Genèse de la traduction ou traduction de la genèse ? À propos de quelques traductions italiennes de l'*incipit* de *Bouvard et Pécuchet*

Florence Pellegrini

Édition électronique

URL : <https://journals.openedition.org/transalpina/1189>
DOI : 10.4000/transalpina.1189
ISSN : 2534-5184

Éditeur

Presses universitaires de Caen

Édition imprimée

Date de publication : 31 août 2015
Pagination : 107-124
ISBN : 978-2-84133-738-5
ISSN : 1278-334X

Référence électronique

Florence Pellegrini, « Genèse de la traduction ou traduction de la genèse ? À propos de quelques traductions italiennes de l'*incipit* de *Bouvard et Pécuchet* », *Transalpina* [En ligne], 18 | 2015, mis en ligne le 17 décembre 2021, consulté le 19 décembre 2021. URL : <http://journals.openedition.org/transalpina/1189> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/transalpina.1189>

GENÈSE DE LA TRADUCTION OU TRADUCTION DE LA GENÈSE ? À PROPOS DE QUELQUES TRADUCTIONS ITALIENNES DE L'INCIPIT DE *BOUVARD ET PÉCUCHET*

Résumé : Pour Flaubert, écrire revient parfois à vivre la « souffrance du traducteur » : au cours de la rédaction de *Salammbô* par exemple, le romancier évoque la nécessité de recourir à « une sorte de traduction permanente » qui rend l'écriture « presque impossible ». Pour bien écrire, il faudrait être presque incompréhensible : « si l'on s'en tient au ton littéraire et françois on devient banal ». Flaubert présente ici les difficultés liées à la création littéraire en termes de traductologie, reprenant exactement les positions du débat de son temps entre les partisans de la traduction littérale et ceux qui s'en tiennent à la tradition des « belles infidèles ». À travers la confrontation de quatre traductions italiennes de l'incipit de *Bouvard et Pécuchet*, de la plus littérale à la plus « infidèle », cet article envisage les difficultés, les « souffrances » du traducteur face à la langue de Flaubert, les modalités de passage d'un univers linguistique à l'autre. Il montrera en particulier comment la connaissance de la genèse de l'œuvre peut être une aide pour le travail du traducteur, en ce qu'elle permet d'éviter de réactiver des motifs et des constructions syntaxiques qui sont précisément celles que Flaubert a voulu éliminer au brouillon.

Riassunto : Per Flaubert, scrivere significa a volte vivere la « sofferenza del traduttore » : ad esempio, mentre scrive *Salammbô*, il romanziere evoca la necessità di fare « una specie di traduzione perpetua » che rende la scrittura « quasi impossibile ». Per scrivere bene, bisognerebbe essere quasi incomprensibili : « se si usa soltanto la lingua letteraria comune, si diventa banali ». Flaubert presenta qui le difficoltà legate alla creazione letteraria in termini traduttologici, riferendosi al dibattito del suo tempo tra i seguaci della traduzione letterale e quelli che si ricollegano alla tradizione delle « belle infedeli ». Confrontando quattro traduzioni italiane dell'incipit di *Bouvard e Pecuchet*, dalla più letterale alla più « infedele », quest'articolo prende in considerazione le difficoltà, le « sofferenze » del traduttore di fronte alla lingua di Flaubert e le modalità del passaggio da un universo linguistico all'altro. In particolare, mostrerà come la genesi dell'opera può essere di supporto alla traduzione, in quanto consente di non riattivare motivi e costruzioni sintattiche evitate da Flaubert nel manoscritto.

Comme il faisait une chaleur de trente-trois degrés,
le boulevard Bourdon se trouvait absolument désert¹.

1. G. Flaubert, *Bouvard et Pécuchet*. Dictionnaire des idées reçues, S. Dord-Crouslé (éd.), Paris, Garnier-Flammarion, 1999, édition mise à jour en 2011, p. 45.

Dans *L'Horlogerie de saint Jérôme*, Jean-Claude Chevalier et Marie-France Delpont envisagent l'opération de traduction dans ce qu'elle a de plus contraint, qu'ils désignent sous le terme d'« orthonymie »² ou « diction orthonymique », et qui correspond à la représentation inconsciente que chacun a de la « naturalité » de sa propre langue :

un sentiment obscur mais vif nous anime tous, lecteurs, traducteurs, linguistes : 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 », donc³.

L'influence de cette notion sur l'esprit du traducteur est des plus fortes : c'est elle, par exemple, qui est responsable de deux des « figures de traduction »⁴ les plus fréquentes, « l'explicitation » et « l'amplification »⁵. L'orthonymie est, sans nul doute, ce qui contrevient à la littéralité – cette traduction « de la lettre » que prône Antoine Berman – et, d'une certaine manière, à la littérarité, si l'on veut bien considérer la littérature en termes de singularité et d'écart en regard de la norme, tant esthétique que linguistique et grammaticale.

Dans cette période que Gilles Philippe définit comme le « moment grammatical de la littérature française »⁶, entre la fin du XIX^e et le début du XX^e siècle, se produit en effet le changement de statut de l'usage idiosyncrasique de la langue : d'erreurs grammaticales en discriminant d'auteur, les particularités syntaxiques acquièrent progressivement leur légitimité, au fur et à mesure que s'autonomise la sphère littéraire et que devient prégnante la notion d'auteur et, parallèlement, la notion de « style d'auteur », entendu comme originalité et unicité. C'est de cette conception de la littérature et de la notion de « style d'auteur » que je partirai pour aborder le texte flaubertien et ses traductions italiennes, en m'interrogeant d'une part sur la faisabilité même d'une opération de transfert qui doit négocier avec l'orthonymie, et, d'autre part, sur l'apport que pourrait constituer la connaissance du dossier génétique, en appui du travail du traducteur.

2. J.-C. Chevalier, M.-F. Delpont, *L'Horlogerie de saint Jérôme. Problèmes linguistiques de la traduction*, Paris, L'Harmattan, 1995.

3. *Ibid.*, p. 9.

4. *Ibid.*, p. 8.

5. Cf. également A. Berman, *La Traduction et la lettre ou l'Auberge du lointain* [1985], Paris, Éditions du Seuil, 1999, p. 49-68. Explicitation et amplification (ou « clarification » et « allongement ») sont deux des « tendances déformantes » (*ibid.*, p. 52) envisagées par Berman lors de l'opération de traduction, et qui contreviennent à sa littéralité.

