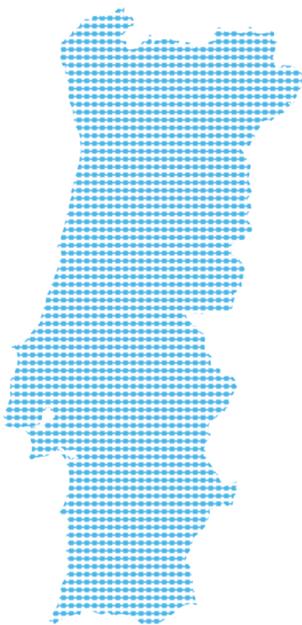


Synergies Portugal

Revue du GERFLINT

Traduire la culture : transfert et créativité

Coordonné par Ana Clara Santos



Synergies Portugal

Numéro 8 / Année 2020

Traduire la culture : transfert et créativité

Coordonné par Ana Clara Santos



REVUE DU GERFLINT
2020

POLITIQUE EDITORIALE

Synergies Portugal est une revue française et francophone de recherche en sciences humaines, particulièrement ouverte aux travaux de didactologie de la langue-culture française et des langues-cultures.

Sa vocation est de mettre en œuvre, au Portugal, le *Programme Mondial de Diffusion Scientifique Francophone* en Réseau du GERFLINT, Groupe d'Études et de Recherches pour le Français Langue Internationale. C'est pourquoi elle publie essentiellement des articles dans cette langue mais sans exclusive et accueille, de façon majoritaire, les travaux issus de la pensée scientifique des chercheurs francophones de son espace géographique dont le français n'est pas la langue première. Comme toutes les revues du GERFLINT, elle poursuit les objectifs suivants : défense de la recherche scientifique francophone dans l'ensemble des sciences humaines, promotion du dialogue entre les disciplines, les langues et les cultures, ouverture sur l'ensemble de la communauté scientifique, aide aux jeunes chercheurs, adoption d'une large couverture disciplinaire, veille sur la qualité scientifique des travaux.

Libre Accès et Copyright : © **Synergies Portugal** est une revue française éditée par le GERFLINT qui se situe dans le cadre du libre accès à l'information scientifique et technique. Sa commercialisation est interdite. Sa politique éditoriale et ses articles peuvent être directement consultés et étudiés dans leur intégralité en ligne. Le mode de citation doit être conforme au Code français de la Propriété Intellectuelle. La Rédaction de **Synergies Portugal** partenaire de coopération scientifique du GERFLINT, travaille selon les dispositions de la Charte éthique, éditoriale et de confidentialité du Groupe et de ses normes les plus strictes. Les propos tenus dans ses articles sont conformes au débat scientifique et n'engagent que la responsabilité de l'auteur. Conformément aux règles déontologiques et éthiques du domaine de la Recherche, toute fraude scientifique (plagiat, auto-plagiat, retrait inopiné de proposition d'article sans en informer dûment la Rédaction) sera communiquée à l'entourage universitaire et professionnel du signataire de la proposition d'article. Toute procédure irrégulière entraîne refus systématique du texte et annulation de la collaboration.

Périodicité : annuelle

ISSN 2268-493X / ISSN en ligne 2268-4948

Directeur de publication

Jacques Cortès, Professeur émérite, Université de Rouen Normandie, France

Coordination éditoriale générale et révision du numéro

Sophie Aubin, Universitat de València, Espagne

Présidente d'Honneur

Clara Ferrão Tavares, Instituto Politécnico de Santarém, Portugal

Rédactrice en chef

Ana Clara Santos, Université de l'Algarve, Portugal

Rédactrice adjointe

Catherine Simonot, Université de l'Algarve, Portugal

Secrétaire de rédaction

Lígia Cipriano, Université de l'Algarve, Portugal

Titulaire et Éditeur : GERFLINT

Siège en France

GERFLINT

17, rue de la Ronde mare

Le Buisson Chevalier

27240 Sylvains-les-Moulins - France

www.gerflint.fr

gerflint.edition@gmail.com

synergies.portugal.gerflint@gmail.com

Siège de la rédaction au Portugal :

Association Portugaises d'Études Françaises (APEF)

Université de Coimbra

3004-530 Coimbra, Portugal

Contact : synergies.portugal.redaction@gmail.com

Comité scientifique

Maria Marta Teixeira Anacleto (Université de Coimbra, Portugal), Ana Isabel Andrade (Université d'Aveiro, Portugal), Paul Aron (Université Libre de Bruxelles, Belgique), Maria João Brilhante (Université de Lisbonne, Portugal), Manuel Bruña (Université de Séville, Espagne), Maria de Jesus Cabral (Université de Lisbonne, Portugal), Filomena Capucho (Université Catholique Portugaise, Portugal), Jean-Louis Chiss (Université de la Sorbonne Nouvelle-Paris 3, France), Cristina Robalo Cordeiro (Université de Coimbra, Portugal), Maddalena De Carlo (Université de Cassino, Italie), Carmen Guillén Díaz (Université de Valladolid, Espagne), Ana Paula Coutinho Mendes (Université de Porto, Portugal), Helena Araújo e Sá (Université d'Aveiro, Portugal).

Comité de lecture permanent

Maria Natália Amarante (Université Trás os Montes e Alto Douro), Christine Deschamps (Université Nouvelle de Lisbonne), Catarina Firmo (Centre d'Études de Théâtre, Université de Lisbonne), Chantal Louchet (Université Catholique Portugaise).

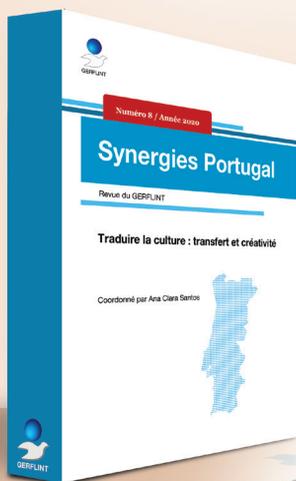
Patronages et partenariats

Association Portugaise des Études Françaises (APEF), Fondation Maison des Sciences de l'Homme de Paris (FMSh, Pôle *Recherche & prospective*), Sciences Po Lyon (Partenariat institutionnel pour Mir@bel), EBSCO Publishing (EDS), ProQuest.

Numéro financé par le GERFLINT.

PROGRAMME MONDIAL DE DIFFUSION SCIENTIFIQUE FRANCOPHONE EN RÉSEAU

Synergies Portugal n° 8 / 2020
<https://gerflint.fr/synergies-portugal>



Indexations et références

ABES (SUDOC)
Data.bnf.fr
DOAJ
EBSCOhost (Communication Source)
Ent'revues
Héloïse
ERIH Plus
JournalSeek
LISEO-FEI
MIAR
Mir@bel
ProQuest central (Linguistics data Base)
ISSN Portal / ROAD
SHERPA-RoMEO
Scopus
Ulrichsweb
ZDB

Disciplines couvertes par la revue

- Ensemble des Sciences Humaines et Sociales
- Culture et communication internationales
- Sciences du langage
- Littératures francophones
- Didactologie-didactique de la langue-culture française et des langues-cultures
- Éthique et théorie de la complexité



Synergies Portugal n°8 / Année 2020

ISSN 2268-493X / ISSN en ligne 2268-4948

Traduire la culture : transfert et créativité

Coordonné par Ana Clara Santos

Sommaire

Ana Clara Santos	7
Avant-propos	
Traduction et transferts : importation et réception des biens littéraires et artistiques	
Cristina Robalo Cordeiro	13
Le traducteur et sa conscience	
Ana Clara Santos	21
Répertoire(s) et transferts culturels au théâtre au XIX ^e siècle	
Licinia Rodrigues Ferreira	37
Guerre contre le gallicisme ! L'intervention de la censure dans la réception du théâtre français au Portugal au XIX ^e siècle	
Luís Carlos Pimenta Gonçalves	55
Traductions de <i>Madame Bovary</i> au Portugal entre le XIX ^e et le XXI ^e siècle	
Fernando Carmino Marques	69
Un siècle de traductions françaises de <i>Le Gardeur de troupeaux</i> d'Alberto Caeiro	
Ana Maria Binet	83
D'Omar Khayyam à Fernando Pessoa et à Pierre Seghers : traduction, recréation, transfert ?	
Traduction et créativité : pratiques de (ré)écriture dans le milieu littéraire et culturel	
Carlos F. Clamote Carreto	99
La lettre exhumée ou les ambages de la traduction (XII ^e -XIII ^e siècles)	
Paulo César Ribeiro Filho, Cristina Álvares	115
<i>L'Histoire de Mira</i> , un récit bref dans les mots de Madame d'Aulnoy : traduction en langue portugaise et réévaluation herméneutique	

Maria do Rosário Neto Mariano	127
Une double hospitalité : <i>Aucun de nous ne reviendra</i> ou du texte-voix original à son immersion en langue portugaise	
Catarina Vaz Warrot	137
Traduction et créativité : d'un cadre conceptuel à la pratique	
Chantal Louchet	145
Traduction et publicité : analyse comparative du spot publicitaire de "La vache qui rit" / "A Vaca que ri" (2010)	
Annexes	
Profils des contributeurs	165
Projet pour le n° 9 - Année 2021	169
Consignes aux auteurs	171
Publications du GERFLINT	175



GERFLINT

ISSN 2268-493X

ISSN en ligne 2268-4948

Avant-propos

Ana Clara Santos

Université d'Algarve, Portugal

Universidade de Lisboa/Centro de Estudos de Teatro, Portugal

avsantos@ualg.pt

<https://orcid.org/0000-0003-4845-4741>

Le numéro 8 de *Synergies Portugal* – **Traduire la culture : transfert et créativité** – met l'accent sur le rôle des traductions dans le dialogue entre cultures dans l'espace interculturel luso-français.

Il y a plus de trente ans, Antoine Berman (1984) osait considérer l'acte de traduire comme l'épicentre du champ culturel et littéraire de l'Allemagne romantique et n'a eu aucune pudeur à affirmer plus tard que « la critique des théories de la traduction fondées sur la réception est fondamentale pour une réflexion moderne sur la traduction » (Berman, 2008 : 48). Dans un texte intitulé « Quel éthos nouveau pour l'Europe ? » dans lequel la métaphore de « l'hospitalité » est partie liée au fait de traduire et de construire une conception nouvelle de l'altérité et du contact avec l'Autre, Paul Ricoeur posait clairement, en 1992, les prémices et les enjeux de la traduction. Dans la lignée des théories développées au cours des deux décennies précédentes par Georges Steiner (1975), José Lambert (1980) et Itamar Even-Zohar (1981), ces positions constituaient des pierres de touche pour le raffermissement du rôle central attribué aux traductions au sein du processus de la rénovation de la culture et de la littérature nationales dans lequel la figure du traducteur acquiert le statut d'interprète et de passeur des œuvres et cultures étrangères.

Sous cette impulsion, les auteurs des études de ce numéro de la revue *Synergies Portugal* ont su relever le défi et cerner les enjeux de la traduction de la langue et de la culture d'un pays à l'autre, entre la France et le Portugal, entre le Portugal et la France, à différents moments de leurs rapports culturels autour d'une esthétique, d'un auteur ou d'une pratique culturelle donnée. En interrogeant le phénomène de la traduction et de l'importation dans une autre culture, nous soulevons aussi une question centrale au sein de l'histoire culturelle, celle des études de réception et la place de la création au creuset entre production et célébration. Dans sa *Petite écologie des études littéraires*, Jean-Marie Schaeffer (2011) osait invoquer les « oublis sélectifs » de l'histoire littéraire pour conclure que « ce que la postérité a retenu ne fait sens que si on le situe par rapport à ce qu'elle a oublié ».

Quelle place doit-on alors accorder à la traduction et aux textes traduits et adaptés dans l'histoire littéraire et culturelle nationale ?

Creuser ces questions et les illustrer par des études de cas, c'est non seulement avancer dans la connaissance des rapports culturels entre la France et le Portugal, poursuivie par *Synergies Portugal* depuis quelques numéros, mais aussi contribuer à redéfinir les contours d'une nouvelle histoire (inter)culturelle et littéraire qui reste à faire dans laquelle la traduction doit être dorénavant envisagée, dans le réseau culturel de cette partie de l'Europe, comme « transcréation » (Berman, 1984 : 286) et « transposition créatrice » (Berman, 1984 : 303).

Les chercheurs qui privilégient une approche sociotraductologique s'intéressent en effet avant tout au contexte de la traduction, au réseau constitué autour de l'auteur de ce nouveau texte source, et accordent une attention toute particulière aux médiateurs, les agents qui ont rendu possible la circulation, et parfois l'affirmation, de cette traduction. Réception et traduction sont deux formes de transfert culturel qui ne vont pas nécessairement de pair, mais qu'il convient d'envisager ensemble ; elles font partie, avec d'autres phénomènes, dont la critique journalistique et universitaire, l'adaptation à d'autres genres ou médias, la réécriture, l'intertextualité, etc., du processus plus général de « transfert culturel » – Espagne (2008), D'hulst (2009) ; Béghin et Roland (2014) –.

Le premier volet de ce numéro, consacré à l'étude de la **traduction et des transferts culturels**, s'arrête sur quelques phénomènes d'importation et de réception des biens littéraires et artistiques. Il s'ouvre d'abord par une réflexion sur le rôle du traducteur pour déboucher, ensuite, sur quelques études de cas sur la circulation du théâtre, du roman et de la poésie importés et traduits au Portugal et en France.

Cristina Robalo Cordeiro interroge le statut du traducteur, cette figure laissée dans l'ombre pendant si longtemps, considéré aujourd'hui par certains comme interprète et passeur entre les cultures. En reconnaissant au traducteur l'« office d'entremetteur culturel », l'auteure pointe les limites de l'éthique de la traduction et de l'« hospitalité langagière » préconisées par Paul Ricoeur.

Les rapports entre représentation théâtrale et traduction au XIX^e siècle sont analysés par Ana Clara Santos et Lúcia Rodrigues Ferreira.

Ana Clara Santos met en lumière les transferts culturels opérés de la scène française jusqu'à la scène espagnole et portugaise grâce à un phénomène culturel peu étudié jusqu'à maintenant – celui de la permanence de compagnies françaises à l'étranger –, et très influent sur la pratique de l'importation de modèles français et de la traduction théâtrale en vue de la rénovation des répertoires des salles de spectacle nationales.

Licinia Rodrigues Ferreira met en avant les rapports entre traduction théâtrale et censure dans une démonstration des disputes entre la défense du purisme de la langue nationale et la lutte contre les gallicismes au moment de l'importation de la dramaturgie française au Portugal à cette époque.

Les rapports entre traduction et réception d'une œuvre littéraire étrangère sont étudiés par Luis Carlos Pimenta Gonçalves et Fernando Carmino Marques.

Luis Carlos Pimenta Gonçalves, en proposant une étude comparative de quelques traductions portugaises de *Madame Bovary* de Flaubert, publiées entre 1960 et 2016, interroge les limites de la traduisibilité.

Fernando Carmino Marques, se centrant sur l'analyse de quelques traductions françaises de quelques poèmes du *Gardeur de Troupeaux* de Fernando Pessoa, publiées en France entre 1933 et 2018, aborde la spécificité et les enjeux de la traduction de la poésie, notamment au niveau de son rythme et de sa musicalité.

Le premier volet de ce numéro est clos par l'étude d'Ana Maria Binet qui met en scène les opérations de transferts culturels entre la culture portugaise, anglaise et française autour de l'importation de la poésie orientale d'Omar Khayyam. L'analyse de ce dialogue interculturel est aussi l'occasion pour l'auteure de tracer les limites entre traduction et recréation poétique.

Le deuxième volet de ce numéro, **traduction et créativité : pratiques de (ré) écriture dans le milieu littéraire et culturel**, soulève la question du transculturalisme, de la circulation de genres littéraires entre cultures et des frontières entre la traduction et la réécriture.

