissent dès l'édition de 1980 révisée par Courtot.

Quant aux notes de bas de page qui portent le plus souvent sur des particularismes et des coutumes tchèques et tchécoslovaques, sur des organisations patriotiques, des us ou des lois sous le régime

communiste, elles sont le plus souvent incorporées dans le texte ou leurs informations jugées désormais inutiles effacées. Par exemple, le contenu d'une note explicative sur l'énoncé : «Je dis 'Honneur au travail' » précise qu'il d'agit d'une «Formule de salut quasiment 'réglementaire' entre communistes tchécoslovaques, aujourd'hui à peu près abandonnée» (p.38) est intégré dans le corps même du texte dans l'édition définitive en mentionnant sommairement «comme les communistes se saluaient à l'époque» (p.58). De même, quand Ludvik, à la fin du roman, invite un autre personnage à prendre une vodka, une note, dans la première version, précise que la «loi tchécoslovaque interdit la conduite des véhicules automobiles au consommateur d'une quantité quelconque d'alcool» (p.319) dont la teneur sera entièrement fondue dans le corps du texte bien plus simplement : «la loi interdit toute consommation d'alcool aux chauffeurs». Le lecteur de 1980 ne saura pas que la «salle désaffectée d'un gymnase» où se déroule une soirée dansante est dans la première version «la maison des Sokols» (p.64) qui impliquait une note à consonance linguistique et historique : «*Sokol* (Faucon) puissante organisation d'éducation physique et patriotique fondée en 1862 et qui joua un rôle considérable dans le mouvement d'émancipation national des Tchèques.» La note suivante sur l'écrivain František Halas n'a qu'un rôle informatif très secondaire et repose sur un jugement de valeur qui est sujet à caution : «Un de poètes tchèques les plus délicats (1901-1949)» (p.85). Information d'autant plus inutile que dans les diverses traductions le lecteur découvre sur deux paragraphes l'influence de Halas sur un des personnages et une certaine notoriété après la mort du poète accusé par le régime de «morbidity, de manque de foi, d'existentialisme». Les renvois en note à des artistes semblent également nécessaires à Macel Aymonin qui en fait usage deux pages plus loin pour parler d'un sculpteur décrit comme « principal initiateur du renouveau de la sculpture tchèque» et d'un peintre dont l'œuvre «développe les aspirations à la liberté nationale et les thèmes de la solidarité slave» (p. 101). Ce didactisme sera banni dès 1980, ne restant simplement que les noms des deux artistes en question, Myslbeck et Ales. L'imperméable d'un des personnages, au début de la cinquième partie, est non seulement décrit dans sa forme et sa couleur comme est indiquée l'origine de sa confection et le nom du magasin où on

pouvait l'acquérir : « Tuzex » qu'une note identifie comme étant une «Firme d'État spécialisée dans la vente des articles de luxe, importés ou destinés à l'exportation, payés en devises étrangères» (p.201). Le nom du magasin ainsi que se note explicative sont omis car n'apportant qu'un élément dérisoire d'information pour le lecteur français de 1980.

Bien que notre corpus fût circonscrit aux traductions portugaises de *Madame Bovary*, de Gustave Flaubert, et françaises de *La Plaisanterie*, de Milan Kundera, les interférences culturelles et orthonymiques sont si nombreuses et modifient, métamorphosent à tel point le texte source que nous avons dû opérer un choix. Nous avons ainsi limité les exemples à l'incipit du roman de Flaubert, au traitement du registre familier et aux informations jugées intraduisibles dans le roman de Kundera. Grâce à la notion de «culturème» nous avons pu observer cette part d'irréductibilité linguistique et référentielle qui amène le traducteur à proposer des équivalents, parfois à commettre des contresens, pas toujours involontaires, la traduction littéraire étant conditionnée par le facteur temps et coûts. La traduction idéale d'une œuvre littéraire dense n'existant pas mais étant le résultat de multiples facteurs et compromis, elle vieillit bien plus rapidement que le texte source. Chaque génération va conséquemment proposer «sa» traduction et ce à titre *Madame Bovary* est exemplaire puisque le roman de Flaubert aura droit en un peu plus d'un siècle, entre 1881 et 1993, à huit traductions différentes éditées au Portugal. On peut d'ailleurs se demander si, plus de vingt ans après la dernière traduction en date, un éditeur portugais peut encore se lancer dans une telle aventure. Nous avons pu vérifier que des termes apparemment anodins qui par procédé anaphorique renvoie à un personnage comme «nouveau» ou à des fonctions sociales («Provisueur» ou «garçon de classe») peuvent présenter des difficultés insoupçonnées parce qu'ils représentent des culturèmes. Nous avons pu également vérifier la validité de la notion d'«orthonymie» au nom de laquelle un traducteur peut vouloir bannir une répétition, un style trop redondant, une phrase ou une tournure jugées agrammaticales. La naturalisation d'un texte source peut conduire à des choix dont on peut interroger la pertinence : substituer le nom d'un compositeur rend-t-il un texte cible plus recevable et lisible ? La retraduction semble déjà bien plus

probante quand il s'agit de retrouver le style plus épuré de l'original. L'emploi d'expressions argotiques et de constructions échappant à la norme pouvait rendre le roman de Kundera, *La Plaisanterie*, bien plus séduisant pour un lecteur français de 1968, mais traduit insuffisamment compte du style de l'auteur, même quand celui tend vers un registre familier. C'est pour cela que Kundera a revu entièrement le texte de *La Plaisanterie*, aidé par son dernier traducteur Claude Courtot, lors de sa publication en 1985, validée plus tard dans l'édition définitive de la Bibliothèque de la Pléiade en 2011.

Notre étude compte tenu de sa dimension réduite a procédé par échantillonnage. De futures analyses devraient pouvoir vérifier sur un corpus plus large les interférences culturelles et orthonymiques dans les traductions d'autres œuvres de Flaubert, en y incluant les éditions brésiliennes, et d'autres textes romanesques de la période tchèque de Milan Kundera.

Initiales utilisées

D.A.G.	Daniel Augusto Gonçalves
F.F.G.	Fernanda Ferreira Graça
F.F.S.V.	Francisco Ferreira da Silva Vieira
J.B.	João Barreira
J.P.A.	João Pedro de Andrade
M.G.	Mário Gonçalves
M.I.B.	Maria Isabel Barreno
V.N.P.	Vera Neves Pedroso