6. G. Philippe, *Sujet, Verbe, Complément. Le moment grammatical de la littérature française (1890-1940)*, Paris, Gallimard (Bibliothèque des idées), 2002.

Le style de Flaubert

Le débat sur le « style de Flaubert » n'a pas attendu Proust et son article paru le 1^{er} janvier 1920 dans *La Nouvelle Revue Française* pour se faire jour : Flaubert lui-même, dans la correspondance suivie avec Louise Colet qui accompagne pas à pas la rédaction de *Madame Bovary*⁷, en précise les exigences et en définit les contours tandis que, dès la parution du roman, les chroniques journalistiques s'émeuvent de ce que l'on ne nomme pas encore licences, mais bien fautes dont il s'agit de dresser des listes.

Ce que Proust est le premier à proposer, en revanche, c'est un changement complet de paradigme : loin d'une lecture normative qui rabat la valeur du texte littéraire sur la conformité grammaticale, Proust fait des « singularités immuables d'une syntaxe [flaubertienne] déformante »⁸ le fondement même de son « style » et, corrélativement, son critère de littéarité. « La beauté grammaticale »⁹, qu'il reconnaît à l'usage si particulier que fait Flaubert des temps verbaux – et tout particulièrement de l'imparfait –, des adverbes et des conjonctions, « n'a rien à voir avec la correction »¹⁰ : elle est la marque même – et le seul médium possible – d'une « vision nouvelle [...] incorpor[ée] aux diverses parties du discours »¹¹. Les remarques de Proust rejoignent ainsi l'obsession flaubertienne de « l'expression juste »¹² qui est « la seule »¹³, et sa conception du « style » comme « manière absolue de voir les choses »¹⁴. On connaît l'acharnement de Flaubert à la tâche, le travail incessant du brouillon et la « pioche » obstinée qui l'amène à reprendre jusqu'à épuisement une page, un paragraphe, une phrase, un mot, pour parvenir à cette prose « *inchangeable* »¹⁵, « aussi rythmée, aussi sonore » qu'un « bon vers »¹⁶ :

Je crois que l'arrondissement de la phrase n'est rien. Mais que *bien écrire* est tout, parce que « bien écrire c'est à la fois bien sentir, bien penser, et bien dire » (Buffon).

7. G. Flaubert, *Correspondance*, t. II (1851-1858), Paris, Gallimard, 1980.

8. M. Proust, « À propos du "style" de Flaubert », *La Nouvelle Revue Française*, 1^{er} janvier 1920, repris dans *Journées de lecture*, Paris, UGE (10 / 18 ; Domaine français), 1993, p. 122.

9. *Ibid.*, p. 116.

10. *Ibid.*

11. *Ibid.*, p. 121.

12. G. Flaubert, *Correspondance*, t. V (1876-1880), Paris, Gallimard (Pléiade), 2007, p. 26.

13. *Ibid.*

14. G. Flaubert, *Correspondance*, t. II, p. 31.

15. *Ibid.*, p. 135-136. C'est Flaubert qui souligne.

16. *Ibid.*

Le dernier terme est donc dépendant des deux autres, puisqu'il faut sentir fortement, afin de penser, et penser pour exprimer. [...] je crois la Forme et le Fond deux subtilités, deux entités qui n'existent jamais l'une sans l'autre.

Ce souci de la Beauté extérieure que vous me reprochez est pour moi une *méthode*. Quand je découvre une mauvaise assonance ou une répétition dans une de mes phrases, je suis sûr que je patauge dans le Faux ; à force de chercher, je trouve l'expression juste qui était la seule – et qui est, en même temps, l'harmonieuse. – Le mot ne manque jamais quand on possède l'idée¹⁷.

L'investissement stylistique de Flaubert n'est plus à démontrer, ni le lien consubstantiel qu'il établit entre « Forme » et « Fond ». La conception flaubertienne du style est tout à la fois une éthique et une esthétique : la « vérité »¹⁸ du texte réside dans sa perfection formelle, la « Beauté » étant un gage d'exactitude et de « moralité »¹⁹ :

Si le lecteur ne tire pas d'un livre la moralité qui doit s'y trouver, c'est que le lecteur est un imbécile, ou que le livre est *faux* au point de vue de l'exactitude. Car du moment qu'une chose est Vraie elle est bonne. Les livres obscènes ne sont même immoraux que parce qu'ils manquent de vérité²⁰.

Qu'advient-il, dans ce cas précis où la stylisation est l'œuvre même, de la possibilité d'une traduction ? La stylisation me semble être le cas de toute littérature, mais rarement auteur a si clairement et virulemment revendiqué son attachement à la forme. Ou plutôt, puisque traductions il y a, que donnent à lire les traductions italiennes de Flaubert, et plus particulièrement, les traductions italiennes de *Bouvard et Pécuchet* ?

« Histoire des deux bonshommes »²¹

Bouvard et Pécuchet cumule les difficultés : c'est une œuvre posthume, dont l'inachèvement textuel pose de multiples problèmes éditoriaux. Sans même parler des reconstructions conjecturales du « second volume »²² – la « copie »

17. G. Flaubert, *Correspondance*, t. V, p. 26.

18. *Ibid.*, p. 12.

19. *Ibid.*

20. *Ibid.*

21. C'est ainsi que Flaubert désigne *Bouvard et Pécuchet* dans ses brouillons, et plus particulièrement les feuillets « scénariques » dans lesquels il élabore le plan de l'ouvrage. Cf. G. Flaubert, ms gg 10, f° 2.

22. L'organisation pensée pour l'ouvrage est bipartite : à la première partie romanesque envisagée comme une « préface » et constituée de dix chapitres – les dix chapitres rédigés qui nous sont parvenus – devait s'adjoindre le « second volume », c'est-à-dire la « copie » réalisée

des bonshommes, dont on ne sait, au final, comment elle s'articulerait à sa « préface » romanesque –, le texte du récit n'est qu'imparfaitement stabilisé : si Flaubert a rédigé l'essentiel des dix premiers chapitres qu'il a recopiés au propre, des incertitudes persistent quant à la mise en page et à la ponctuation définitives²³. On sait également que des erreurs de transcription se sont glissées dans certaines éditions du texte. À la suite d'Alberto Cento²⁴ et de Claudine Gothot-Mersch²⁵, dont les éditions s'appuyaient déjà sur le dossier génétique du roman, Stéphanie Dord-Crouslé a, dans son édition de 1999²⁶, tranché certaines incohérences et rétabli certains termes mal interprétés dans les premières éditions.