Carlos Carreto, en replaçant la traduction au centre de la création poétique au Moyen Âge, s'interroge sur les effets de contamination, de vénération et de profanation d'une littérature à la recherche de l'affirmation créatrice par rapport à la latinité.

Cristina Alvares et Paulo César Ribeiro Filho présentent, en véritables traducteurs-interprètes, la traduction en portugais de *L'Histoire de Mira* de Madame d'Aulnoy, afin de mettre en lumière non seulement l'originalité de ce récit du XVII^e siècle par rapport à la tradition mélusienne des récits féeriques médiévaux, mais aussi son influence sur la fixation d'un genre comme celui des contes de fées.

Rosário Mariano recentre le débat sur l'éthique de la traduction et la notion d'« hospitalité langagière » de Paul Ricoeur pour étudier la traduction en langue portugaise d'*Aucun de nous ne reviendra* de Charlotte Delbo, signée par Joana Morais Varela.

Catarina Vaz Warrot, dans un souci de vouloir cerner la part de création dans un texte traduit, trace dans son étude un cadre conceptuel de la notion de création en traduction littéraire et prend comme illustration quelques exemples de la traduction portugaise de Pedro Tamen de *La carte et le territoire* de Michel Houellebecq.

L'étude de Chantal Louchet sur l'importation du texte publicitaire français au Portugal clôt ce numéro de *Synergies Portugal* consacré à la traduction. L'auteure y décèle les étapes fondamentales du processus d'adaptation à la culture portugaise de l'un des spots publicitaires les plus connus en France.

Nous espérons que ce numéro de la revue *Synergies Portugal* puisse contribuer, par la diversité des approches qu'il convoque sur le phénomène de la traduction et des transferts culturels, à l'ennoblissement de l'activité traductrice et à la mise en lumière de la richesse des rapports interculturels entre la France et le Portugal.

Bibliographie

Berman, A. 1984. *L'épreuve de l'étranger. Culture et traduction dans l'Allemagne romantique*. Paris : Gallimard.

Berman, A. 2008. *L'âge de la traduction : « la tâche du traducteur » de Walter Benjamin, un commentaire*. Texte établi par Isabelle Berman avec la collaboration de Valentina Sommella. Saint-Denis : Presses Universitaires de Vincennes.

Béghin, L., Roland, H. 2014. « Médiation, traduction et transferts en Belgique francophone ». *Textyles. Revue des lettres belges de langue française*, 45, 7-15. [En ligne] : <http://journals.openedition.org/textyles/2529> [consulté le 15 septembre 2019].

D'hulst, L. 2009. « Traduction et transfert : pour une démarche intégrée ». *TTR : traduction, terminologie, rédaction*, 22(2), p.133-150.

Espagne, M. 2013. « La notion de transfert culturel ». *Revue Sciences/Lettres* 1. [En ligne] : [1http://journals.openedition.org/rsl/219](http://journals.openedition.org/rsl/219) [consulté le 15 septembre 2019].

Even-Zohar, I. 1981. « Translation theory today. A call for transfer theory ». *Poetics Today*, vol, 2, n° 4, p. 1-7.

Lambert, J. 1980. « Production, traduction et importation : une clef pour l'étude de la littérature et de la littérature en traduction ». *Revue Canadienne de Littérature Comparée*, 7.2, p. 246-52.

Ricoeur, P. 1992. Quel éthos nouveau pour l'Europe ? In : *Imaginer l'Europe. Le marché intérieur européen, tâche culturelle et économique*, P. Koslowski (dir.). Paris : Cerf, p. 107-116.

Ricoeur, P. 2004. *Sur la traduction*. Paris : Bayard.

Steiner, G. 1975. *After Babel. Aspects of Language and Translation*. Oxford : Oxford University Press.

Schaeffer, J-M. 2011. *Petite écologie des études littéraires*. Vincennes : Editions Thierry Marchaïsse.

Synergies Portugal n° 8 / 2020

 Traduction et transferts :
importation et réception
des biens littéraires
et artistiques 



GERFLINT

ISSN 2268-493X

ISSN en ligne 2268-4948

Le traducteur et sa conscience

Cristina Robalo Cordeiro

Université de Coimbra, Portugal

crobalo@uc.pt

<https://orcid.org/0000-0003-2994-7364>

Reçu le 18-11-2020 / Évalué le 23-11-2020 / Accepté le 15-12-2020

Résumé

Le traducteur durant des siècles a été laissé dans l'ombre. Son rôle, depuis quelques décennies, est mis en lumière par les théoriciens de la traduction, qui le promeuvent au rang de lecteur premier, si ce n'est d'auteur second. Sa responsabilité s'en trouve accrue, allant du domaine strictement linguistique, où il n'a charge que du transfert technique d'un système de signes à un autre, au domaine culturel, où il se voit investi d'une fonction beaucoup plus noble, celle de passeur entre les cultures. De simple truchement, il est ainsi devenu un interprète au sens fort que l'herméneutique accorde à ce mot. Soucieux de comprendre et de faire comprendre le discours et le monde de l'Autre dans sa différence, il a affaire non pas seulement à des significations mais à des valeurs. Dans quelles limites peut-il pratiquer cette « hospitalité langagière » que préconise Paul Ricoeur ? Quand la théorie de la traduction veut parler le langage de l'éthique, ne complique-t-elle pas singulièrement la condition du traducteur ?

Mots-clés : technique, compréhension, éthique, altérité, réprobation

O tradutor e a sua consciência

Resumo

O tradutor durante séculos foi deixado na sombra. O seu papel tem sido destacado, há várias décadas, por teóricos da tradução, que o promovem ao estatuto de primeiro leitor, senão de segundo autor. A sua responsabilidade acresce assim, indo desde o domínio estritamente linguístico, onde apenas é responsável pela transferência técnica de um sistema de signos para outro, até ao domínio cultural, onde é investido de uma função muito mais nobre. a de *passeur* entre culturas. De simples intermediário, torna-se assim intérprete no sentido forte que a hermenêutica dá a esta palavra. Ansioso por compreender e fazer perceber o discurso e o mundo do Outro na sua diferença, trata não só de significados, mas de Valores. Em que limites é que ele pode praticar essa “hospitalidade de linguagem” preconizada por Ricoeur? Quando a teoria da tradução quer falar a linguagem da ética, isso não complica singularmente a condição do tradutor?

Palavras-chave : técnica, compreensão, ética, alteridade, reprovação

The translator and his conscience

Abstract

The translator has long been neglected. His or her paper is now enhanced by the translation theory, which promotes him/her as a first reader or a second author. His/her responsibility becomes greater, covering not only the linguistic field, where he/she takes charge of the transfer of a message from an idiom to another, but the entire cultural area, where he/she makes possible the dialogue between persons and peoples. He has become an “interpreter” in the hermeneutic sense of the word. He has to deal not only with meanings but with values. Are there limits to the “hospitalité langagière” put forward by Paul Ricoeur and his school of thought? When the translation theory speaks the language of Ethics, the translator’s task may be confronted with unexpected moral difficulties.

Keywords: technique, understanding, ethics, otherness, reprobation

La philosophie moderne a su se renouveler en abordant des objets qui lui étaient longtemps restés étrangers et qui, en retour, l’ont enrichie en la rapprochant du vécu. C’est ainsi qu’au XX^e siècle, elle s’est penchée sur la littérature pour en dégager la signification ultime, mieux que ne l’avaient fait les écrivains eux-mêmes. Les noms de Heidegger et de Sartre restent attachés à cet approfondissement de la réflexion sur la poésie et le roman. Mais une activité, ou un art, attendait encore son philosophe : la traduction. Paul Ricoeur est venu en éclairer la portée humaine. Du même coup, il l’a relevée de la condition subalterne où elle était reléguée au titre de simple technique, pour mettre en pleine lumière sa valeur anthropologique, jusqu’alors implicite, ou ignorée. Ne relevant plus seulement de la linguistique, n’étant plus uniquement une affaire de mots, la traduction devient un moyen et un modèle de compréhension entre les cultures.

Cet ennoblissement de la fonction du traducteur, promu artisan de paix, a été perçu avec faveur, en particulier dans le milieu de l’éducation, où la traduction, de simple exercice scolaire, s’est faite messagère de tolérance et de fraternité universelle. L’expression « hospitalité langagière », empruntée aux textes de Paul Ricoeur, résume bien cet humanisme sémiologique dont l’affirmation est contemporaine de la construction de l’Union Européenne. Il demeure que des formules comme « traduire la culture » ou « traducteur de culture »¹, pour séduisantes qu’elles soient, ne sont pas immédiatement claires, même replacées dans leur contexte. Et moins encore celle d’« éthique de la traduction », si, à tout le moins, le mot éthique signifie autre chose que conscience professionnelle ou déontologie. Aussi, tout en reconnaissant la générosité de la pensée qui les inspire, nous proposons-nous, dans les

pages qui suivent, d'expliquer, sur un ton parfois polémique, pour quelles raisons nous ne sommes pas disposée à les adopter sans examen.

Quiconque a pratiqué, professionnellement ou occasionnellement, la traduction, ne peut manquer de s'étonner de l'excessive élévation des formules reprises à l'envi par « l'école de Ricœur ». Ainsi lorsque nous lisons, sous la plume de R. Kearney, que « la traduction me commande de respecter la singularité de l'autre et m'en confie la responsabilité » (Vergnon, 2017 : 117), nous ne pouvons qu'être impressionnés, sinon agacés, par le caractère à la fois emphatique et superfétatoire d'un tel commandement qui, à tout prendre, n'est qu'une recommandation, autrement dit, en termes kantien, un devoir hypothétique : « si tu veux être un bon traducteur, respecte la singularité du texte, dans la traduction dont tu es responsable devant toi-même, devant l'auteur et devant les lecteurs ». Tout traducteur patenté ne jure-t-il pas fidélité et respect à l'auteur qu'il traduit ? Pareillement, quel praticien pourrait se retenir de sourire en apprenant que la traduction est « le moment privilégié d'une reconstruction de l'unité plurielle du discours humain ouvrant la voie à une éthique de l'hospitalité langagière » (Jervolino *apud* Vergnon, 2017 : 117) ? Une phraséologie si pompeuse choquerait plutôt la modestie du traducteur, dont l'ambition n'est certainement pas de réparer le désastre biblique de la tour de Babel mais de résoudre, tel un habile bricoleur, les unes après les autres, des difficultés ponctuelles. Dans ce même registre de l'excès verbal, force nous est de reconnaître que Paul Ricœur a lui-même donné le mauvais exemple : pourquoi parler de « deuil » - même sous l'invocation de Freud - là où les traducteurs se contentent de parler d'échec² ? Si ce pathos est excusable chez un penseur authentique à la fin d'une longue vie de réflexion, on le tolère moins aisément de la part de disciples trop empressés à imiter le maître en reprenant ses formules les plus dramatiques.

Mais là n'est pas l'essentiel. La notion même d'éthique de la traduction court le risque de mal s'ajuster à l'expérience du traducteur, dont le souci de rigueur, d'exactitude et de précision dans la recherche de l'équivalence n'obéit pas à un ordre transcendant mais bien plutôt à la règle d'un jeu. Qui ne s'est pas avisé de la nature ludique de l'acte de traduire ? Il suffit de s'observer soi-même à l'œuvre pour constater que le travail de la traduction a le caractère entraînant, excitant, d'une partie que l'on joue. La fatigue, après des heures d'activité, peut nous contraindre à suspendre l'exercice, mais avec quel plaisir nous le reprenons bientôt ! Que la maîtrise de la technique, chez certains traducteurs éprouvés, soit poussée jusqu'à la virtuosité nous confirme dans cette idée que traduire, tout en étant incontestablement travail dans la mesure où une production en est l'achèvement, appartient bel et bien à la sphère du jeu. Jeu de réflexion, jeu de sélection, où se déploie sur

les deux axes du lexique et de la syntaxe, le possible d'une langue rivalisant en capacité d'expression avec une autre.

Mais le jeu, dans son formalisme, ne rend pas encore compte de la totalité de l'acte du traducteur. La traduction est approche, rencontre, possession, de la parole, de la culture de l'autre. En quoi elle ressortit éminemment à l'érotique. Le rapport amoureux à l'écriture, à la culture de l'autre, les tâtonnements du traducteur, quand ils aboutissent à une adéquation parfaite, en manifestent la réussite. Il va de soi que nous parlons ici de la traduction littéraire, où prime la jouissance esthétique. Si le texte est bien un corps, comme on ne se lasse pas de le répéter, la traduction représente, ou constitue plutôt, un accouplement, où les partenaires, l'un sans doute plus actif que l'autre, s'offrent et s'accueillent dans l'euphorie. Pas plus que dans l'amour sexuel, il ne peut être ici question d'« hospitalité » : l'autre du traducteur n'est pas un pauvre malheureux à qui l'on ouvre sa porte mais un riche propriétaire (d'idées et de valeurs) dont on est trop heureux de se faire un ami ! Et si la joie n'est pas la récompense de la vertu mais, en termes spinozistes, la vertu elle-même, le bon traducteur est celui qui réalise pleinement son désir de comprendre l'autre en épousant un moment sa pensée, et c'est là toute sa vertu.

Nous aurions ainsi la tentation d'opposer à l'éthique de la traduction selon Paul Ricœur une érotique de la traduction selon Paul Valéry. C'est en définitive le désir, plus que le devoir, qui rapproche les personnes et les littératures, sans pourtant que jamais ne s'abolisse entièrement la distance ou la différence. Et le voile qui nous sépare de l'objet convoité ne fait qu'ajouter à l'attrait de celui-ci :

Entre ces littératures qui s'étreignent, demeure toujours je ne sais quel tissu inviolable. On peut le rendre infiniment mince, le réduire à une finesse extrême ; on ne peut pas le déchirer. Mais, par prodige, les caresses de ces littératures impénétrables n'en sont pas moins fécondes. Bien au contraire, elles sont beaucoup plus fécondes que si l'on se comprenait à merveille. Le malentendu créateur opère, et il se fait un engendrement illimité de valeurs imprévues. (Valéry, 1957 : 1360).

La traduction ne sera jamais qu'une approximation mais c'est pourtant en favorisant ces rencontres imparfaites que le traducteur remplit au mieux son respectable office d'entremetteur culturel.

Si les littératures nationales sont éprises les unes des autres, il n'en va pas de même des philosophies, et ce serait se montrer injuste à l'égard de Paul Ricœur d'oublier que sa conception de la traduction comme « hospitalité langagière » provient de son expérience de traducteur de textes philosophiques. L'histoire de la

philosophie nous montre combien les systèmes s'opposent aux systèmes dans une guerre incessante, dont les commentateurs s'épuisent à réduire la violence par de savantes négociations entre les adversaires. Il est en effet de la nature d'une pensée forte de se vouloir unique et exclusive : « deux lampes de philosophe dans le même village, c'est trop, c'est une de trop » nous dit le pacifique Bachelard (1961 : 102) ... Une perpétuelle dialectique procède par antithèse et renversement. Si un philosophe traduit un autre philosophe, c'est donc plutôt au sens judiciaire du mot qu'il le fait, en le soumettant à sa juridiction, en le « traduisant » devant son tribunal intérieur. Et quand des sentiments patriotiques ou nationalistes s'en mêlent, nous trouvons, même chez l'affable Vladimir Jankélévitch, des expressions qui font écho à la virulence du conflit des cultures philosophiques européennes. Parlant de son maître Henri Bergson, n'écrit-il pas : « Il prend ardemment parti, pendant la première guerre mondiale, contre la science allemande, la barbarie allemande, l'imposture allemande » (Jankélévitch, 1959 : 1) ? Et n'était-ce pas aussi contre la philosophie kantienne qu'un étudiant du Séminaire français de Rome, mobilisé en 1914 dans l'artillerie, disait sa joie de « dresser son canon » (Lacroix, 1966 : 5) ? C'est sur fond d'hostilité, en l'occurrence franco-allemande, que l'éthique de la traduction, avec ses valeurs de respect, de compréhension et d'accueil, prend sa véritable et profonde signification. Ricœur, comme Kant à l'époque des Lumières, souhaite établir la paix universelle en philosophie par la réconciliation des penseurs, mais cette fois avec l'aide des traducteurs philosophes.

Nous n'ouvrirons pas ici le dossier relatif aux positions politiques prises par Paul Ricœur entre 1939 et 1945³. Ni sa présence à Munich, pour un stage linguistique, quelques semaines avant l'éclatement du conflit, ni, une fois en captivité, son adhésion intellectuelle (passagère ?) à la Révolution nationale du Maréchal Pétain (et, par entraînement, à la Collaboration) ne sont des faits susceptibles d'être allégués contre la probité de sa pensée. Sa relative naïveté serait seule en cause. Le fait qu'il ait traduit Husserl dans son camp d'officiers français prisonniers signifie seulement qu'il voulait sauvegarder la liberté et la dignité de la recherche philosophique, – Husserl, qui plus est, juif persécuté, avait fui le nazisme. Mais les querelles qui ont pu être faites au Paul Ricœur engagé dans l'Histoire et la politique se sont bornées à dénoncer l'excès de sa confiance dans l'humain et l'universel. Et c'est cette même confiance, cette même générosité qui l'amène à se faire l'apôtre de « l'hospitalité langagière⁴ », et plus généralement de l'amitié dans les rapports entre cultures. Observons, au passage, que ce thème du dialogue n'est pas propre à notre époque. Déjà au 14^e siècle, un Raymond Lulle, philosophe et théologien catalan, soucieux de montrer que chrétiens et musulmans pouvaient non seulement vivre mais penser ensemble, avait construit un système, l'« Ars magna »,

permettant à tous de parler un même langage. Sa combinatoire est une des plus singulières tentatives en vue de la traduction de ce que nous appelons aujourd'hui les cultures⁵.

Mais il importe d'insister davantage sur la spécificité de la traduction des textes philosophiques s'il l'on veut mesurer tout l'intérêt de l'appel lancé par Paul Ricœur dans sa célèbre conférence « Quel ethos nouveau pour l'Europe ? » (Vergnon, 2017 : 116). D'une part, ces textes utilisent souvent un vocabulaire technique dont les sens peuvent varier selon les époques, les milieux et les écoles (Cassin, 2004). D'autre part, les philosophes, surtout parmi eux les créateurs, n'aiment guère partager et ne cherchent pas à collaborer. L'idée d'accueillir la pensée de l'autre, qu'il s'agisse de traduction inter ou intralinguistique, n'est pas répandue, et c'est le mérite de Ricœur de la mettre en avant en exprimant le « besoin de traducteurs de culture à culture, [...] capables d'accompagner cette opération de transfert dans l'univers de l'autre culture, compte tenu de ses coutumes propres, de ses croyances de base, de ses convictions majeures, bref de l'ensemble de ses repères de sens. » (Vergnon, 2017 : 116). Il va sans dire toutefois que si le dialogue interphilosophique peut faire problème, le dialogue interreligieux s'avère encore plus épineux. Or la culture passe par la religion, ce dont Ricœur, très marqué par sa formation protestante, était plus conscient que quiconque. Son évangélisme est le meilleur éclairage où replacer sa conception de l'autre.

Avant d'arriver à l'objection principale que nous voudrions faire à l'idée d'une éthique de la traduction qui ne serait qu'une invite à « l'hospitalité langagière », nous nous permettrons de nous étonner, en passant, de l'apparent paradoxe que recèlerait une expression comme « traduire la culture », comme si la traduction littéraire, la traduction de la littérature n'était pas cela même. Quel est en effet le principal objet de toute littérature sinon la culture sous tous ses aspects ? Que fait le traducteur d'un roman de Dickens, d'Eça de Queirós, de Thomas Mann sinon traduire la culture anglaise, portugaise ou allemande ? Ne faut-il pas voir dans la ferveur avec laquelle les tenants des sciences de l'éducation ont reçu les idées de Ricœur le signe du manque où les a laissés leur dépréciation des études littéraires ? Il est bon qu'ils découvrent enfin que rien de ce qui est humain n'est étranger à la littérature et que la littérature est la grande éducatrice des hommes.

Venons-en, pour conclure, à ce qui nous apparaît comme le danger d'une hospitalité aveugle. Faire parler à la théorie de la traduction le langage de l'éthique, autrement dit, faire du traducteur non plus seulement un pur technicien - que la machine remplacera un jour prochain -, mais un sujet moral à part entière, un individu autonome et doté d'une conscience, entraîne des conséquences graves, et que Paul Ricœur ne semble pas avoir prises en compte (sans doute parce qu'il

n'est pas un philosophe du soupçon et, également, parce que son propos était apostolique plus que critique). Pour dire les choses très brutalement, « l'hospitalité langagière » peut-elle se pratiquer à l'égard de n'importe qui et de n'importe quel texte ? Traduire la culture, soit, mais qu'en est-il de cette culture de la haine qui se propage de nos jours comme la peste ? Prenons un exemple historique : fallait-il traduire le *Mein Kampf* d'Adolf Hitler ? Fernand Sorlot s'est empressé de le faire en 1932, mais il se trouve que ce traducteur, largement conspué depuis, sympathisait avec le nazisme et voulait en répandre en France la sulfureuse doctrine : peut-on déceimment prétendre qu'il a fait preuve d'une « ouverture éthique à l'autre » en livrant au public ce livre abject où Hitler expose le monstrueux programme qu'il appliquera bientôt à la lettre ? S'il y a une responsabilité, une « vigilance éthique » à mettre en œuvre, le traducteur n'a-t-il pas le devoir non seulement de comprendre mais de réprover, - ne serait-ce que dans une « note du traducteur » ? Ainsi Paul Valéry, invité en 1934 par António Ferro à préfacier la traduction française de son livre sur Salazar (Ferro, 1934), a su opportunément mettre en garde le lecteur qui se laisserait séduire par l'idée de dictature :

Il [le dictateur] demeure seule volonté libre, seule pensée intégrale, seul possesseur de la plénitude de l'action, seul être jouissant de toutes les prérogatives de l'esprit, en présence d'un nombre immense d'individus réduits indistinctement, - quelle que soit leur valeur personnelle, - à l'état de moyens ou de matière, car il n'y a pas un autre nom pour toute chose que l'intelligence peut prendre pour objet. (Valéry, 1960 : 976).

Car traduire la culture de l'autre peut malheureusement signifier traduire le mensonge, le racisme, le fascisme, le fanatisme, l'intolérance, etc. Traduire la culture de l'autre, quand l'autre se refuse à être compté au nombre des « hommes de bonne volonté », soulève donc un réel problème moral, qui conduit à assigner des limites à une éthique de la traduction laissant entrer l'ennemi dans la place. Que Hans Robert Jauss fût un ancien officier SS de la division Charlemagne (ce qu'il a toujours soigneusement caché) ne peut invalider le bien-fondé de sa théorie de la réception, mais nous rappelle au discernement dans le choix de nos hôtes et des idées que nous accueillons, le temps d'une traduction.

Bibliographie

- Bachelard, G. 1961. *La flamme d'une chandelle*. Quadrige : PUF.
 Cassin, B (dir.). 2004. *Vocabulaire européen des philosophies*. Paris : Seuil/Le Robert.
 Didier, H. 2001. *Raymond Lulle*. Paris : Desclée de Brouwer, collection « Biographies ».
 Ferro, A. 1934. *Salazar. Le Portugal et son chef*. Traduit du portugais par Fernanda de Castro, Paris : Editions Bernard Grasset.

- Henry, J. 2000. « De l'érudition à l'échec : La note du traducteur ». *Meta*, vol. 45, n° 2 (juin).
- Jankélévitch, V. 1959. *Bergson*. Paris : PUF, collection « Les grands penseurs. ».
- Jervolino, D. 2017. « Pour une éthique de la traduction, à l'école de Ricœur », *apud* Vergnon, M. « Traduction et altérité chez Paul Ricœur », in *Lectures et usages de Paul Ricœur : l'identité narrative et la transmission, Le Télémaque*, n°56 (1), p. 107-118.
- Lacroix, J. 1966. *Kant le kantisme*. Paris : PUF.
- Lévy, R. 2008. « Sur la passade pétainiste de Paul Ricœur : un bref épisode ? ». [En ligne] : <http://sens-public-org/articles/537/> [consulté le 15 novembre 2020].
- Valéry, P. 1960. L'idée de dictature. In : *Regards sur le monde actuel, Œuvres II*. Paris : Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade ».
- Valéry, P. 1957. « Discours au Pen Club », *Œuvres I*, Paris : Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade ».
- Vergnon, M. 2017. « Traduction et altérité chez Paul Ricœur », in *Lectures et usages de Paul Ricœur : l'identité narrative et la transmission, Le Télémaque*, n°56 (1), p. 107-118.

Notes

1. Nos citations de Paul Ricoeur renvoient, sauf exceptions, à l'article de Marie Vergnon (2017).
2. Voir Henry (2000).
3. Pour plus d'information on se reportera à l'article de Robert Lévy (2008), <http://sens-public-org/articles/537/> [consulté le 15 novembre 2020].
4. Marie Vergnon rappelle que la notion d'hospitalité est empruntée par Ricœur au théologien allemand Schleiermacher (Vergnon, 2017 : 113).
5. « À une époque où l'absence de dialogue se fait cruellement sentir, le souvenir d'un homme comme Lulle pourrait nous apprendre que seule la connaissance de l'autre nous permet enfin de devenir nous-mêmes. » Ruedi Imbach *apud* Didier (2001 : 93).



ISSN 2268-493X

ISSN en ligne 2268-4948

Répertoire(s) et transferts culturels au théâtre au XIX^e siècle

Ana Clara Santos

Université d'Algarve, Portugal

Universidade de Lisboa/Centro de Estudos de Teatro, Portugal

avsantos@ualg.pt

<https://orcid.org/0000-0003-4845-4741>

Reçu le 09-10-2020 / Évalué le 18-11-2020 / Accepté le 28-11-2020

Résumé

La fixation de compagnies théâtrales françaises en Espagne et au Portugal au XIX^e siècle est encore un phénomène culturel peu étudié. Or la représentation du répertoire parisien, en langue française, à Madrid et à Lisbonne, s'intensifie au début de la seconde moitié du siècle et a de fortes implications sur le marché de la traduction théâtrale dans la Péninsule ibérique. Nous étudions dans cet article les contours de ces transferts culturels, qui circulent entre Paris, Madrid et Lisbonne, et qui contribuent à la légitimation d'un certain répertoire français importé, situé aux frontières entre assimilation et rejet, et à la consécration de certains dramaturges par le biais de la traduction au sein du tumulte d'un cosmopolitisme artistique annoncé.

Mots-clés : répertoire, transferts culturels, compagnie théâtrale, traduction

Repertório(s) e *transferts* culturais no teatro do século XIX

Resumo

A fixação das companhias de teatro francesas em Espanha e Portugal no século XIX é ainda um fenómeno cultural pouco estudado. No entanto, a representação do repertório parisiense, em língua francesa, em Madrid e em Lisboa, intensificou-se no início da segunda metade do século e teve fortes implicações no mercado da tradução teatral na Península Ibérica. Estudamos neste artigo os contornos dessas transferências culturais, que circulam entre Paris, Madrid e Lisboa, e que contribuem para a legitimação de um certo repertório francês importado, situado na fronteira entre a assimilação e a rejeição, e para a consagração de certos dramaturgos através da tradução no seio do tumulto de um cosmopolitismo artístico anunciado.

Palavras-chave : repertório, *transferts* culturais, companhia teatral, tradução

Repertoire(s) and cultural transfers at the theater in the 19th century

Abstract

The fixation of French theater companies in Spain and Portugal in the 19th century is still a little studied cultural phenomenon. However, the representation of the Parisian repertoire, in French, in Madrid and Lisbon, intensified at the beginning of the second half of the century and had strong implications for the theatrical translation market in the Iberian Peninsula. We study in this paper the contours of these cultural transfers, which circulate between Paris, Madrid and Lisbon, and which contribute to the legitimization of a certain imported French repertoire, located at the borders between assimilation and rejection, and to the consecration of certain playwrights through translation within the tumult of an announced artistic cosmopolitanism.

Keywords : repertoire, cultural transfers, theatrical troupe, translation

*Selon une définition « topologique »,
une culture est un enchaînement de traductions
et de transformations de constantes
(si l'on se souvient que la « traduction »
tend toujours vers la « transformation »).*
George Steiner (1998 : 572)

Introduction

Lorsque nous analysons la situation culturelle portugaise de la seconde moitié du XIX^e siècle en matière théâtrale, nous y découvrons l'accentuation de certains phénomènes d'importation en matière théâtrale, qui étaient en vigueur depuis le début du siècle, et qui nous permettent de joindre la pensée de Georges Steiner, mentionnée en épigraphe, c'est-à-dire, de situer la traduction au centre de l'enchaînement de « transformations de constantes » et d'interroger l'héritage de la culture en contact avec l'Autre.

Pour ce faire, nous reprenons ici le cadre épistémologique de l'étude des transferts culturels à l'étranger tel que Michel Espagne l'a défini, c'est-à-dire le « passage d'un objet culturel d'un contexte dans un autre », qui prend ancrage, bien au-delà de « la circulation des biens culturels », sur une « dynamique de resémantisation » (Espagne, 2013) et de métamorphose du sens. La question devient encore plus complexe lorsque ce passage se fait en milieu artistique et dans un contexte très particulier qui instaure la circulation de médiateurs culturels – impresarios, acteurs,

metteurs en scène, entre autres – d'un pays à l'autre. Or, au XIX^e siècle, ce passage devient encore plus retentissant lorsque la circulation des biens culturels se fait, de façon directe, grâce au développement des contrats d'acteurs français à l'étranger. Nous nous attacherons, dans cet article, à étudier l'un des phénomènes culturels les plus significatifs de ce point de vue : celui de la circulation d'un répertoire français à Madrid et à Lisbonne au début de la seconde moitié du XIX^e siècle. Quelles sont les traces laissées de ces contacts interculturels sur le phénomène de l'importation des biens culturels en Espagne et au Portugal ? Comment s'opérationnalisent les effets d'appropriation de la culture théâtrale étrangère par ce contact direct sur la scène et comment sont légitimés les manipulations et les transpositions face à l'original ?

Paris, l'épicentre de la diffusion théâtrale

Pascale Casanova présente Paris comme la « capitale de la consécration littéraire » et le « méridien de Greenwich de la littérature (...) qui permet pourtant une organisation et une mesure réelle du temps et de l'espace » :

Donc, dans une sorte de circulation et de contamination des effets et des causes, on peut dire qu'à la fois, le moderne, c'est-à-dire ce qui est décrété présent au moment où il est consacré, se fait, s'élabore à Paris ; mais aussi, qu'il se fait à Paris parce que la grande autonomie des instances consacrant leur permet de reconnaître et de consacrer l'innovation littéraire. (Casanova, 2002 : 294).

Franco Moretti avait déjà parlé, quelques années auparavant, d'hégémonie française lorsqu'il s'était penché sur la comparaison de la diffusion de la littérature romanesque française et celle d'origine anglaise dans le « marché commun littéraire », entre 1750 et 1850 :

Je ne sais pas comment expliquer cette suprématie du roman français. (...) le français est la langue de l'Europe éduquée, et les romans français peuvent ainsi voyager plus vite et plus loin, occupant des niches culturelles avant leurs rivaux. Et enfin, l'asymétrie peut être le résultat de différences morphologiques majeures entre les deux traditions. Mais si l'explication n'est toujours pas claire, le fait lui-même me paraît indubitable ; et pas par hasard, lorsque le cinéma et la télévision américains ont envahi le marché européen (exactement comme Dumas et ses confrères il y a un siècle), la culture française a lancé une sorte de croisade contre eux. Chose merveilleuse, hégémonie symbolique¹. (Moretti, 1998 : 185).