L'originalité formelle, structurelle, générique de l'œuvre pose, de plus, de nombreux problèmes de lisibilité : on n'oubliera pas les réactions, sceptiques parfois, hostiles souvent, des lecteurs de la fin du XIX^e siècle : si Maupassant²⁷ a su, sans doute le premier, déchiffrer *Bouvard et Pécuchet* et relever la puissance novatrice du récit, nombreux sont les détracteurs qui ne voient dans cette ultime œuvre qu'un ratage complet, marque d'un talent épuisé. De Sabatier à Barbey d'Aureville, en passant par Céard ou Zola, aucun ne semble comprendre le fonctionnement déconcertant du récit : sujet de « déception »²⁸, roman inconsistant, « écrasant de vulgarité et de bassesse »²⁹, incapable d'atteindre à la « vérité humaine dans la succession des événements »³⁰, *Bouvard et Pécuchet* est une œuvre « inquiétante et dont il faudrait blâmer la publication »³¹.

Enfin, la notoriété de l'ouvrage est moindre que celle de *Madame Bovary*, définitivement entrée au Panthéon de la littérature mondiale. À ce

par les bonshommes au terme de leur parcours encyclopédique. On sait que ce « second volume » devait inclure *Le Dictionnaire des idées reçues* ; mais la mort de Flaubert ayant interrompu son travail, on ne peut qu'émettre des hypothèses quant à l'organisation de l'ensemble et son articulation avec la partie romanesque.

23. Cf. A. Herschberg Pierrot, « Ponctuation, édition, interprétation : l'exemple du point-virgule dans *Bouvard et Pécuchet* », *Flaubert. Revue critique et génétique*, n° 8, 2012 : *Ponctuation et mise en page. Oralité et ordonnancement du discours chez Flaubert*, F. Pellegrini (éd.) ; en ligne : <http://flaubert.revues.org/1865>.
24. A. Cento, *Bouvard et Pécuchet*, édition critique précédée des scénarios, Naples, Liguori, 1974.
25. C. Gothot-Mersch, *Bouvard et Pécuchet*, avec un choix des scénarios du Sottisier, *L'Album de la Marquise et Le Dictionnaire des idées reçues*, Paris, Gallimard (Folio), 1979.
26. G. Flaubert, *Bouvard et Pécuchet*, introd. S. Dord-Crouslé, Paris, Flammarion, 1999.
27. G. de Maupassant, supplément du *Gaulois*, 6 avril 1881.
28. A. Sabatier, *Le Journal de Genève*, 3 avril 1881.
29. J. Barbey d'Aureville, *Le Constitutionnel*, 10 mai 1881.
30. H. Céard, *L'Express*, 9 avril 1881.
31. *Ibid.*

titre, l'ultime roman flaubertien ne bénéficie pas, ou bénéficie moins que les autres œuvres, d'un large lectorat potentiel.

La traduction de *Bouvard* me semble donc démultiplier les difficultés du traducteur, non seulement parce que toute traduction du « style de Flaubert » serait problématique – Marie-France Delpont a largement analysé les problèmes linguistiques que peut poser la traduction en anglais, en espagnol ou en italien de *Madame Bovary*³², et d'autres études ont pu montrer comment la traduction du texte flaubertien était susceptible de modifier le système discursif de la langue-cible³³ – mais aussi parce que le texte de cette dernière œuvre, avant même de poser des problèmes de transfert linguistique et culturel, pose des problèmes d'établissement et de réception dans sa langue source. Le recours au dossier génétique de l'œuvre – le manuscrit « définitif », mais aussi l'ensemble des brouillons, plans et scénarios – semble incontournable pour toute édition scrupuleuse du texte³⁴; la traduction du roman aurait sans doute elle aussi tout à gagner à se coller avec les avant-textes :

Entre la génétique des textes et cette catégorie particulière d'écrits que sont les traductions, la rencontre était prévisible : inscrite dans ce qui anime, au sens propre, l'esprit et le faire de l'une et de l'autre. La génétique enquête sur la fabrique, débusque les processus, remonte le cours de l'œuvre, scrute les traces. La traduction est fabrique – de langues, de pensées, de textes, de littératures dites étrangères (mais qui, grâce à elle, le sont un peu moins). Elle est processus, mise en mouvement perpétuelle, vouée d'avance à la reconstruction. [...] la traduction, en refaisant pas à pas le chemin parcouru par l'auteur, est doublement trace : de ce parcours à rebours, dont l'indice matériel est la production d'un discours – mots, sonorités, rythmes, voix – à travers lequel se profile l'empreinte d'une lecture, et parfois d'une interprétation³⁵.

32. Cf. J.-C. Chevalier, M.-F. Delpont, *L'Horlogerie de saint Jérôme...*, en particulier les chapitres V, VII et VIII. Cf. également, sur la question de la ponctuation, S. Sarrazin, « Le traducteur et les italiques. Omniscience et redressement dans *Madame Bovary* », *Flaubert. Revue critique et génétique*, n° 8, 2012 : *Ponctuation et mise en page. Oralité et ordonnancement du discours chez Flaubert*, F. Pellegrini (éd.) ; en ligne : <http://flaubert.revues.org/1880>.

33. Cf. H. Sawasaki, « Comment traduire en japonais les styles indirect et indirect libre de *Madame Bovary* ? », *Flaubert. Revue critique et génétique*, n° 6, 2011 : *Flaubert et la traduction*, A. Bouvier, I. Lörinszky, L. Windels (éd.) ; en ligne : <http://flaubert.revues.org/1541>. L'étude de Hisaki Sawasaki montre comment la traduction de *Madame Bovary* a pu reconfigurer la langue japonaise en lui adjoignant les moyens d'un style indirect libre « à la française ».