Cette réalité culturelle est transposable dans certains pays du sud de l'Europe, notamment au Portugal et en Espagne. Pour des raisons socioculturelles, la langue

et la culture françaises y bénéficient d'une place centrale dans le champ littéraire (Bourdieu, 1991), concomitante avec l'ascension de la bourgeoisie et la soif d'accès aux produits culturels venus de Paris. La langue française étant le véhicule généralisé de cet accès, le succès des compagnies théâtrales françaises sur la scène portugaise et espagnole est d'emblée assuré. De ce point de vue, la fixation de compagnies françaises en Espagne et au Portugal, pour des périodes plus ou moins longues, devient une constante, signe d'une consécration acquise. Ce phénomène artistique engagea fortement la circulation du répertoire théâtral parisien à l'étranger et s'intensifia au cours de la seconde moitié du XIX^e siècle. Les recherches menées dans les deux pays, au début du XXI^e siècle, ont donné une plus grande visibilité à cette pratique théâtrale à Madrid et à Lisbonne à travers la publication de répertoires de théâtre nationaux : les *Cartelera teatral madrilena* et les *Repertório teatral na Lisboa oitocentista*². Ces outils de diffusion de la recherche théâtrale de l'époque démontrent bien la consommation accrue du répertoire théâtral français sur la scène madrilène et lisboète dès les années 1830, que ce soit en langue originale ou en traduction.

Ce phénomène culturel, initié dans les deux pays pendant les années du romantisme européen, s'intensifie au cours de la seconde moitié du siècle. En 1837, à Lisbonne, finit la longue période³ de permanence de la compagnie française dirigée par Emile Doux au théâtre de la Rua dos Condes (1835-1837). Cette permanence culturelle étrangère influe fortement sur le marché des traductions de théâtre de l'époque⁴ au nom de la rénovation des répertoires nationaux. Nous le savons aujourd'hui, Emile Doux, qui reste à Lisbonne et qui dirige le théâtre du Gymnase (1847-1848), puis le théâtre D. Fernando (1849-1851), nourrit la scène lisboète d'un répertoire parisien qu'il faut donner en langue portugaise. Le répertoire des compagnies qu'il dirige dans ces deux salles de spectacle est majoritairement composé par la traduction des pièces qu'il avait fait jouer en français au théâtre de la Rua dos Condes, entre 1835 et 1837, mais aussi par la représentation, en langue portugaise, des dernières nouveautés qu'il importe de la scène parisienne. Grâce à l'influence de ce passeur français⁵, quelques pièces étaient jouées en portugais avec seulement quelques mois de retard par rapport à leur avènement sur la scène parisienne. Nous prenons ici, à titre d'exemplification, quelques titres repris du répertoire du théâtre D. Fernando entre 1849 et 1850 : *Adriana Lecouvreur*, drame d'Eugène Scribe et Ernest Legouvé ; *Brutus solta César*, comédie de Joseph-Bernard Rosier ; *As primeiras proezas de Richelieu*, comédie de J.-F.-A. Bayard et Philippe Dumanoir ; *O ramalhete de violetas*, comédie d'Adolphe Dennery et Philippe Dumanoir ; *Os átomos enganchados*, comédie de Xavier Saintine, Anne Honoré Joseph Duveyrier (Mélesville) ; *Lúisa ou a nódoa de sangue*, comédie de Marc Fournier ; *A Giralda ou a nova Psyché*, opéra-comique d'Eugène Scribe.

Pourtant, après une année d'exploitation du théâtre par l'impresario et metteur en scène français, les recettes ne sont pas suffisantes pour sauver cette salle de spectacle d'une crise financière annoncée. La concurrence avec le théâtre national D. Maria II, le théâtre lyrique S. Carlos et le théâtre du Ginásio, inauguré quatre ans plus tôt (1846), en est la principale cause. La possibilité de signer un contrat avec une compagnie française et de faire partir en digression la compagnie portugaise devient de plus en plus une stratégie commerciale de la Société artistique pour sauver le théâtre de cette crise. La signature du contrat est célébrée, à la fin de l'année 1851, avec l'impresario Jules Bernard qui détenait une compagnie française au théâtre de la Cruz à Madrid. La venue des acteurs français, quelques mois plus tard, inaugure ainsi une des plus importantes revendications sur la libéralisation de la concurrence entre les théâtres lisboètes, se traduisant surtout par un élargissement des jours de spectacle accordé par l'inspecteur Général des Théâtres, le comte Farrobo, au théâtre D. Fernando.

Or, ce qui survient, à partir de 1851, avec la compagnie dirigée par Jules Bernard est un phénomène de circulation interculturelle remarquable et inédit à l'époque dans le sud de l'Europe. Alors que les compagnies théâtrales de la première moitié du siècle se fixaient dans les salles de spectacle à Lisbonne ou à Madrid, Jules Bernard met en place la circulation de sa compagnie entre Madrid et Lisbonne au cours de plusieurs saisons théâtrales. Si ces relations se situent encore, dans un premier temps, sur un plan asymétrique, plutôt dans le sens Madrid-Lisbonne, elles dérivent néanmoins d'un même épicycle : Paris. Ceci explique pourquoi les hommes de spectacle, dans les deux pays, impresarios, acteurs et metteurs en scène, voyaient avec de bons yeux l'établissement permanent d'une compagnie française, en l'occurrence celle de Jules Bernard, et la nouvelle appellation, profondément commerciale, des théâtres nationaux sous l'étiquette de « Théâtre Français ».

L'effet médiatique était surtout recherché auprès de la presse. Le rédacteur en chef de la revue *Le Ménestrel* annonçait ainsi, en 1851, la venue de la compagnie de Jules Bernard au « Théâtre Français » à Madrid :

Voici le tableau complet de la compagnie qui va établir un Théâtre-Français à Madrid. Directeur, M. Jules Bernard, chef d'orchestre M. Gondois. Acteurs : MM. Nestor (de la Porte-Saint Martin), Omer, Dargis, Francisque, Dussaule, Nestor, Roche, Thibault, Ludovic, Alfred. Actrices : Mmes Lobry (ex-pensionnaire du Gymnase et de l'Ambigu-Comique), Aubrée, Dussaule, Belnie, Mathilde, Dargis, Méraux⁶. (Lovy, 1851 : 3).

Le fait d'annoncer l'appartenance théâtrale des acteurs – théâtre de la Porte Saint-Martin, théâtre du Gymnase et théâtre de l'Ambigu-Comique – était aussi une stratégie de promotion de la qualité des artistes reconnus dans la culture-source afin d'attirer le public dans la culture d'arrivée.

Cette stratégie de médiatisation est suivie par la presse portugaise lorsque la compagnie arrive à Lisbonne et débute, le 20 mars 1852, au théâtre D. Fernando, sa première saison théâtrale. Différents journaux portugais s'empressent à faire l'éloge des acteurs français venus de Madrid et, surtout, de l'action menée par l'impresario Jules Bernard. Celui-ci est vu à l'époque comme le grand dynamiseur de l'activité théâtrale au théâtre D. Fernando, un théâtre qui récupère de la crise financière grâce aux travaux d'amélioration de la salle de spectacle, entrepris sous l'impulsion de l'impresario français au cours de l'été 1852, et à l'investissement dans le renouvellement de la compagnie, c'est-à-dire la signature des contrats avec de nouveaux artistes pour maintenir le « Théâtre Français » au théâtre D. Fernando dans les années à venir :

Nous allons voir une nouvelle compagnie française à Lisbonne. Nous savons avec certitude que M. Bernard, directeur de l'ancienne compagnie française, a déjà loué le théâtre de D. Fernando pour 3 saisons, commençant la première le 1er octobre ou novembre de l'année en cours et terminant le 31 mai suivant ; et ainsi de suite, les 2 saisons des années suivantes⁷ (A Lei, 1852a).

Comme à Madrid, la composition de la compagnie – le directeur général, les deux régisseurs, le chef d'orchestre, le souffleur, les onze acteurs et les neuf actrices – est annoncée dans la presse lisboète par une stratégie de mise en scène de la renommée d'artistes venus des grands théâtres de Paris (Gaieté, Odéon, Palais-Royal, Porte de Saint-Martin, Variétés, Vaudeville), de ceux des villes de province en France et de ceux des villes à l'étranger.

THEATRO DE D. FERNANDO⁸.

COMPAGNIE FRANÇAISE⁹.

Administration.

Mr. Jules Bernard, empresario e director geral.

Mr. Dumesnil, régisseur général.

Mr. Matta, administrador e thesoueiro, etc.

Mr. Libert, chef d'orchestre (Porte S.^t Martin, Paris).

Mr. Hubert, deuxième régisseur.

Mr. Rondeau, souffleur-bibliothécaire.

Emplois.

Mademoiselle Pauline Lyons, artiste du théâtre du Palais Royal.

Messieurs.

Tony, premiers rôles (Lyon, Bruxelles, Bordeaux).
Réal, jeunes premiers rôles (Gaité, Paris, Berlin, Moscou).
Victor Henri, premiers comiques (Odéon, Paris).
Dumesnil, comiques marqués (Variétés, Paris).
Francisque, jeunes premiers (Lisbonne).
Roche, financiers, pères nobles (Lisbonne).
Octave Galle, jeunes comiques (Vaudeville, Paris).
Bernard, des comiques (Lisbonne).
Mélin, grimes et pères (Rouen).
Hubert, comiques et utilité (Délassements comiques, Paris).
Alfred, utilité (Berlin, Brunswick).

Mesdames.

Pauline Lyons, jeunes premières, amoureuses.
Troy, premiers rôles (Nice).
Réal, soubrettes, ingénuités (Berlin, Moscou).
Darcemont, coquettes et soubrettes (Palais Royal, Paris).
Olivier, grandes coquettes (Rio de Janeiro).
Crosnier, duègnes (Berlin, Brunswick).
Dumesnil, amoureuse (Variétés, Paris).
P. Fortier. Rôles de convenance.
Octavie. Idem. (A Lei, 1852b).

Mme Crosnier reste sans doute le cas le plus emblématique d'une artiste qui édifie sa carrière au sein de la compagnie française dans un circuit international avant de retrouver la consécration à Paris vingt ans plus tard. Le « Théâtre Français » à Lisbonne reste indissociable de son parcours : elle y débuta en 1835, sous la direction d'Emile Doux, au théâtre de la Rua dos Condes, et elle ferme le cycle en 1852, au théâtre D. Fernando, sous la direction de Jules Bernard, se spécialisant dans les rôles des duègnes, avant de rentrer au Théâtre Français à Paris :

CROSNIER, M^{me} Irma ainée, femme Gauthier. – (...) débuta à Lisbonne en 1834. (...) Après avoir passé par le Conservatoire, elle débuta au Théâtre français, le 24 mai 1846, par le rôle d'Elfride des Vêpres siciliennes, puis après avoir rempli quelques rôles sans importance, elle partit pour la province et l'étranger, Angleterre, Allemagne, Portugal, Russie. Nous relevons son passage à Rouen, 1846-47, à l'Odéon où elle débuta le 20 nov. 1849 dans le Conteur (elle avait paru le 14 dans Raymond Varney), à Brunswick 1851, à Lisbonne 1852. Le 15 août 1853, au Théâtre français où elle n'est pas encore engagée, elle donne la réplique à Rachel (rôle d'Œnone de Phèdre). Elle y rentre le 22 avril 1855,

rôle de Mme Pernelle de Tartuffe, car entre temps, elle a pris l'emploi des duègnes où elle va se montrer incomparable pendant quarante ans. (Lyonnet, 1902 : 406).

L'annonce des nouveaux contrats avec l'acteur Artur Désert¹⁰ et l'actrice Elisa Picard¹¹ en constituent seulement quelques exemples de la promotion médiatique dans la presse pour attirer le public dans les salles du « Théâtre français » dans les années qui suivent. Il va de soi que cette reconnaissance et cette légitimité culturelle ne portait pas uniquement sur la promotion de la qualité des artistes de la compagnie, mais également sur la qualité du répertoire à jouer, celui des théâtres de Boulevard, reconnus en Espagne et au Portugal pour leurs nouveautés dramatiques. C'est justement cette nouveauté et cette actualité qui faisait courir le public espagnol et portugais presque tous les soirs vers le Théâtre de la Cruz et le Théâtre D. Fernando, surnommés désormais le nouveau « Théâtre Français ». En effet, ces salles de spectacle à Lisbonne et à Madrid, vues essentiellement comme des espaces de sociabilité d'une nouvelle bourgeoisie croissante, étaient devenus, grâce à la présence des artistes français, des espaces privilégiés du culte du goût de la mode artistique parisienne.

Le répertoire parisien joué en langue française comme vecteur des traductions dramaturgiques importées

L'actualité du répertoire de la compagnie française de Madrid au théâtre D. Fernando est saluée par la presse de l'époque, sans oublier l'art du jeu des acteurs. M^{lle} Lobry attire les faveurs du public et de la presse dans *Jeanne Mathieu*, un vaudeville du dramaturge français le plus joué sur la scène portugaise, Eugène Scribe :

Quand on parle des acteurs français, on doit parler comme eux, c'est-à-dire, dans leur langue, dut-on employer, comme maintenant, peut-être, un insupportable jargon.

La foule se presse à D. Fernando, parce qu'une compagnie française y exerce un charme irrésistible ; et donc toute la société fashionable et spirituelle de Lisbonne y accourt, pour entendre ce à quoi nos oreilles ne sont pas habituées.

Jeanne Mathieu est pour nous la plus jolie pièce du répertoire, car elle joint à une grâce tout à fait française un grand fond de morale et de sensibilité. (...) Le rôle de Jeanne est joué par M.^{lle} Lobry, qui se tire d'affaire avec un talent au dessus de tout ce qu'on peut dire ((P. D, 1852 : 103).

Le miroir du rayonnement culturel français ne fera que s'accroître pendant la deuxième moitié du siècle et aura des répercussions immédiates sur le champ culturel ibérique du moment : sur le plan dramaturgique, l'accentuation du culte d'une certaine résistance face à la culture étrangère en défense du patrimoine culturel national ; sur le plan théâtral, le profit de certains imprésarios désireux de manipuler un certain théâtre à la mode, ainsi que l'opportunité de nombreuses compagnies pour la formation d'acteurs et le renouvellement des répertoires nationaux. Ces prises de position ne seront pas suffisantes pour contrecarrer la mode d'un certain théâtre français sur les planches à Lisbonne et à Madrid au goût prononcé envers le théâtre de boulevard, le mélodrame, le vaudeville et la pièce bien faite.

Les résultats artistiques furent irréguliers, alternant des saisons de bon ton moyen avec d'autres qui peuvent être considérées comme un échec, mais l'importance pour le monde théâtral de la capitale est indiscutable. Bien que de nombreux espagnols puissent voyager à Paris et y assister aux spectacles de théâtre, c'est grâce à l'enjeu des représentations à Madrid que le phénomène s'amplifie à un public plus élargi et hétérogène. Ce sont d'un grand intérêt, surtout, les relations qui pouvaient s'établir avec les personnes qui, dans la capitale espagnole, étaient véhiculées au monde théâtral, spécialement les dramaturges, les imprésarios et les acteurs¹². (Ojeda, Vallejo, 2003 : 417).

Parmi les nouveaux genres dramatiques joués par les compagnies françaises dans les deux pays, le vaudeville fut sans doute celui qui attirait la curiosité du public lisboète et madrilène. L'identification qui en découle est certainement due à quelques acquis préexistants dans le goût du public de l'époque. À Lisbonne, le vaudeville avait fait les délices du public, grâce à la permanence de la compagnie dirigée par Emile Doux, au théâtre Rua dos Condes, de 1835 à 1837. De plus, une partie de l'*intelligentsia* portugaise et espagnole connaissait, en tant que spectateur des théâtres de Boulevard à Paris, ce genre de théâtre, qui combinait le texte dramatique et la musique.

Or, du point de vue de l'importation des modèles français sur la scène espagnole et portugaise, le répertoire de la compagnie française joué à Madrid et à Lisbonne est surtout caractérisé par la comédie¹³ et le vaudeville¹⁴. Celui-ci fut sans doute le genre qui contribua non seulement à l'amplification de la valorisation de l'héritage culturel du patrimoine théâtral français dans les deux pays, mais aussi à la transformation des pratiques théâtrales avec de fortes implications sur les modalités de transposition de ce genre dramatique sur la scène nationale en Espagne et au Portugal. Il légitime, en fait, la pratique de la traduction théâtrale des décennies précédentes – c'est-à-dire l'accommodation ou adaptation au goût du public lisboète

et madrilène – à laquelle s’associe parfois, surtout au Portugal, la dimension de la composition musicale, opérée par des compositeurs nationaux.

Certes, la traduction du vaudeville sur la scène espagnole et portugaise date du début du siècle et a été surtout nourrie par l’importation et la diffusion de l’œuvre d’Eugène Scribe par la plume d’auteurs reconnus de la génération romantique comme Manuel Bretón de Los Herreros, Ventura de la Vega, Mariano José de Larra, Almeida Garrett et Alexandre Herculano. Mais, à l’image du vaudeville, une grande partie des répertoires des salles de spectacle était composée, à l’époque, par les nombreuses traductions importées des répertoires dramatiques parisiens. La dramaturgie française en tant que modèle servait la rénovation des esthétiques et des genres nationaux.

Le critique d’art et historien portugais José-Augusto França fut l’un des premiers chercheurs à attirer l’attention sur l’influence française dans la production dramatique portugaise, y compris au niveau de la dramaturgie traduite :

Les influences françaises de Dumas fils, Scribe, Sardou, Sandeau, Feuillet (...) se faisaient sentir sur la production portugaise. La Porte Saint-Martin n’était certainement pas loin et son souvenir s’étendait sur les préoccupations du théâtre social des auteurs lisbonnais, ou sur leur humeur comique, redevable au boulevard qui leur fournissait sans cesse inspiration et textes à traduire. (França, 1975 : 458).

Or, nous le savons aujourd’hui, cette influence est due en grande partie au contact direct avec les représentations en langue française du répertoire introduit sur le sol national (portugais et espagnol) par les compagnies françaises. Ce contact permet le transfert du champ national (français) au champ étranger (espagnol et portugais) par le biais des trois opérations sociales définies par Pierre Bourdieu : opération de sélection, opération de marquage et opération de lecture :

Le transfert d’un champ national à un autre se fait à travers une série d’opérations sociales : une opération de sélection (qu’est-ce qu’on traduit? qu’est-ce qu’on publie? qui traduit? qui publie?) ; une opération de marquage (d’un produit préalablement « dégriffé ») à travers la maison d’édition, la collection, le traducteur et le préfacier (qui présente l’œuvre en se l’appropriant et en l’annexant à sa propre vision et, en tout cas, à une problématique inscrite dans le champ d’accueil et qui ne fait que très rarement le travail de reconstruction du champ d’origine, d’abord parce que c’est beaucoup trop difficile) ; une opération de lecture enfin, les lecteurs appliquant à l’œuvre des catégories de perception et des problématiques qui sont le produit d’un champ de production différent (Bourdieu, 2002 : 4).

Si nous regardons uniquement les deux premières opérations, nous voyons que la venue des compagnies françaises influe tout d'abord sur l'opération de sélection, c'est-à-dire sur les choix opérés au niveau de la circulation des traductions dramatiques. Une grande partie des pièces traduites et publiées après le passage des compagnies françaises par Madrid et Lisbonne est issue de leur répertoire joué au théâtre de la Cruz, au théâtre D. Fernando et au théâtre D. Maria II. Ce phénomène culturel n'est pas nouveau car il suit la tendance vérifiée pendant la première moitié du siècle, illustrés dans les deux volumes du *Repertório teatral da Lisboa oitocentista* (Santos, Vasconcelos, 2007, 2011). La présence prolongée de ces artistes français sur le sol national portugais et espagnol joue aussi un rôle majeur dans l'opération de marquage : les circuits de circulation sont validés par les mêmes maisons éditoriales et quelques collections de textes de théâtre de l'époque, surtout au Portugal.

Les effets de réactualisation et de réadaptation à la culture nationale orientent la traduction théâtrale importée de Paris vers le modèle de l'imitation. José da Silva Mendes Leal, écrivain et président de la commission de la censure théâtrale, n'hésite pas à reconnaître, dans son rapport envoyé, au Ministère du Royaume, le 30 mars 1857, sur les pièces présentées à la censure, les bienfaits de la mission des imitateurs pour l'acclimatation de la production étrangère au goût national :

Le nombre d'écrivains originaux a déjà dans ce théâtre [D. Maria II] un petit avantage sur les imitateurs et les traducteurs, pour avertir que, parmi ceux-ci, les premiers, c'est-à-dire les bons imitateurs, qui sont ceux qui rendent véritablement nationale une œuvre étrange, ne rendent peut-être pas moins de services que les auteurs originaux aux lettres nationales et à la formation du goût, en implantant et en acclimatant sur le sol portugais de droit, des produits de la plume étrangère¹⁵. (Leal, 1857).

La lutte des forces contraires entre assimilation et rejet envers les œuvres traduites ou imitées dans le champ littéraire et culturel au Portugal et en Espagne opposent nettement les partisans d'une production théâtrale originale, d'origine nationale, à un théâtre traduit, d'origine étrangère (dans ce cas, française). Si les voix de protestation envers l'importation du répertoire français se multiplient au Portugal et font écho à celles du pays voisin, la compagnie française dirigée par Jules Bernard aura, néanmoins, le mérite d'avoir été à l'origine d'un phénomène peu observable à l'époque : la représentation en français de pièces d'auteurs portugais. Dans sa chronique dans le journal *A Lei*, Mendes Leal attire l'attention des lecteurs, le 4 juin 1852, sur le fait que la compagnie française ait été invitée à aller jouer, ce soir-là, au théâtre national D. Maria II, une comédie du jeune auteur romantique portugais Almeida Garrett qui faisait partie du répertoire de la compagnie portugaise du théâtre national à Lisbonne :

Aujourd'hui (vendredi 4 du courant) nous aurons dans le théâtre de D. Maria II la comédie la Sobrinha do Marquez (la Nièce de Pombal) de M. le vicomte de Almeida Garrett, déjà bien connue des lecteurs de ses œuvres et des habitués de ce théâtre, et maintenant traduite en français et représentée par la compagnie française. Cette représentation a pour nous, les Portugais, un double attrait. C'est une sorte de fête d'inauguration pour l'entrée solennelle de notre littérature dans la communion européenne, là où elle a déjà eu lieu, mais d'où elle était depuis longtemps éloignée, et une sorte de rapprochement de nos auteurs à ces artistes, nos invités¹⁶. (Leal, 1852).

Or cet épisode n'est pas anodin. Il marque une sorte de consécration de l'œuvre du jeune dramaturge romantique portugais à Lisbonne et en Europe, grâce à la traduction en langue française et au jeu des artistes de la compagnie française : M^{lle} Lobry, M^{me} Dargis, M. Dargis, M. Thibault, M. Roche et M. Francisque. Le rôle de la compagnie française ne se situe pas uniquement au niveau de la légitimation d'un répertoire importé en langue française, qui favorisa la croissance du marché des traductions pour la scène, mais contribua aussi, dans des cas ponctuels, à servir de véhicule pour la consécration de certains auteurs du pays d'accueil, comme fut le cas d'Almeida Garrett.

Conclusion

Comme affirmait Jean-Claude Yon, « l'histoire de la circulation mondiale des répertoires théâtraux au XIX^e siècle reste encore, pour l'essentiel, à écrire » (Yon, 2014 : 291) :

plus encore que les hommes et les femmes, ce sont les pièces qui circulent. Si le siècle est marqué, dans un contexte d'affirmation des identités nationales, par la création de répertoires nationaux, bien des pays importent une partie plus ou moins notable de ce qui est joué chaque soir dans leurs salles. Cette diffusion internationale des répertoires – qui constitue une forme particulière de transferts culturels – est provoquée par un phénomène majeur : la suprématie du répertoire français. Paris est l'usine où se fabriquent les pièces qui, fortes de leur « cachet » parisien, sont ensuite applaudies par les spectateurs du monde entier. (Yon, 2014 : 291-292).

L'étude de la circulation de la culture dramatique et théâtrale dans les circuits artistiques dans le réseau évoqué ici, entre la France, l'Espagne et le Portugal, permet de lever un peu le voile sur cet espace culturel européen de partage et de construction d'un capital symbolique renouvelé au théâtre au cours du XIX^e siècle. L'Histoire du théâtre ibérique est parsemée par le jeu dialectique entre des

mouvements d'affirmation nationale et des sauts d'imitation de la scène française. Au sein de ce jeu, la circulation des compagnies françaises à Lisbonne et à Madrid, ainsi que la traduction théâtrale qui en résulte jouent un rôle primordial en vue de la dissémination des cultures lorsqu'elle instaure des liens étroits entre écoles et esthétiques dramatiques, d'un côté, et dramaturgies et répertoires dramatiques, de l'autre. Or, jusqu'à l'heure actuelle, les études menées dans le domaine de l'Histoire du théâtre, insistant essentiellement sur la production dramatique et sur l'évolution de la création littéraire nationale, ont accordé très peu d'importance à ce phénomène artistique lié à la circulation d'artistes français vers l'étranger. Elles ont plongé dans l'oubli ce riche répertoire joué sur la scène en langue française et les traductions de théâtre français qui avaient la vocation, à l'époque, de faire connaître, dans les nations voisines, les principaux textes dramatiques en vogue à Paris, véritable épiscentre culturel ... et, bien sûr, de délocaliser, grâce à la traduction, les pièces connues du public qui fréquentait le dénommé « Théâtre Français ».

Si la présence durable d'un Théâtre Français à Lisbonne, puis à Madrid, au cours du XIX^e siècle, ainsi que la circulation de compagnies françaises dans quelques villes de la Péninsule ibérique¹⁷ nourrissent un cosmopolitisme artistique déjà ancien auprès des élites locales, francophiles ou francophones, il ne faudrait pas regarder uniquement ce phénomène comme simple curiosité culturelle mais le prendre au sérieux et en tenir compte pour une réécriture de l'histoire du théâtre européen.

Revisiter les notions de théâtre national, d'espace périphérique et de rapports transnationaux semble être le grand défi au sein de cette plaque tournante dans l'espace de l'Europe du sud au XIX^e siècle. Construire une historiographie transnationale qui s'éloignerait de la juxtaposition des historiographies nationales et de la simple étude des rapports bilatéraux afin de considérer à part entière une réorientation de perspective tournée vers de nouvelles plateformes culturelles aliénées des frontières spatiales entre les pays nous semble être la condition *sine qua non* pour l'efficacité d'une nouvelle approche du phénomène culturel théâtral. La Péninsule ibérique est devenue, au XIX^e siècle, un espace transculturel et un lieu d'expansion de la culture théâtrale française. Aucune étude sérieuse n'a été entreprise jusqu'à aujourd'hui afin que l'on puisse évaluer ce phénomène du point de vue culturel à double tranchant. La plupart du temps, les études existantes sont ciblées sur un plan strictement national et privilégient essentiellement un regard unilatéral sur ses transferts culturels. Le moment est peut-être arrivé de réorienter le positionnement du regard sur ces phénomènes culturels et d'entamer des études en partenariat qui puissent, d'un côté, partir à la recherche d'un riche patrimoine culturel et artistique commun et, de l'autre, développer des orientations théoriques sur la constitution des modalités de représentation artistique.

Bibliographie

- A Lei, 1852a. « Theatro Francez », 6 juillet.
- A Lei. 1852b. « Theatro de D. Fernando. Compagnie française », 27 octobre.
- Bourdieu, P. 1991. « Le champ littéraire ». *Actes de la recherche en sciences sociales*, 89, p. 3-46. [En ligne] : <https://doi.org/10.3406/arss.1991.2986> [consulté le 17 juin 2020].
- Bourdieu, P. 2002. Les conditions sociales de la circulation internationale des idées. *Actes de la recherche en sciences sociales*, 145, p. 3-8.
- Casanova, P. 2002. « Paris, méridien de Greenwich de la littérature ». In C. Charle & D. Roche (dir.). *Capitales culturelles, capitales symboliques : Paris et les expériences européennes (XVIIIe-XXe siècles)*. Paris : Éditions de la Sorbonne, p. 289-296. [En ligne] : <https://doi.org/10.4000/books.pSORBONNE.919> [consulté le 17 juin 2020].
- Espagne, M. 2013. « La notion de transfert culturel ». *Revue Sciences/Lettres*, 1. [En ligne] : <http://journals.openedition.org/rsl/219> [consulté le 17 juin 2020].
- França, J-A. 1975. *Le romantisme au Portugal : étude de faits socioculturels*. Paris : Klincksieck.
- Leal, J. M. 1852. « Representação franceza no teatro de D. Maria II ». *A Lei*, 4 juin.
- Leal, J. M. 1857. « Relatório... ». *Diário do Governo*, 23 juillet.
- Lovy, J. 1851. « Nouvelles diverses ». *Le Ménestrel*, n° 47 (19 octobre), p. 3.
- Lyonnet, H. 1902. *Dictionnaire des Comédiens Français (ceux d'hier)*. Premier volume A à D. Paris : E. Jorel.
- Lyonnet, H. 1908. *Dictionnaire des Comédiens Français (ceux d'hier)*. Deuxième volume E à Z. Genève : Bibliothèque de la Revue Universelle Internationale Illustrée.
- Mendonça, L. (1852). « Cronica ». *Revolução de Setembro*, 13 novembre, 1-2.
- Moretti, F. 1998. *Atlas of the European novel 1800-1900*. London : Verso.
- Ojeda, P., Vallejo, I. 2003. « El "Teatro Francés" de Madrid (1851-1861) ». *Revista de Literatura*, LXV, 130, p. 413-446.
- P. D. 1852. « Theatro de D. Fernando ». *Revista Popular*, n° 13, avril, p. 103.
- Revista dos Espectáculos*. 1853, n° 7.
- Simón Díaz, J. 1960. *Cartelera teatral madrileña. 1830-1839*. Madrid : CSIC.
- Herrero Salgado, F. 1963. *Cartelera teatral madrileña. II: 1840-1849*. Madrid : CSIC.
- Santos, A. C. 2018. « Pour une histoire du spectacle portugais au XIX^e siècle : répertoires de théâtre et médiation culturelle luso-française », *Synergies Portugal*, n° 6, p. 37-46. [En ligne] : <https://gerflint.fr/Base/Portugal6/santos.pdf>
- Santos, A. C., Vasconcelos, A. I. 2007. *Repertório teatral na Lisboa oitocentista (1835-1846)*. Lisboa : Imprensa Nacional. Casa da Moeda.
- Santos, A. C., Vasconcelos, A. I. 2011. *Repertório teatral na Lisboa oitocentista (1846-1852)*. Lisboa : Imprensa Nacional. Casa da Moeda.
- Steiner, G. 1998. *Après Babel. Une poétique du dire et de la traduction*. Paris : Albin Michel.
- Vallejo, I., Ojeda, P. 2002. *El teatro en Madrid a mediados del siglo XIX. Cartelera teatral (1854-1864)*. Valladolid : Universidad de Valladolid.
- Yon, J-C. 2014. L'opéra-bouffe Offenbachien : quelques pistes pour l'étude de la circulation mondiale d'un répertoire au XIX^e siècle. In : M. Abreu et MM. Deacto (org.). *La circulation transatlantique des imprimés. Connexions*. Campinas, SP : UNICAMP/IEL.

Notes

1. *I am not sure how to explain this supremacy of the French novel. (...) French is the language of the educated Europe, and French novels can thus travel faster and farther, occupying cultural niches before their rivals. And finally, the asymmetry may be the result of major morphological differences between the two traditions. But if the explanation is still unclear, the fact itself seems to me unmistakable; and not by chance, when American films and television invaded the European market (exactly like Dumas and confrères a century ago), French culture launched a sort of crusade against them. Wonderful thing, symbolic hegemony* (Moretti, 1998 : 185).