34. C'est le cas de l'édition « Pléiade » actuellement en préparation sous la direction d'A. Herschberg Pierrot et J. Neefs.

35. F. Durand-Bogaert, « Ce que la génétique dit, la traduction le fait », *Genesis*, n° 38, 2014 : *Traduire*, F. Durand-Bogaert (éd.), p. 7.

Pour le corpus qui nous occupe, cette proximité des deux processus serait primordiale en ce qu'elle permettrait d'écarter des traductions qui se rapprocheraient non pas du texte source, mais des versions antérieures que Flaubert a écartées.

« Comme il faisait une chaleur de trente-trois degrés »

L'*incipit* est un lieu stratégique, où se mettent en place l'univers de la fiction, les codes du récit, et où s'établit le pacte de lecture. Même si tout n'est pas joué dès la première page, les enjeux de ce moment liminaire sont forts en termes d'inscription générique et de dialogue intertextuel, mais aussi, plus largement, en termes de séduction et de procédures d'accroche, cette fameuse *captatio benevolentiae* chère à la rhétorique classique. Autant dire que pour le traducteur, qui doit composer avec un horizon d'attente culturellement distinct du cadre d'inscription du texte de départ, c'est un moment essentiel, où se décident la recevabilité et l'attractivité de son énoncé.

La critique a largement commenté l'*incipit* de *Bouvard et Pécuchet*, qui joue des codes réalistes dans un retournement « parodique »³⁶ et inscrit, dans cette réflexivité si caractéristique de la modernité littéraire, « la réénonciation des lieux communs comme un des modèles d'engendrement »³⁷ du récit.

L'*incipit* ne se réduit pas à la première phrase ; pourtant, dans le cas précis de *Bouvard et Pécuchet*, le détachement de cette phrase inaugurale, séparée de la description qui lui fait suite par un blanc alinéaire à la manière d'autres *incipit* flaubertiens avec lesquels elle entre en résonance, distingue et souligne une unité autonome : « la première phrase [...] forme une unité sémantique et rythmique, bouclée sur elle-même, délimitée par la pause après le point et l'alinéa. Elle marque aussi le premier temps de l'ouverture du roman [...] »³⁸.

C'est donc sur cette première phrase que je m'attarderai, et plus particulièrement sur son ouverture par une subordonnée temporo-causale, amorcée par le positionnement inaugural du connecteur bivalent *comme*.

La causalité parodique ou la dérision de causalité, qui « ancre le récit dans la répétition, dans la thématique de la recherche du lien que le "comme" inaugural met en évidence et souligne comme difficulté »³⁹, se gauchit en simple concomitance, la représentation du cadre spatio-temporel se scindant en deux circonstances simultanées. La polyvalence du

36. A. Herschberg Pierrot, « Étude génétique de l'*incipit* de *Bouvard et Pécuchet* » [1999], *ITEM*, mis en ligne le 2 avril 2007. Disponible sur : <http://www.item.ens.fr/index.php?id=13612>.

37. *Ibid.*

38. *Ibid.*

39. D. Malgor, « Le coq, l'arbre et le forgeron », *Littérature*, n° 95, 1995, p. 117.

connecteur n'oblitére pas la dimension causale. Simplement elle autorise, dans l'adjonction indissociable et indécidable de la dimension temporelle, un redéploiement et une relativisation de la causalité. La conjonction liminaire recèle une valeur programmatique : elle amorce le mouvement d'oscillation que produit le roman entre la récupération des conventions et des schémas de représentation traditionnels et leur questionnement critique.

La place particulière accordée dans le roman aux connecteurs bivalents (*comme* mais aussi *alors*), à la fois marqueurs de consécution et de temporalité, peut ainsi être analysée comme l'une des manifestations de ce que Graham Falconer nomme la « débalzacienisation »⁴⁰ du récit flaubertien, qui est moins le rejet de « certaines "tentations" balzaciennes »⁴¹ que leur réutilisation transgressive et distanciée.

L'inscription liminaire de *comme* relève de cette réutilisation paradoxale. Les analyses de Harald Weinrich ont mis en évidence la valeur particulière de la conjonction dans la rhétorique scientifique⁴² : introduisant une évidence ou un postulat – un énoncé de vérité – *comme* présuppose admis le rapport de causalité établi. L'enchaînement diégétique est validé comme allant de soi par la formalisation doxique de l'énoncé. Dans un fonctionnement comparable à celui analysé par Oswald Ducrot pour les connecteurs argumentatifs *puisque* et *car*⁴³, la conjonction unit deux actes d'énonciation : c'est la modalité énonciative de la subordonnée temporo-causale et non son contenu qui légitime la proposition qui lui fait suite. La valeur de la justification est davantage structurelle que sémantique. Ou plutôt la formule se sclérose dans un clichage syntaxique (la subordonnée introduite par *comme* joue sur la double valeur causale et temporelle, héritée de l'alternance du modèle latin *cum* + indicatif / subjonctif) et énonciatif (dépersonnalisation et neutralité énonciative). Ainsi en est-il des énoncés généralisants où « l'effacement de la personne, joint à l'emploi du présent de vérité générale, donne à [la justification] l'aspect d'une évidence immuable »⁴⁴. Et il s'agit moins ici de présenter les « généralisations

40. G. Falconer, « Le travail de "débalzacienisation" dans la rédaction de *Madame Bovary* », in *Gustave Flaubert 3. Mythes et religions* 2, B. Masson (éd.), Caen, Lettres modernes Minard (La Revue des lettres modernes), 1988, p. 125.

41. *Ibid.*

42. H. Weinrich, *Grammaire textuelle du français*, Paris, Hatier-Didier (Alliance française), 1989, p. 462.

43. O. Ducrot, « Analyses pragmatiques », *Communications*, n° 32, 1980 et O. Ducrot et al., *Les Mots du discours*, Paris, Les Éditions de Minuit (Le Sens commun), 1980.

44. A. Herschberg Pierrot, « Le cliché dans *Bouvard et Pécuchet* », in *Flaubert et le Comble de l'Art. Nouvelles recherches sur Bouvard et Pécuchet*, Société des études romantiques (éd.), Paris, SEDES-CDU, 1981, p. 33.

doxiques»⁴⁵ comme « preuves » garantissant la cohérence de l'univers diégétique que d'en révéler la part injonctive, dans un mécanisme qui passe par le dévoilement de la portée coercitive de l'idée reçue érigée en loi.

« *Con quel caldo* »... la parodie est-elle soluble dans la traduction ?

Qu'en est-il de la charge ironique et critique véhiculée par le connecteur liminaire dans les traductions du roman ?

Bouvard et Pécuchet n'a pas attendu les années 2000 et son entrée dans l'illustre collection « I Meridiani » pour être traduit en italien ; en 1927, Claudio De Mohr proposait une traduction aux éditions Alpes et l'on ne dénombre pas moins d'une quinzaine de traductions au cours du XX^e siècle. J'en ai retenu quatre, toutes aisément accessibles actuellement : trois éditions de poche largement diffusées et l'édition « I Meridiani » de 2000. Confrontons ces entrées en matière :

1. *Con quel caldo* – trentatre [sic] gradi – in corso Bourdon non un'anima⁴⁶.
2. *C'erano trentatré gradi, e con quella calura il viale Bourdon era completamente deserto*⁴⁷.
3. *Poiché faceva un caldo di trentatré gradi, il boulevard Bourdon era assolutamente deserto*⁴⁸.
4. *Con il caldo che faceva, trentatré gradi, boulevard Bourdon era completamente deserto*⁴⁹.

Exception faite de la traduction de Franco Rella, aucune traduction ne maintient la conjonction *comme* en vedette. « *Con quel caldo* », « *Con il caldo che faceva* », « *con quella calura* », insistent davantage sur la concomitance et la circonstance que sur la causalité. Le poids orthonymique est manifeste et il est à parier qu'aucun Italien ne placerait spontanément la conjonction « *siccome* » en tête d'un énoncé qui ne serait pas préalablement engagé dans un échange dialogique.

45. Sur la fonction narrative de l'énoncé généralisant cf. G. Falconer, « Le travail de "débalzacienisation"... », p. 140-142 et G. Genette, « Vraisemblance et motivation », in *Figures II* [1969], Paris, Éditions du Seuil (Points Essais), 1979.

46. G. Flaubert, *Bouvard e Pécuchet* [1964], trad. C. Sbarbaro, M. Rago, Turin, Einaudi (Tascabili), 1996, p. 3. Dorénavant : Trad. Sbarbaro et Rago (1).

47. G. Flaubert, *Bouvard e Pécuchet*, trad. B. Nacci, Milan, Garzanti (I grandi libri), 1991, p. 3. Dorénavant : Trad. Nacci (2).

48. G. Flaubert, *Bouvard e Pécuchet*, trad. F. Rella, Milan, Feltrinelli (I Classici), 1998, p. 29. Dorénavant : Trad. Rella (3).

49. G. Flaubert, *Bouvard e Pécuchet* [2000], trad. E. Ferrero, Milan, Mondadori (I Meridiani), 2001, p. 939. Dorénavant : Trad. Ferrero (4).

Il y a bien, du point de vue sonore – l'attaque en [k] – comme du point de vue étymologique – à l'instar de *comme*, *con* est directement issu du *cum* latin –, un reliquat, une trace sensible de la forme française. Pourtant, du point de vue sémantique et logique, le compte n'y est pas et l'intention parodique se perd dans la résorption de la subordonnée.

Si l'on se réfère aux manuscrits⁵⁰ et aux six versions de l'*incipit* qu'a analysées Anne Herschberg Pierrot⁵¹, on voit bien que le positionnement du connecteur n'est pas immédiat pour Flaubert :

Fig. 1. *Incipit de Bouvard et Pécuchet*
(Bibliothèque municipale de Rouen, Ms g 225¹, f° 4v.)

Le premier état rédactionnel rectifie le premier jet « Il faisait une chaleur de trente-trois degrés & comme c'était un dimanche le boulevard Bourdon se trouvait absolument désert », en raturant la subordonnée circonstancielle qui suit la principale et en déplaçant la conjonction en attaque de phrase. Raturé en marge puis restauré en ajout interlinéaire, *comme* se stabilise dès la deuxième version⁵², et la subordonnée inaugurale se maintient à l'identique jusqu'au manuscrit autographe⁵³.

Reversant la motivation sur la température, Flaubert « substitue à l'*incipit* événementiel de la rencontre une ouverture météorologique, à la causalité parodique »⁵⁴. On voit bien toute l'importance de ce choix dans l'orientation du récit, la définition de sa tonalité et de ses enjeux. Or, trois des traductions étudiées proposent une atténuation du pastiche, pour ne pas dire son oblitération, dans la mesure où la causalité, amuïe, reste implicite. La traduction de Bruno Nacci : « *C'erano trentatré gradi, e con quella calura*

50. Les manuscrits de *Bouvard et Pécuchet* sont conservés à la Bibliothèque municipale de Rouen et répondent, pour les feuillets qui nous intéressent, au descriptif suivant : Ms gg 10, plans, 72 feuillets ; Ms g 224¹ et 224², manuscrit autographe, 300 feuillets ; Ms g 225¹⁻⁹, brouillons des chapitres I à X inclus, 1203 feuillets.

51. Pour le classement et la transcription linéarisée des six brouillons rédactionnels, cf. A. Herschberg Pierrot, « Étude génétique de l'*incipit* de *Bouvard et Pécuchet* ». L'université de Rouen consacre un site aux manuscrits de *Bouvard et Pécuchet*, avec transcription diplomatique intégrale du dossier génétique du roman : http://flaubert.univ-rouen.fr/bouvard_et_pecuchet. Pour le fragment qui nous intéresse, cf. http://flaubert.univ-rouen.fr/jet/public/tableau_genetique.php?corpus=pecuchet&page=001.