2. Nous faisons référence ici aux 2 volumes de la *Cartelera teatral madrileña*, celui de José Simón Díaz (1960) et de Félix Herrero Salgado (1963) ; au volume d'Irene Vallejo et Pedro Ojeda (2002), *El teatro en Madrid a mediados del siglo XIX. Cartelera teatral (1854-1864)* et aux deux volumes du *Repertório teatral na Lisboa Oitocentista* d'Ana Clara Santos et Ana Isabel Vasconcelos (2007, 2011).

3. A notre connaissance, la compagnie théâtrale dirigée par Emile Doux, qui débute au théâtre Rua dos Condes, à Lisbonne, en 1835, reste le cas le plus emblématique au niveau de la permanence d'une compagnie française en territoire étranger (presque deux ans et demi).

4. Nous avons déjà démontré l'héritage culturel issu de ce contact asymétrique entre les deux cultures à sens unique (France-Portugal), surtout au niveau de l'importation et de la nationalisation du répertoire parisien aux fortes répercussions sur le développement du marché de la traduction de l'époque (Santos, 2018).

5. Nous avons eu l'occasion d'étudier l'étendue de son action médiatrice, à plusieurs reprises, notamment dans l'article publié dans le n° 6 de cette revue.

6. La plupart de ces artistes sont répertoriés dans les deux volumes du *Dictionnaire des Comédiens Français* d'Henry Lyonnet. Bien que l'auteur n'ait pas relevé toujours le passage de ces comédiens entre Madrid et Lisbonne, il reste néanmoins un outil important pour la perception de la circulation des artistes français entre les théâtres de province et ceux de quelques villes européennes au Portugal, en Espagne, en Italie, en Suisse ou en Russie. Voici les informations relevées sur les comédiens de la compagnie dirigée par Jules Bernard : Nestor « premier comique dans la troupe ambulante de Besançon, Rouen, Le Havre. Gontier lui fait obtenir un début au Gymnase. Tentative à l'Odéon (1822). Voyage à Londres, Grenoble, Verviers, Reims, où il devient directeur (...) et revient à Paris où il trouva un engagement à la Porte-St-Martin. (...) La Porte-St-Martin fermée, Nestor partit pour Madrid où il fonda un théâtre français et réussit ». (Lyonnet, 1908 : 486). Omer, en 1848, est « engagé à Valenciennes. Après avoir joué dix-huit mois les utilités au Théâtre-Français, il repart en province : Metz, Madrid, Liège 1854-1855 ». (Lyonnet, 1908 : 498). Dargis : « Batignolles. 1851, premier rôle Madrid 1851, Lausanne 1852 ». (Lyonnet, 1902 : 433). Francisque, « jeune premier, Madrid 1851, Lisbonne 1852, Lille 1855 ». (Lyonnet, 1908 : 81). Roche : « Batignolles 1848. Lisbonne 1853-56 ». (Lyonnet, 1908 : 604). Lobry : « M^{me} Victorine, Thérèse. – Lisbonne 1852-1853, Le Havre 1854-1855, Vaudeville 1856-1857, Lyon 1858-61, Turin, 1862-63, Lyon 1864, Turin, 1865-72 ». (Lyonnet, 1908 : 372). Belnie : « M^{me} Angélique, Charl. A. L. – Madrid 1851-53 ». (Lyonnet, 1902 : 143).

7. *Vamos ver uma nova companhia francesa em Lisboa. Sabemos com certeza que Mr. Bernard, diretor da anterior companhia franceza, alugou já o teatro de D. Fernando por 3 épocas, a começar a primeira no 1º de Outubro ou Novembro do corrente anno, findando no dia 31 de Maio seguinte, e assim por diante as 2 épocas nos anos subsequentes.* (*A Lei*, 1852).

8. Nous transcrivons ici l'annonce telle qu'elle a été publiée, le 27 octobre 1852, dans le journal *A Lei*.

9. Nous retrouvons dans le *Dictionnaire* de Lyonnet les indications suivantes sur les comédiens que Jules Bernard a contractés pour la compagnie française à Lisbonne en 1852 :

« Lyon, Mme José, Anna, *Pauline*. – Théâtre Montansier 1848-1851, Palais-Royal 1852, Lisbonne 1852-53. Amérique du sud, modiste. Revenue en France avec un petit pécule. Variétés, Th. Déjazet, Renaissance, Gaité 1873-1875. » (Lyonnet, 1908 : 381).

« Dumesnil. Premier comique, Bordeaux 1837, Marseille et Toulouse 1840, Variétés 1842. » (Lyonnet, 1902 : 609).

« Francisque, jeune premier, Madrid 1851, Lisbonne 1852, Lille 1855. » (Lyonnet, 1908 : 81)

- « Roche, Louis, Léopold, Batignolles 1848, Lisbonne 1853-56. » (Lyonnet, 1908 : 604).
- « Gall, ou Galle, Octave. – Acteur de province, puis utilité au Palais-Royal 1833-1841. Peintre de sa profession. Délass-Com.1849, th. du Luxembourg 1850, Vaudeville 1851-52, Lisbonne 1852. » (Lyonnet, 1908 : 95)
- « Mélin, Louis, François. – Batignolles t848, Lisbonne 1853, Lyon 1854-55, Brunswick 1856, père noble et grime, Genève 1859 et 1863. » (Lyonnet, 1908 : 414).
- « Réal, M. et M^{me} Réal, Moscou, 1843-1845, St-Petersbourg, 1846-48 (...) Lisbonne 1853. » (Lyonnet, 1908 : 588).
- « Darcemont. M^{me}. Moscou 1843-44, 1848-49, Paris 1852, Lisbonne 1853, Nîmes 1854-55, Lyon 1858-59, Hombourg 1860-61. Folies Dramatiques 1862-68. » (Lyonnet, 1902 : 431).
- « M^{me}Dumesnil, amoureuse, Lisbonne 1852. » (Lyonnet, 1902 : 609).
- « Fortier. – Lisbonne 1852. » (Lyonnet, 1908 : 73).
10. Emmanuel-François Arthur, dit Désert, était acteur du théâtre de la Porte-Saint-Martin (1852) et venait de Berlin (1853). (Lyonnet, 1902 :53).
11. Selon Lyonnet (1908 : 533), l'actrice débuta à Rennes vers 1849, puis passa par les salles de spectacle à Angers, Saumur, Toulouse (1852-1853) avant d'arriver en Espagne et au Portugal.
12. *Los resultados artisticos fueron irregulares, alternando temporadas de buen tono medio con otras que pueden considerarse un fracaso, pero la importancia para el mundo teatral de la capital es indiscutible. Aunque muchos espanoles pudieran viajar a Paris y asistir alli a los espectaculos teatrales, es con motivo de las representaciones en Madrid cuando el fenomeno se amplia a un publico mas extenso y heterogéneo. Son de gran interés, sobre todo, las relaciones que pudieron establecerse con las personas que en la capital espanola estaban vinculadas al mundo teatral, especialmente dramaturgos, empresarios y actores.* (Ojeda, Vallejo, 2003 : 417).
13. Bien que la compagnie intègre dans son répertoire quelques succès de la comédie moliéresque, elle joue surtout des comédies contemporaines parmi lesquelles se trouvent quelques comédies d'Alexandre Dumas et de Jules Sandeau.
14. Le vaudeville, genre léger et court par excellence (1 ou 2 actes), permet la représentation de plusieurs pièces par spectacle. À côté de Scribe, de Bayard et de Mélesville, déjà connus du public péninsulaire, la compagnie ajoute dans ses spectacles des vaudevilles des théâtres du Boulevard d'auteurs peu connus aujourd'hui tels que Adolphe Dennery, Anicet Bourgeois, Antoine-François Varner, Augustin-Théodore de Lauzanne de Vauroussel, Charles de Livry, Clairville, Edouard Brisebarre, Eugène Cormon, Eugène Grangé, Etienne Arago, Etienne-Eugène Deligny, Félix-Auguste Duvert, Joseph-Bernard Rosier, Lambert-Thiboust, Marc-Michel, Paul Duport, Paul Vermond, Philippe Dumanoir, entre beaucoup d'autres. Remarquons au passage que l'actualité de certaines comédies-vaudevilles d'Eugène Labiche est saluée aussi par cette compagnie française.
15. *O número de escriptores originais leva já naquella teatro [D. Maria II] uma pequena vantagem ao dos imitadores e traductores, sendo para advertir que, destes, os primeiros, isto é, os bons imitadores, que são os que tornam verdadeiramente nacional uma obra estranha, não fazem por ventura menor serviço que os escriptores originaes ás letras pátrias e á formação do gosto, implantando e acclimatando em solo portuguez de lei, productos de alheia lavra.* (Leal, 1857).
16. *Hoje (Sexta feira 4 do corrente) teremos no teatro de D. Maria II a Sobrinha do Marquez (la Nièce de Pombal) comedia do sr. Visconde de Almeida Garrett, já muito conhecida dos leitores das suas obras, e dos frequentadores daquele teatro, e agora traduzida em francez e representada pela companhia francesa. Esta representação tem para nós, os portuguezes, um duplo attractivo. É uma espécie de festa de inauguração pela entrada solenne da nossa litteratura na comunhão europea, onde já teve lugar, mas d'onde andava afastada há muito, e uma espécie de aproximação dos nossos auctores aos artistas nossos hospedes.* (Leal, 1852).
17. À la circulation des artistes français dans les théâtres de Madrid et Lisbonne, il faut ajouter le passage de quelques compagnies françaises (parfois les mêmes) dans les théâtres à Barcelone et à Porto.



ISSN 2268-493X
ISSN en ligne 2268-4948

Synergies Portugal n° 8 - 2020 p. 37-54

Guerre contre le gallicisme ! L'intervention de la censure dans la réception du théâtre français au Portugal au XIX^e siècle

Licinia Rodrigues Ferreira
Universidade de Lisboa (CET/FLUL), Portugal
liciniaferreira@edu.ulisboa.pt

<https://orcid.org/0000-0003-0731-139X>

Reçu le 28-07-2020 / Évalué le 30-09-2020 / Accepté le 29-10-2020

Résumé

Au Portugal, la traduction du théâtre français acquiert une place importante au XIX^e siècle. Cependant, certains intellectuels envisagent la traduction comme une menace à la pureté de la langue portugaise. La base de données de la censure théâtrale portugaise au XIX^e siècle, disponible récemment, élargit les sources dont nous disposons pour apporter une perspective de cette guerre contre le gallicisme. Désormais, les données de la censure nous permettent de mesurer l'intervention menée sur les traductions et l'ampleur de la barrière linguistique soulevée dans la réception du théâtre français. Conformément à leur rôle de veiller au bon usage de la langue portugaise, les censeurs corrigent, voire même, rejettent les versions qu'ils considèrent comme surchargées de gallicismes, qu'il s'agisse du vocabulaire, de la syntaxe ou de la conceptualisation.

Mots-clés : gallicismes, censure, théâtre, portugais, traduction

Guerra ao galicismo! A intervenção da censura na receção do teatro francês em Portugal no séc. XIX

Resumo

Em Portugal, a tradução de teatro francês adquire posição destacada no século XIX. Todavia, alguns intelectuais encaram a influência francesa como uma ameaça à pureza da língua portuguesa. A recente disponibilização de uma base de dados de censura teatral portuguesa do século alarga as fontes de que dispomos para perspetivar esta guerra ao galicismo. Os dados da censura permitem-nos medir a intervenção sobre as traduções e a dimensão da barreira linguística levantada na receção do teatro francês. Cumprindo a função de zelar pelo bom uso da língua portuguesa, os censores corrigem ou mesmo rejeitam as versões que consideram carregadas de francesismos, quer de vocabulário, quer de construção ou de conceptualização.

Palavras-chave : galicismos, censura, teatro, português, tradução

War on Gallicism! The intervention of the censorship in the reception of the French theater in Portugal in the 19th century

Abstract

In Portugal, the translation of French theater acquires a prominent position in the 19th century. However, some intellectuals see the French influence as a threat to the purity of the Portuguese language. The recent availability of a database of Portuguese theatrical censorship of the 19th expands the sources at our disposal to envisage this war to Gallicism. The censorship data allow us to measure the intervention on the translations and the dimension of the linguistic barrier raised in the reception of the French theater. In keeping with their role of ensuring the good use of the Portuguese language, the censors correct or even reject the versions they consider to be loaded with Frenchisms, whether of vocabulary, construction, or conceptualization.

Keywords : gallicisms, censorship, theater, portuguese, translation

Introduction

En 2017, la Fondation Calouste Gulbenkian concède un financement au projet « Teatro Proibido e Censurado em Portugal no Século XIX » (*Théâtre Prohibé et Censuré au Portugal au XIX^e Siècle*), coordonné par José Camões, chercheur au Centre d'Études Théâtrales de la Faculté des Lettres de l'Université de Lisbonne¹. Les travaux du projet se déroulent tout au long de l'année 2018², et se concentrent sur la recherche et rassemblement auprès de diverses institutions (archives et bibliothèques) de la documentation de la censure théâtrale exercée au Portugal tout au long du XIX^e siècle.

Les études d'Ana Isabel Vasconcelos (2003, 2009) et de Duarte Ivo Cruz (1991) laissaient entrevoir une profusion de documentation à analyser, qui devait être mise en lumière grâce à ce projet. C'est, en effet, ce qui s'est produit. Des centaines de manuscrits jamais explorés, contenant les rapports rédigés par les censeurs sur les pièces soumises à examen, destinées à être représentées sur les scènes (la plupart, de Lisbonne), ont été transcrits. Outre un colloque international (tenu en octobre 2018, à la Faculté des Lettres de l'Université de Lisbonne) et la publication d'un livre (*D. Maria Teles*), l'élaboration d'une base de données consultable avec les informations des rapports organisées et la transcription elle-même peut être considérée comme un résultat fondamental du projet. Le catalogue du Teatro Proibido e Censurado em Portugal no Século XIX (TPCXIX) est disponible gratuitement sur le site Web du Centro de Estudos de Teatro (Centre d'Études Théâtrales)³.

La présente étude n'est qu'une infime partie de l'immense potentiel de réflexion que cette ressource rend possible. Après avoir exploré, lors du colloque, le thème de l'aspect linguistique dans la censure théâtrale, je propose, dans cet article, de centrer l'analyse sur le problème des gallicismes. Le gallicisme est ici considéré comme « un mot, une construction ou une locution de la langue française, empruntée par une autre langue » (Houaiss, 2011), en l'occurrence, ici, le portugais.

Parmi les sources de l'histoire du théâtre portugais du XIX^e siècle, il est fréquent de trouver, dans des articles de presse et des préfaces de pièces de théâtre, le regret de certains critiques sur la prolifération des gallicismes. Retrouver le thème des gallicismes dans le cadre de la censure apporte une nouvelle dimension au sujet et nous transporte dans un domaine non plus de simple critique mais d'intervention des instances supérieures afin de modifier la voie de l'influence de la langue française sur la langue portugaise.

Le Portugal n'a pas échappé à la « suprématie culturelle » exercée par le théâtre français à l'étranger tout au long du XIX^e siècle, comme le montre l'ouvrage coordonné par Jean-Claude Yon, sous le titre *Le théâtre français à l'étranger : histoire d'une suprématie culturelle* (2008). C'est un sujet largement étudié, chez nous, par des auteurs qui se consacrent au théâtre portugais du XIX^e siècle, comme Luís Francisco Rebelo, Ana Isabel Vasconcelos et Ana Clara Santos.

Bien qu'encore loin d'être un recueil exhaustif, la liste des rapports actuellement disponibles dans cette base de données (environ neuf cents titres, datant de 1800 à 1868) confirme et apporte une source au thème de l'influence du théâtre français au Portugal au cours de cette période. En mêlant des originaux et des versions de l'espagnol, la plupart des titres envoyés à la censure, afin d'obtenir une autorisation de représentation, résultent de la traduction de pièces françaises.