52. G. Flaubert, Ms g 225¹, f° 3v.

53. G. Flaubert, Ms g 224, f° 1.

54. A. Herschberg Pierrot, « Étude génétique de l'*incipit* de *Bouvard et Pécuchet* ».

il viale Bourdon era completamente deserto», semble même faire à rebours le chemin parcouru par Flaubert. Nacci traduit littéralement le premier jet et déporte l'explicitation de la circonstance après la coordination «*e*», à la manière dont Flaubert, initialement, rejetait, de façon nettement plus normée, la subordonnée en second membre de phrase. Pour autant, Nacci ne va pas jusqu'au terme de ce retour en arrière et, comme Camillo Sbarbaro et Michele Rago ainsi qu'Ernesto Ferrero, opte pour la coordination et la coïncidence. La déperdition est du même ordre que celle qu'a pu remarquer Marie-France Delpont pour les traductions de *Madame Bovary* : il s'opère une sorte de « retour en arrière » de l'écriture, qui « redonne [à des formes plus conventionnelles ou plus attendues] une place que Flaubert leur avait refusée, leur avait retirée »⁵⁵. « Le “défaut” de ce choix de traduction, ça ne serait donc pas tant le troc de la causalité contre la circonstance, que l'échange de Flaubert pour Balzac »⁵⁶.

La solution retenue par Franco Rella est d'un autre ordre : « *Poiché faceva un caldo di trentatré gradi, il boulevard Bourdon era assolutamente deserto* ». Si l'on sent le calque du français poindre sous la phrase italienne, on appréciera la tentative de restituer l'étrangeté de la formulation originelle. L'inattendu « *poiché* » en ouverture de phrase, de paragraphe et de roman produit inéluctablement un effet de « non-normé de [l]a langue »⁵⁷ et « manifeste [dans la langue cible] cette pure nouveauté [de l'œuvre] en préservant son visage de nouveauté »⁵⁸. Le remplacement de *comme* par *puisque*, s'il produit un effet supplémentaire de littérarité, garantit le maintien de la valeur énonciative du texte source. Polyphonique et discursif, « *poiché* » s'inscrit bien dans cette « réénonciation des lieux communs »⁵⁹ – ici lieux communs « socio-logiques » (on s'abrite de la canicule) –, réénonciation que la critique a identifiée comme caractéristique du récit.

Trente-trois degrés, oui, mais où ?

Rythmiquement, la période italienne épouse peu ou prou la phrase française : deux membres, avec en premier lieu l'évocation de la circonstance et, en seconde partie, la mention et la description du lieu : « *corso* » ou « *viale* »

55. M.-F. Delpont, « Traduction et littéralité : la subjectivité dans les traductions de *Madame Bovary* », in *L'Horlogerie de saint Jérôme...*, p. 76.

56. L. Windels, « Dites 33. Les huit *incipit* allemands de *Bouvard et Pécuchet* (1) », *Flaubert. Revue critique et génétique*, n° 6, 2011 : *Flaubert et la traduction*, A. Bouvier, I. Lörinszky, L. Windels (éd.) ; en ligne : <http://flaubert.revues.org/1656>.

57. A. Berman, *La Traduction et la lettre...*, p. 131.

58. *Ibid.*, p. 76.

59. A. Herschberg Pierrot, « Étude génétique de l'*incipit* de *Bouvard et Pécuchet* ».

Bourdon dans les deux traductions les plus « ciblistes » de Sbarbaro, Rago et Nacci, « *boulevard Bourdon* » chez Ferrero, qui lexicalise l'expression en un toponyme composé, ou encore l'intermédiaire « *il boulevard Bourdon* » pour Rella, qui associe au substantif français le déterminant italien. En revanche, seule cette dernière traduction propose de maintenir les « *trentatré gradi* » comme justification du vide du boulevard : non seulement les traductions ont éliminé le lien de causalité, mais encore, dans la déduction implicite que peut faire le lecteur, c'est la chaleur qui, de façon prévisible, explique ce boulevard « désert ». Que l'on me comprenne bien : attendu qu'un « *siccome* », voire un « *poiché* » dissonneraient un peu trop pour un lecteur italien – peut-être davantage encore que le *comme* flaubertien ne dissonne pour un lecteur français –, rien ne me semble s'opposer, une fois retenue l'option de la préposition « *con* », à une traduction du type : « *con quei trentatré gradi...* ». Une fois encore, les traductions retenues sont moins audacieuses, plus normées, plus orthonymiques ; ces trente-trois degrés sont bien excessifs, bien trop symétriques et binaires pour être innocents, et les instaurer en motivation du récit contreviendrait quelque peu au sens commun, partant à la lisibilité du texte. Deux des traductions placent le syntagme « *trentatré gradi* » en apposition⁶⁰, alors que la traduction proposée par Nacci⁶¹ est sans doute celle qui s'éloigne le plus du « jeu des signifiants »⁶² du texte source : la température est posée sur le mode constatif dans une proposition indépendante – « *C'erano trentatré gradi* » – alors qu'une seconde, indépendante et coordonnée, rassemble en un seul groupe rythmique circonstance et description : « *e con quella calura il viale Bourdon era completamente deserto* ».

« *Completamente* » ou « *assolutamente* » ?

Est-il « absolument » incongru de maintenir l'adverbe en traduction ? Il faut bien se résoudre à le croire, puisque trois des quatre traductions choisissent une substitution euphémisante (« *completamente* », Nacci et Ferrero) ou une suppression (Sbarbaro et Rago). Flaubert aussi a hésité dans la première version du texte : *com* est rayé sur le manuscrit⁶³ et immédiatement rectifié en *absolutement*, qui se maintiendra jusqu'à la dernière version. L'interprétation du choix de l'adverbe que propose Anne Herschberg Pierrot est éclairante :

60. Trad. Sbarbaro et Rago (1) : « *Con quel caldo – trentatré gradi – [...]* », et trad. Ferrero (4) : « *Con il caldo che faceva, trentatré gradi, [...]* ».

61. Trad. Nacci (2) : « *C'erano trentatré gradi, e con quella calura il viale Bourdon era completamente deserto* ».

62. A. Berman, *La Traduction et la lettre...*, p. 14.

63. Cf. G. Flaubert, ms g 225¹, f° 4v.

« Absolument » est sans doute préféré pour des raisons rythmiques et prosodiques [...]. D'autre part, dans « absolument », on trouve « absolu » (« d'une manière absolue »), qui désigne étymologiquement ce qui est détaché. L'interprétation de l'adverbe, au sens d'un détachement de toutes choses, renforce le sémantisme du vide⁶⁴.