Bien que leur genèse ne soit pas mentionnée dans le manuscrit, c'est bien souvent le censeur qui nous informe qu'il s'agit d'une version du français, et il ajoute même le titre original, quand il le connaît. Nous ne trouvons pas, dans le discours des censeurs, de forte opposition à la prédominance du théâtre français - ce rôle ne faisait d'ailleurs pas partie de leurs attributions. En revanche, concernant la prédominance de la langue française, qui se faisait sentir dans de nombreuses traductions, les arguments des censeurs étaient récurrents, puisque dans ce domaine-là il leur appartenait effectivement d'intervenir. Il s'agit donc, dans un premier temps, d'identifier les attributions de la censure à cette époque.

La censure dramatique dans le libéralisme

Le décret de réforme du théâtre portugais du 15 novembre 1836, légalisant un cadre libéral pour les arts du spectacle au Portugal, attribue à l'inspecteur général des théâtres, entre autres, la fonction de concession d'autorisation des pièces soumises à évaluation en vue de leur représentation. Le poste est occupé la première fois par Almeida Garrett, qui, dans l'impossibilité d'analyser seul toutes les pièces, partage cette tâche avec les membres du Conservatoire Dramatique de Lisbonne, créé par ce même décret. Il s'agit donc de l'exercice de la censure préalable aux spectacles (Cruz, 1991 : 176).

Les premiers registres connus de la censure dramatique après la réforme datent de 1838 et sont signés par de grandes figures de la littérature portugaise, telles que Garrett lui-même et Alexandre Herculano. Dès ces premiers rapports, le souci de la qualité des traductions, de l'exigence d'un texte dans un langage soigné et exempt d'emprunts linguistiques étrangers, se démarque comme un fondement des décisions (Vasconcelos, 2009 : 24). Nous étions au cœur de l'époque de l'invasion des traductions du théâtre français (Santos, 2014, 2016, 2017).

Dans une circulaire du 28 février 1839, Garrett (1995 : 70) invite les membres du jury dramatique à porter une attention particulière à la correction linguistique des pièces évaluées :

l'examen des pièces qui seront désormais distribuées pour examen de la censure aux membres du jury dramatique ne doit pas avoir pour seul but de savoir si elles contiennent des éléments qui puissent offenser la religion, les institutions publiques ou la morale publique, mais aussi si elles sont ou non écrites dans un portugais courant et épuré, et pour ce faire vous êtes invités à noter dans ces pièces les points qui vous semblent mériter des corrections, du fait de contenir des erreurs graves de langage⁴.

Lorsque les Statuts du Conservatoire Royal de Lisbonne sont finalement approuvés, le 24 mai 1841, la censure théâtrale est réglementée dans le titre quatre, chapitre 18. Elle est désormais de la responsabilité d'un comité spécial constitué par 18 membres (art. 56), divisé en trois équipes. Les points sur lesquels la censure doit être exercée sont énoncés à l'article 68 :

- I. Quant à la morale religieuse et civile, le théâtre se doit d'être une école.*
- II. Quant au style et au langage dont il ne saurait être moins qu'un modèle.*
- III. Quant au mérite de l'art et proprement littéraire que la pièce puisse avoir⁵.*

Plus tard, dans le Règlement de l'Administration des Théâtres, approuvé par décret du 22 septembre 1853, un chapitre consacré à la censure dramatique et

à l'inspection des affiches est introduit, qui sera plus tard développé dans un instrument normatif approuvé le 16 janvier 1856. Essentiellement, la censure reste la gardienne de la langue portugaise, puisque « l'objet de la censure littéraire est d'apprécier le mérite intellectuel des œuvres dramatiques, de conserver la pureté du langage et, dans la mesure du possible, la correction du bon goût » (art. 4 de la norme de 1856). Si la pièce était destinée à un théâtre de premier ordre, le rapport devrait présenter « un jugement sévère sur la pureté, la décence et la propriété du langage » (art. 21), mais si elle était destinée à un théâtre de second ordre, il pourrait « être moins sévère » (art. 23, paragraphe unique)⁶.

C'est dans cet encadrement juridique que sont rédigés les rapports qui peuvent être lus dans la base de données Teatro Proibido e Censurado em Portugal no Século XIX. D'ailleurs, les censeurs se réfèrent, à plusieurs reprises, aux actes normatifs.

Avant le théâtre

L'intervention des censeurs est précédée par un courant puriste qui avait déjà remarqué l'infiltration de termes de la langue française dans le portugais. Voyons tout d'abord comment se définit le purisme linguistique. Selon Louis Deroy (1956 : 299-300),

Le purisme linguistique est l'attitude défensive des gens, généralement cultivés, qui considèrent leur langue maternelle ou du moins leur langue familière comme un patrimoine à conserver avec une pieuse fidélité. C'est un nationalisme culturel. Il ne se manifeste généralement que devant une invasion massive de péjérinismes qui menacent de défigurer l'aspect et la structure de la langue preneuse.

À vrai dire, le XVIII^e siècle avait été témoin d'un courant puriste dans lequel s'insèrent quelques grands noms de la culture portugaise de l'époque, tels que Correia Garção, Cruz e Silva, Filinto Elísio (Oliveira, 1996 : 63). La protestation s'est poursuivie au début du XIX^e siècle, avec des auteurs tels que José Agostinho de Macedo (dans *Os burros*, cit. par Oliveira, 1996 : 64).

La réaction à l'influence française s'est également produite en Espagne, où l'Académie Royale Espagnole a assumé la tâche de préserver la propriété et l'élégance de la langue espagnole, depuis le début du XVIII^e siècle (Desjardins, 2007 : 65). Néanmoins, la culture française se répand dans toute l'Europe, y compris au Portugal, conduisant les différentes nations à adopter des usages sociaux importés de France, tels que les bals, l'habillement et les lectures.

Au Portugal, en se conformant à la proposition du programme de 1810 de l'Académie Royale des Sciences de Lisbonne d'élaborer un glossaire de mots et d'expressions de la langue française qui « par inadvertance ou par ignorance ont été introduits dans la locution portugaise moderne », Frère Francisco de S. Luís, le Cardinal Saraiva, observe que « les termes français et les expressions françaises sont si nombreux que la beauté naturelle de notre langue s'en trouve défigurée⁷ » (1827 : v-vi).

Le Cardinal Saraiva identifie non seulement les gallicismes, mais suggère également le mot portugais ou l'expression portugaise à utiliser. Le Cardinal remarquait déjà « une certaine *pensée française* », qui allait au-delà de l'utilisation des mots. Lorsque nous observerons, plus avant, les rapports de la censure, nous y trouverons la même remarque. Pour le Cardinal Saraiva (1827 : viii),

Cette pensée française, qui se comprend mieux qu'elle ne s'explique, n'est pas le résultat d'un gallicisme ici ou là, qui aient été indûment introduit, et qui puissent être facilement corrigé et évité; mais elle consiste à prendre du français une manière particulière de tisser le discours, et un certain air, une certaine manière ou un certain style de parler et d'écrire, qui est propre à cette langue, et qui n'est pas conforme à la nature, au génie et au caractère de la langue portugaise⁸.

L'intervention des censeurs dramatiques sur les gallicismes

Parmi la totalité des registres qui intègrent actuellement la ressource TPCXIX (plus de 900), nous trouvons une centaine de rapports qui mentionnent des problèmes linguistiques impliquant diverses formes de gallicismes, utilisant pour la plupart la désignation « gallicisme », dans d'autres cas employant des synonymes, comme « françaisismes » ou « gascons ». La distribution chronologique de cette sélection se fait de 1839 à 1866.

En règle générale, les censeurs décrivent les faiblesses du texte, illustrent et notent éventuellement les corrections suggérées à l'auteur/au traducteur dans le manuscrit. Peu nombreux sont les cas dans lesquels nous disposons de ce manuscrit annoté. Cependant, certains rapports contiennent des références aux vocables qui doivent être modifiés.

Il ne s'agit pas toujours de simplement remplacer un terme. La consonance française est souvent observée dans les gallicismes syntaxiques ou dans la disposition des mots. Pedro Ciríaco da Silva reçoit le commentaire suivant⁹ concernant sa traduction du drame d'Hippolyte Romand *O cidadão de Gand ou O secretário do*

duque de Alba (1839)¹⁰ : « Je recommande, à cette occasion, le plus grand scrupule dans la correction du langage, qui, bien évidemment, dépend plus encore du fait que les phrases soient véritablement portugaises que de l'utilisation de tel ou tel vocable étranger, qui sera rarement difficile à remplacer pour un autre dont la pureté soit indubitable »¹¹. En effet, les gallicismes syntaxiques (de rection ou de construction) apparaissent plus naturellement dans les textes traduits et dénotent une traduction trop proche de l'original, même s'ils utilisent un vocabulaire sans emprunts linguistiques étrangers (cf. Guerra, 1958 : 19).

Les formes de traitement interpersonnel adaptées du français sont un autre type de gallicisme signalé par les censeurs, dans le cadre d'une pièce de théâtre d'ambiance française, qui pouvait apparaître comme trop étrange pour le spectateur portugais. En d'autres termes, certaines pièces exigeaient une adaptation à la réalité portugaise - et c'était un élément auquel les censeurs prêtaient attention : lorsque la langue est le témoignage d'un usage social. Nous avons, par exemple, le rapport¹² de Luís Augusto Palmeirim sur la comédie *O feitiço contra o feiticeiro*, traduite en 1861 pour le Théâtre du Ginásio : « les dialogues conservent sans interruption la saveur de l'original français en raison de l'utilisation continue par les dames des expressions de traitement interpersonnel suivantes : “ma chérie”, “mon ange”, “mon cœur” et d'autres identiques que le caractère grave de notre nation n'emploie qu'avec parcimonie ou rejette complètement¹³ ».

L'influence française se faisait même sentir dans les pièces originales portugaises, par l'emploi de mots dérivés du français, une preuve que certains gallicismes s'étaient incrustés dans la langue portugaise. Ainsi, le censeur du drame *O cativo de Fez*, d'António Joaquim da Silva Abranches, bien que faisant les louanges du langage de la pièce, émet des réserves concernant deux vocables, « *conduta* » et « *surpresa* », qui étaient, en effet, considérés comme des gallicismes par certains auteurs¹⁴. Abranches corrige les imperfections signalées par Francisco de Borja Carvalho e Melo, le drame est représenté au Théâtre de la Rua dos Condes, à Lisbonne, et est publié cette même année de 1841. Le drame *Anjo Maria* lui aussi, un original d'A. César de Vasconcelos Correia, obtient la sympathie des censeurs¹⁵, qui s'y attardent avec un rapport long et détaillé. Le drame sera représenté au Théâtre de la Rua dos Condes et publié en 1858, cependant, bien que ce soit un original, il était « par endroits truffé de réminiscences de la phraséologie française¹⁶ ».

Au sens plus neutre, le gallicisme est simplement pris comme l'utilisation d'une forme ou d'un mot français, dans ce cas, dans la langue portugaise. Cependant, les critiques des censeurs sur l'utilisation des formes françaises nous laissent à penser qu'ils ont en tête une conception dépréciative du gallicisme, en se plaçant du côté des puristes de la langue, qui défendent l'usage de vocables propres de la langue portugaise (Oliveira, 1996 : 61).

La vie du traducteur

La lecture des rapports nous donne l'image d'un traducteur mal préparé, avec des connaissances linguistiques insuffisantes. C'est le cas du commentaire du censeur¹⁷ sur le drame *Os dois forçados ou A moleira* (1842)¹⁸ : « dans de nombreux endroits, ni même le traducteur ne savait ce qu'il traduisait¹⁹ ». La version devait être si imparfaite que le censeur, António Joaquim da Silva Abranches (l'auteur du drame *O cativo de Fez*, qui, l'année précédente, avait subi la censure), vote en faveur de son rejet. Le censeur António Maria de Sousa Lobo, dont le vote est identique, identifie dans son rapport les causes de la médiocrité linguistique :

Il faut en finir avec ces traducteurs médiocres, qui ne connaissent ni la langue originale ni la leur, qui pour la plupart ne connaissent même pas l'orthographe, qui expédient des traductions à la va-vite, afin d'en recevoir quelques sous, si tenté qu'elles les valent. La vie d'un traducteur n'est pas donnée à tous ; et si la récompense ne correspond pas au travail et à l'instruction nécessaire à cette vie, cela se doit en partie à la facilité avec laquelle les censeurs approuvent des misères et en partie à la mesquinerie des agents, qui veulent être servis gratuitement²⁰.

Les déclarations de Sousa Lobo atteignent les points névralgiques du complexe de causes qui conduisent finalement au recours excessif aux gallicismes. Pour mieux comprendre ce qu'affirme le censeur, il faut se pencher sur la machine du spectacle théâtral du XIX^e siècle.

Premièrement, les annonces dans les journaux mettent en évidence une succession vertigineuse de titres à l'affiche, impensable aujourd'hui. La consultation des répertoires préparés par Ana Clara Santos et Ana Isabel Vasconcelos (*Repertório teatral na Lisboa oitocentista* de 1835-1846 et 1846-1852, deux volumes publiés respectivement en 2007 et 2011) sert également à nous éclairer sur les nombreuses productions théâtrales, en grande partie traduites du français.

La question qui se pose maintenant est celle-ci : qui sont les traducteurs ? Comment sont-ils engagés ? Il n'est pas toujours aisé d'identifier l'auteur de la traduction : dans la plupart des documents (rapport/manuscrit), cette information est omise. Les censeurs eux-mêmes semblent ignorer, dans ces circonstances, l'identité de l'adjudicataire. Mais pour certains d'entre eux, nous les connaissons par d'autres voies, notamment pour avoir laissé leur empreinte dans l'histoire du théâtre au Portugal.

Nous ne disposons pas d'éléments pour une reconstitution complète des procédures adoptées dans chaque théâtre pour obtenir des traductions. Mais nous

savons, grâce aux documents d'organisation de la compagnie nationale de théâtre, lorsqu'elle résidait encore au Théâtre de la Rua dos Condes, que l'une des places du groupe était réservée au traducteur. Après sa création en tant que société en 1843, elle comptait parmi ses salariés le traducteur João Batista Ferreira, qui percevait « 36 *mil réis* par mois, pour “ traduire de deux pièces par mois, assister à certaines répétitions principalement générales, et rédiger les articles pour la presse²¹” » (Ferreira, 2019 : 325).

João Batista Ferreira fut l'un des plus actifs traducteurs et critiques de théâtre des années 30 et 40 du XIX^e siècle, et il a bénéficié du privilège de signer un contrat, de percevoir une rémunération fixe et d'avoir des conditions bien définies. L'année suivante, Mendes Leal le rejoint, également en tant que traducteur pour la compagnie de théâtre nationale, percevant 36 *mil réis* chacun par mois, tout en conservant leurs fonctions (*ibidem* : 332). João Batista Ferreira deviendra plus tard notaire (*ibidem* : 284-285) ; et Mendes Leal, quant à lui, se distinguera par une carrière littéraire et politique, et rejoint la Commission de Censure Dramatique, comme nous le verrons ci-après. Mais la position relativement confortable de traducteur du théâtre national était une exception.

José Carlos dos Santos se distingue parmi les traducteurs reconnus et mentionnés dans les rapports de la Censure. Santos fut l'une des principales personnalités du théâtre portugais du milieu du XIX^e siècle. Acteur respecté, il devient directeur, metteur en scène, dramaturge et traducteur. Le rapport²² de Luís Augusto Palmeirim sur la comédie *Infelidades de um marido feliz* (1861) laisse transparaître la considération dont jouissait José Carlos dos Santos, le traducteur, dans le milieu théâtral. Le sachant capable de comprendre les corrections et d'améliorer sa traduction, Palmeirim lui présente une liste d'idiotismes français « impardonnables » dont le texte est entaché, tels que « Foi um grito geral » (« *Ce fut un cri général* »), « *receção deliciosa* » (« *réception délicieuse* »), « *conduta* » (« *conduite* »), « *entregar-se ao abandono* » (« *se livrer à l'abandon* »), « *vida de delírio* » (« *vie de délire* ») - sans oublier de signaler des alternatives en portugais correct.