Il y a une certaine lourdeur emphatique dans l'utilisation de l'adverbe, qui réplique en l'accentuant le *désert* final : Proust rapproche cet emploi d'un laborieux travail de maçonnerie – les adverbes chez Flaubert, dit-il, « sont toujours placés [...] à la façon à la fois la plus laide, la plus inattendue, la plus lourde, comme pour maçonner ces phrases compactes, boucher les moindres trous »⁶⁵. Les traducteurs, une nouvelle fois, édulcorent ce qui est problématique et ramènent le texte vers des territoires connus : « *completamente* », comme *complètement*, est un intensif commun, fréquent, dont le sème de « totalité », pourtant en opposition avec le vide du boulevard, s'est émoussé dans l'usage.

La proposition de Sbarbaro et Rago élimine *completamente* la modulation adverbiale et réintroduit, quand bien même par la négative, de l'humain dans le paysage – « *in corso Bourdon non un'anima* » – dédramatisant partiellement l'entrée en scène des deux bonshommes⁶⁶. Plus objective mais sans doute moins flaubertienne, la formulation retenue me semble spécifiquement celle que Berman qualifierait d'« ethnocentrique [car elle] ramène tout à sa propre culture, à ses normes et valeurs »⁶⁷ et traduit « l'œuvre étrangère de façon que l'on ne "sente" pas la traduction »⁶⁸. Son exacte antithèse pourrait être la traduction de Rella : « *Poiché faceva un caldo di trentatré gradi, il boulevard Bourdon era assolutamente deserto* », qui laisse entendre, quitte à l'accentuer, la singularité flaubertienne. Mais peut-être faut-il être à la fois français et flaubertien pour apprécier cette traduction très littérale ? À mi-chemin, les deux autres traductions, sans totalement dévoyer le texte original, défont partiellement le travail du brouillon en réactivant un état premier et inabouti du récit, celui-là même que Flaubert a refusé.

64. A. Herschberg Pierrot, « Étude génétique de l'incipit de *Bouvard et Pécuchet* ».

65. M. Proust, « À propos du "style" de Flaubert », p. 122-123.

66. C'est d'ailleurs la seule des quatre traductions analysées à ne pas distinguer de paragraphe pour l'apparition des deux personnages et à choisir la formule « *Due uomini comparvero* » alors que les trois autres traduisent « *Apparvero due uomini* », où l'inversion du sujet produit un effet de retardement comparable à celui du texte source.

67. A. Berman, *La Traduction et la lettre*..., p. 29.

68. *Ibid.*, p. 35 : « Ici, la traduction doit se faire oublier. Elle n'est pas inscrite comme opération dans l'écriture du texte traduit. [...] Cela signifie [...] que la traduction doit être écrite dans une langue *normative* ».

Circule, virgule

Mes dernières remarques porteront sur la ponctuation. La question reste épineuse tant grammaire et prosodie sont à la fois indissociables et concurrentes. En effet, la fonction que Flaubert assigne à la ponctuation est respiratoire avant d'être syntaxique : les brouillons abondent de ces tirets intempestifs et non normés, de ces virgules qui disjoignent deux éléments syntaxiquement inséparables – par exemple, un verbe et son sujet –, de ces séquences espace-virgule ou point-virgule-tiret qui marquent moins une rupture syntaxique qu'une pause dans la diction⁶⁹. Souvent également, Flaubert n'utilise aucun signe de ponctuation en fin de phrase ou de paragraphe, le blanc typographique tenant lieu de séparation nécessaire et suffisante. Bien souvent donc, c'est le passage à l'imprimé – et au lami noir normatif des correcteurs – qui fixe la ponctuation restée flottante dans le manuscrit, et ce jusqu'aux derniers états du texte.

Pour notre phrase inaugurale, la virgule médiane est rapidement trouvée : dès la deuxième version⁷⁰, la pause rythmique apparaît après le circonstant et se maintient jusqu'à la version définitive⁷¹. La respiration fonctionne ici « comme le soulignement [...] d'un mouvement argumentatif imparable, séparant la cause et la conséquence »⁷².

Trois des traductions étudiées maintiennent la virgule intercalaire, mais seule la traduction de Rella⁷³ respecte l'équilibre de la phrase en deux segments d'égale longueur. Ferrero⁷⁴ réplique la pause centrale en encadrant par deux virgules le groupe en apposition, dans une forme de soulignement rythmique des « *trentatré gradi* », qui se substitue à l'enchaînement consécutif explicite. Une mise en relief du même ordre peut être notée dans la traduction de Nacci⁷⁵, qui place la virgule entre les deux propositions, distinguant ainsi un groupe d'attaque beaucoup plus bref. Le soulignement de la température posé, associé à la reprise

69. Cf. F. Pellegrini, « "Une bonne phrase de prose doit être comme un bon vers, interchangeable, aussi rythmée, aussi sonore" : Flaubert et la ponctuation », *Flaubert. Revue critique et génétique*, n° 8, 2012 : *Ponctuation et mise en page. Oralité et ordonnancement du discours chez Flaubert*, F. Pellegrini (éd.) ; en ligne : <http://flaubert.revues.org/1882>.

70. G. Flaubert, ms g 225¹, f° 3v.

71. G. Flaubert, ms g 224, f° 1.

72. A. Herschberg Pierrot, « Étude génétique de l'incipit de *Bouvard et Pécuchet* ».

73. Trad. Rella (3) : « *Poiché faceva un caldo di trentatré gradi, il boulevard Bourdon era assolutamente deserto* ».

74. Trad. Ferrero (4) : « *Con il caldo che faceva, trentatré gradi, boulevard Bourdon era completamente deserto* ».

75. Trad. Nacci (2) : « *C'erano trentatré gradi, e con quella calura il viale Bourdon era completamente deserto* ».

anaphorique du démonstratif, « *quella calura* », que l'on trouve aussi dans la traduction de Sbarbaro et Rago (« *quel caldo* »)⁷⁶, peut tenir lieu de mouvement argumentatif atténué.

La proposition de Sbarbaro et Rago substitue à la virgule les tirets, qui encadrent le groupe apposé à la manière de parenthèses. Ici, plus de pause rythmique ni de scission entre cause et conséquence ; la phrase, nominale, plus concise que l'originale, rassemble en un seul constat chaleur et dérégulation. Le choix, radical, de l'absence de verbe, s'il offre l'avantage d'une entrée en matière tonitruante que Flaubert n'aurait pas reniée, semble nous ramener à des états « scénariques »⁷⁷ de l'épisode : la phase préparatoire se passe en effet souvent de narrativisation. Une nouvelle fois, la traduction remonte le temps de l'écriture, proposant à ses lecteurs non pas le style de Flaubert, mais le style de Flaubert avant Flaubert, celui des manuscrits et du travail du brouillon, déconstruisant, dans le transfert linguistique, la « mécanique compliquée »⁷⁸ par laquelle l'homme-plume arrive à « faire une phrase »⁷⁹.

Il serait illusoire de croire que la connaissance des avant-textes pourrait, à elle seule, garantir la réussite d'une traduction en tant que traduction. L'approche génétique du texte flaubertien, si elle permet d'appréhender le processus de l'écriture, d'explicitier les choix et les repentirs, de saisir la dynamique d'un texte dont les stratégies d'inachèvement ne sont plus à démontrer⁸⁰, n'assure en rien d'heureuses trouvailles de traduction. « La glose n'est pas la prose »⁸¹, commentait un peu perfidement Loïc Windels, tout en reconnaissant l'immense travail du traducteur et exégète allemand Hans-Horst Henschen. Mais il y a bien, à l'origine de la traduction, un travail de lecture et l'on ne peut que souhaiter que ce travail soit des plus éclairés. Heidegger affirme à ce sujet dans *Héraclite* : « Toute traduction est en elle-même une interprétation. Elle porte dans son être, sans leur donner voix, tous les fondements, les ouvertures et les niveaux de l'interprétation qui se sont trouvés à son origine »⁸².

76. Trad. Sbarbaro et Rago (1) : « *Con quel caldo – trentatre gradi – in corso Bourdon non un'anima* ».

77. Pour le tableau génétique des plans et scénarios de l'épisode, cf. le site de l'université de Rouen déjà mentionné : <http://flaubert.univ-rouen.fr/jet/public/plans.php?corpus=pecuchet&groupe=P&ppl=100&page=1>.

78. G. Flaubert, *Correspondance*, t. II, p. 71.

79. *Ibid.*

80. Cf. P.-M. de Biasi, « Flaubert et la poétique du non-finito », in *Le Manuscrit inachevé : écriture, création, communication*, L. Hay (éd.), Paris, Éditions du CNRS, 1986, p. 45-73.

81. L. Windels, « Dites 33... ».

82. Cité in *Les Cahiers de l'Herne*, n° 45, 1983 : Martin Heidegger, p. 456.

Trois des éditions que nous avons évoquées sont assorties d'un appareil critique notable : la réédition de 1996 de la traduction de Sbarbaro et Rago est précédée d'une introduction et d'une bibliographie partiellement génétique ; même chose pour l'édition Feltrinelli et, bien sûr, pour la très belle édition « I Meridiani », qui n'omet pas de citer, en préambule, l'édition de référence sur laquelle elle se fonde – l'édition de Claudine Gothot-Mersch, restée longtemps l'édition de référence pour tous les flaubertiens. C'est également cette édition qu'évoque Bruno Nacci comme base de son travail, et indépendamment du fait qu'il ampute le texte de sa fin.

Pèsent également sur les traducteurs les contraintes éditoriales, et l'on peut penser sans crainte de trop se fourvoyer que l'originalité stylistique, l'innovation linguistique seront d'autant moins tolérées que le volume sera destiné à une large diffusion.

L'orthonymie, enfin, est si inconsciemment prégnante qu'elle induit un certain nombre de tendances déformantes irréductibles, dont la rationalisation que j'ai pu relever dans les différents textes traduits :

La rationalisation porte au premier chef sur les structures syntaxiques de l'original, ainsi que sur cet élément délicat du texte en prose qu'est la ponctuation. La rationalisation re-compose les phrases et séquences de phrases de manière à les arranger selon une certaine idée de l'*ordre* d'un discours⁸³.

Est-ce à dire que le *traduttore* est nécessairement *traditore*, selon l'idée reçue consacrée ? Pour Flaubert, de fait, écrire revient parfois à vivre la « souffrance du traducteur » : au cours de la rédaction de *Salammô*, par exemple, le romancier évoque la nécessité de recourir à « une sorte de traduction permanente [qui rend l'écriture] presque impossible. Pour être vrai il faudrait être obscur, parler charabia et bourrer le livre de notes ; et si l'on s'en tient au ton littéraire et françois on devient banal »⁸⁴. Flaubert présente ici les difficultés liées à la création littéraire en termes de traductologie, reprenant exactement les positions du débat de son temps entre les partisans de la traduction littérale et ceux qui s'en tiennent à la tradition des « belles infidèles ».

La difficulté du dire ne doit pourtant pas arrêter l'entreprise et l'on peut espérer, avec l'aide des manuscrits, lutter contre ce « système de déformation »⁸⁵ à l'œuvre dans certaines traductions, qui, comme le dit Marie-France

83. A. Berman, *La Traduction et la lettre...*, p. 53.

84. G. Flaubert, *Correspondance*, t. III (1859-1868), Paris, Gallimard (Pléiade), 1991, p. 95.

85. A. Berman, *La Traduction et la lettre...*, p. 67 : « [...] la lettre, ce sont toutes les dimensions auxquelles s'attaque le système de déformation ».

Delport, « contraire » les choix flaubertiens et fait revenir « à bride abattue » des formulations que l'écrivain a si opiniâtrement « chassées »⁸⁶.

Comme Bouvard et Pécuchet abordant la « copie » au terme de leur parcours encyclopédique, il reste aux traducteurs à « mett[ersi] all'opera »⁸⁷.

Florence PELLEGRINI

Université Bordeaux Montaigne

86. M.-F. Delport, « Traduction et littéralité... », p. 85 : « Il est curieux que le choix fait par Flaubert ait été tant de fois contrarié et que [...] l'orthonymie, malgré l'effort de l'écrivain pour la chasser, avec les traducteurs s'en revienne si souvent à bride abattue ».

87. « Ils s'y mettent » est la dernière phrase de la partie rédigée du roman, devenue « *Si mettono all'opera* » pour Rella et Ferrero, alors que Sbarbaro et Rago préférèrent « *Si mettono a copiare* ». La traduction de Bruno Nacci s'arrête quelques pages avant (!).