Approuver ou rejeter

Au moins deux facteurs pertinents entrent en ligne de compte dans la qualité finale des traductions. L'un d'eux est, comme nous l'avons vu, la nécessité de traduire dans un délai très bref. L'autre facteur est qu'elles sont principalement destinées à la représentation, ce qui pouvait entraîner un certain mépris pour la qualité littéraire et même linguistique. C'est dans ce sens que va le rapport²³ de D. Pedro da Costa de Macedo concernant la comédie *Carlos Martel ou Cabelos*

pretos e cabelos louros (1842) : « La version dénote qu'elle a été faite hâtivement. Si le traducteur veut bien avoir l'obligeance de revoir son travail avec un peu plus d'attention, en lui retirant cette réminiscence du français, qu'il conserve encore, peut-être, par inadvertance, surtout aux endroits que j'indique, je ne vois aucune raison de lui refuser l'autorisation demandée²⁴ ».

Francisco de Sousa Loureiro, lors de la rédaction de son rapport²⁵ sur le drame *O cocheiro* (1842) - d'ailleurs, très laborieux pour les censeurs, en ce qui concerne son langage -, prend soin de nommer les gallicismes et de proposer des termes plus ajustés, du point de vue sémantique. Cela suggère, là encore, que le traducteur n'aura pas compris la signification de l'original. Voici quelques passages du rapport :

À la page 26 nous trouvons « *o meu criado foi em serviço...* » (*mon serviteur est sorti en service...*). Bien que ce soit là la forme en français, en portugais, il y a de grandes différences : « *foi a um recado* » (*il est allé porter un message*), « *foi a um mandado* » (*il est allé faire une commission*), « *foi a um negócio meu...* » (*il est allé traiter d'une affaire que je lui ai demandé...*), mais pas « *en service* ».

Dans cette même scène, page 39, « *Que a retenha* » est un gallicisme. Dans l'original on devait lire « *Qu'on la reteigne* » mais en portugais, cela signifie « *Segurem-na* », « *Não a deixem sair* », « *Não a deixem ir embora* » ou une expression semblable.

Dans la 11^e scène, à la même page, dans la rubrique « *Vitória em desordem* » se trouve un autre petit gallicisme, dans l'original « *en désordre* » signifie ici « *sem enfeites* » (*sans atours*), « *sem ornato algum* » (*sans aucun ornement*)²⁶.

Dans le premier cas, il s'agit d'une expression (« *ir em serviço* » / « *sortir en service* ») qui, en fin de comptes, s'est introduite dans la langue portugaise. Le rapport indique également que les censeurs, en règle générale, ne disposaient pas du texte original pour pouvoir comparer les versions, et certains le mentionnent explicitement.

António José Viale impose comme condition à l'approbation de la pièce *Domingos, o endemoninhado*, dont l'original est de Violet d'Épagny et Henri Dupin²⁷, de remplacer un ensemble de vocables qu'il indique²⁸ : « Les gallicismes ne sont pas peu nombreux, et certains sont inexcusables : “mostrar-se” pour “aparecer” (« *apparaître* »), “é muito tarde” pour “é tarde demais” (« *il est trop tard* »), “processo verbal” pour “auto” (« *procès-verbal* ») »²⁹. En outre, ce censeur fait encore une autre remarque commune sur le fait que les pièces arrivaient à la Commission de Censure Dramatique sans indiquer s'il s'agissait d'œuvres originales, de traductions ou d'imitations.

Luís Augusto Palmeirim s'exprime également sur le fait que les traducteurs semblent mal connaître la langue portugaise (voir le rapport³⁰ sur la comédie dramatique *A marquesa de Bouffonnerie*, destinée au Théâtre D. Fernando, en 1856). Il est rejoint par António da Silva Túlio, prêt lui aussi à dénoncer les gallicismes, parfois de manière détaillée, qu'ils soient de construction, de concepts ou de mots. C'est la pureté de la langue que Silva Túlio a en tête (alliée au décorum des coutumes) lorsqu'il note³¹ des corrections dans le manuscrit de la comédie *O para-raios*, traduite par Augusto César de Vasconcelos pour le Théâtre du Ginásio en 1861.

Dans des cas extrêmes, la traduction insatisfaisante conduit à un rejet préalable de la pièce. C'est le cas du drame *Uma indemnização 20 anos depois ou O governador de Múrcia* (1856), dans lequel les deux censeurs, Palmeirim et Mendes Leal, s'accordent quant à son rejet³² : « cette version du français ne peut être représentée dans aucun [théâtre], en effet, ni l'orthographe ni le langage ne doivent être admis comme étant portugais. Les notions les plus élémentaires de la syntaxe et de la grammaire nationale sont ici constamment bafouées³³ ».

Ces mêmes censeurs rejettent³⁴ la comédie *A dançarina* (1856), destinée au Théâtre de la Rua dos Condes, en raison d'un manque d'intrigue et d'intérêt des dialogues, parce que les personnages ne sont pas épurés, mais aussi parce que « la traduction (...) nage dans une mer des gallicismes³⁵ ». Les opinions de Luís Augusto Palmeirim et d'António Pedro Lopes de Mendonça sur la comédie *Doença de medo* (1858), destinée à cette même salle de spectacle, sont identiques et elles déterminent son rejet³⁶ : « la traduction est tellement figée, dure, et non rarement francisée, que je pense que le théâtre auquel elle est destinée ne perd rien à ne pas la représenter³⁷ ».

Dans les cas susceptibles de correction, les censeurs notent, dans le manuscrit, les gallicismes à remplacer, en proposant éventuellement une alternative, et accordent ainsi leur approbation (par exemple : la comédie *Amor a quanto obriga*, destinée au Théâtre de la Rua dos Condes en 1856³⁸).

Le censeur Mendes Leal et les théâtres comme « école de langue »

Parmi les censeurs les plus attentifs à la présence de gallicismes dans les pièces soumises à appréciation, José da Silva Mendes Leal se démarque, lui-même traducteur, dramaturge respecté, depuis le succès de son drame *Os dois renegados*, en 1839, et théoricien de l'esthétique romantique. Quelques années après avoir commencé à écrire pour le théâtre, il apparaît comme censeur du drame *Carolina e Artur ou A traição punida* (1842), un original de Paul de Kock et Varin³⁹. Mendes

Leal impose comme condition à l'approbation de la pièce la correction du langage qu'il recommande au soumissionnaire⁴⁰ ; en effet, selon lui, « le langage, peut-être dû à la servilité de la traduction, maintient trop la trace de l'original français », et les corrections qu'il indique visent à garantir que la pièce « puisse être adoptée sans aucune pointe de bâtardise dans le langage »⁴¹. C'est le discours du purisme de la langue portugaise qui se démarque dès le premier rapport de Mendes Leal, qui aura, d'ailleurs, une longue carrière dans la censure théâtrale.

Pour Mendes Leal, les théâtres doivent constituer un exemple dans le domaine linguistique, en instruisant les spectateurs sur le bon usage de la langue portugaise : les théâtres sont, selon lui, une « école de langue ». Il est cependant forcé de reconnaître que, contrairement à d'autres pays, au Portugal, on faisait un mauvais usage de la langue nationale sur scène. Le long rapport⁴² qu'il rédige sur la traduction de la comédie *A pérola de Marly* (1856) démontre bien la mission qu'il défend pour le théâtre et, en particulier, pour la Commission de Censure Dramatique. La négligence linguistique serait désavantageuse pour tout le monde :

La langue qui est couramment parlée dans nos théâtres, contredisant souvent sa nature nationale, exprimant des absurdités, prenant des formes de discours contrefaites et monstrueuses, et portant non rarement atteinte à la décence et bienséance qui doivent caractériser tout spectacle auquel les familles sont admises, déplaît aux personnes illustres et pervertit les incultes et les imprudents⁴³.

L'hypothèse sur laquelle Mendes Leal s'appuie, – et peu sont ceux qui la contesteraient à l'époque –, est celle de « l'immense (...) influence des théâtres sur le public ». Par conséquent, en ce qui concerne l'utilisation correcte de la langue portugaise, l'intervention de la censure dramatique serait cruciale pour « réglementer l'usage de la langue nationale ». C'est ainsi qu'il perçoit son rôle de censeur, lui appartenant de « passer au crible ces traductions ou ces compositions bâtardes⁴⁴ ». Il considère, comme d'autres censeurs, que l'une des principales causes de la qualité lamentable des traductions est la mauvaise préparation des traducteurs : « Pour pouvoir écrire des traductions, il suffit de connaître très peu du français et ne rien connaître du portugais⁴⁵ ». Il termine son rapport sur *A pérola de Marly* en votant pour son rejet, mais son confrère António Pedro Lopes de Mendonça, plus bienveillant, conseille au traducteur de corriger le texte et de le soumettre à nouveau à la censure.

Mendes Leal se montre plus condescendant lorsqu'une pièce est destinée à un théâtre de troisième ordre⁴⁶. Dans son rapport⁴⁷ sur la pièce *O que tem de ser tem muita força* (1856), il impose comme condition d'admission du texte la correction des fautes d'orthographe et de langage qu'il contient.

Notes finales

Les censeurs dramatiques soulignent l'ineptie et la négligence des traducteurs comme les causes de corruption de la langue portugaise, qui les menait, comme le mentionne Carolina Michaëlis de Vasconcelos (1934 : 150) dans son étude des éléments français du lexique portugais, à copier aveuglément les vocables français vers un vocable portugais correspondant :

C'est surtout dans des livres servilement traduits du français par des plumitifs mercenaires et dépourvus de connaissances linguistiques, que l'on trouve des mots et des phrases péchant contre le bon usage portugais et des déviations de sens dans des vocables par ailleurs bons : ces gens s'imaginent qu'à toute expression étrangère il doit y avoir un terme correspondant littéral en portugais, ce qui est une erreur très grave.

Il est cependant certain, en suivant toujours le raisonnement de Carolina Michaëlis et en évoquant des exemples qui sont répertoriés ici, que les puristes n'ont pas réussi à éliminer tous les gallicismes de la langue portugaise (*ibidem* : 151). Pourtant, certains de ces gallicismes, lorsqu'ils ne sont pas indispensables, finissent par se démoder (*ibidem* : 152).

Ainsi, les traducteurs deviennent des agents d'introduction de mots étrangers, mais ce fait peut être vu, sous un autre angle, comme un enrichissement de la langue. C'est ce qu'observe précisément Louis Deroy (1956 : 209) :

Les traducteurs sont responsables aussi d'un nombre considérable d'emprunts. Combien de ces intrus sont dus à la paresse ou à la fatigue d'un traducteur qui n'a pas assez cherché dans sa langue l'équivalent peu connu, le dérivé ou le composé possible, la manière de tourner autrement l'expression ! Mais combien aussi d'excellentes acquisitions popularisées par des traductions réputées !

La présence du théâtre français sur les scènes portugaises et dans la presse portugaise était si forte que même les pièces originales dénonçaient parfois cette prédominance, ce qui peut se comprendre par le fait que les dramaturges portugais prenaient pour modèle des textes venus de France.

Or, l'effort des censeurs pour empêcher la diffusion des mots francisés, bien qu'intense, ne peut être considéré comme totalement efficace. Parler à la manière française était à la mode, à cette époque, et le théâtre contribuait à façonner les mentalités. Un extrait de la conversation cocasse entre les compagnons Tejo et Douro, qui occupe les pages du journal *O desenjoativo teatral* (n° 6, 1838), reflète bien cette réalité :

TEJO - M. Douro ne sait-il pas que les drames qui s'y jouent [au Théâtre de la Rua dos Condes] sont si riches en gallicismes que l'on peut presque dire qu'ils ne contiennent que très peu de mots en portugais ? Ignorez-vous que la plupart des pièces ne sont pas aptes à servir d'école aux bons usages et à la morale ?

DOURO - Oui, monsieur, je le sais, mais je veux être à la mode, et j'ai bien raison de le vouloir. Mes enfants ne disent plus père et mère, maintenant. Papa, maman, c'est une tout autre façon de parler, c'est comme le français ; et bien, je veux moi-aussi parler comme un français⁴⁸.

Aujourd'hui, de nombreux gallicismes identifiés par le Cardinal Saraiva sont d'usage courant en portugais - tels que « arranjar » (« arranger »), « atitude » (« attitude »), « comité », « departamento » (« département »), « descoberta » (« découverte ») (Guerra, 1958 : 17). D'autres ont été utilisés durant un temps mais ont fini par être écartés. « Debutar » (« débiter »), un vocable qui n'apparaît pas sur la liste du Cardinal Saraiva (Guerra, 1958 : 161), était fréquent au XIX^e siècle, en grande partie à cause de la position ascendante du théâtre, où il était surtout utilisé lors des débuts d'un acteur ou d'une actrice. Le mot se retrouve également avec la signification d'initiation dans les cercles sociaux des jeunes appartenant à des classes plus érudites. Peu utilisé de nos jours, il est peut-être tombé en désuétude à mesure que le théâtre perdait sa place prépondérante dans les habitudes culturelles et sociales des Portugais.

Ce dernier exemple nous amène à une réflexion finale. Compte tenu de la prééminence du théâtre dans la société libérale du XIX^e siècle, qui le considère comme un espace de divertissement mais aussi, et surtout, une source d'instruction, un moyen de civilisation, l'influence des textes publiés et déclamés sur la scène à l'adresse d'un certain public est un terrain fertile à explorer, dans le cadre des études sur le langage et les mœurs sociales.

Bibliographie

Ressource électronique

Teatro proibido e censurado em Portugal no século XIX. Lisboa : Centro de Estudos de Teatro, 2018. [En ligne] : <https://teatroproibidoxix.lettras.ulisboa.pt/indexFirst.jsp> [consulté le 20 juillet 2020].

Sources des rapports

Arquivo da Secretaria Geral do Ministério da Educação e Ciência - Conservatório Nacional, cx. 773, mç. 2903, mç. 2905 ; cx. 774, mç. 2906, mç. 2909 ; cx. 775, mç. 2926 ; cx. 778, mç. 2962 ; cx. 780, mç. 3039.

Salle Jorge de Faria, Faculté des Lettres de l'Université de Coimbra, ms. 9-8-46 ; ms. 9-8-49.

Législation

1841. *Estatutos do Conservatorio Real de Lisboa, decretos em 24 de maio de 1841*. Lisboa : Na Imprensa Nacional.

1854. « Regulamento da administração dos Theatros, approved por Decreto de 22 de setembro de 1853 ». In : *Collecção official da legislação portuguesa redigida por José Máximo de Castro Neto Leite e Vasconcellos, anno de 1853*. Lisboa : Imprensa Nacional.

1857. Decreto de 16 de janeiro de 1856. In : *Collecção official da legislação portuguesa redigida por José Maximo de Castro Neto Leite e Vasconcellos, anno de 1856*. Lisboa : Imprensa Nacional.

Publication périodique

O desenhativo theatral, n.º 6 (1838).

Études

Boléo, M. P. 1965. « O problema da importação de palavras e o estudo dos estrangeirismos (em especial dos francesismos) em português ». *O Instituto*, vol. 127, p. 245-302.

Corvo, J. A. 2018. *D. Maria Teles : drama em 5 actos*. Lisboa : Centro de Estudos de Teatro.

Cruz, D. I. 1991. « Garrett e a censura teatral : documentos inéditos do Conservatório ». *Colóquio Letras*, n.º 121/122 (jul.-dez.), p. 175-180.

Deroy, L. 1956. *L'emprunt linguistique*. Paris : Societé d'Édition « Les Belles Lettres ».

Desjardins, M. 2007. « Breve estudio de los galicismos a través de la historia ». *Tinkuy*, n.º 4, p. 63-75.

Ferreira, L. R. 2019. *O Teatro da Rua dos Condes : 1738-1882*. Lisboa. Thèse de doctorat soutenue à la Faculté des lettres de l'Université de Lisbonne.

Garrett, A. 1995. *Correspondência inédita do Arquivo do Conservatório (1836-1841)*. Introdução e análise crítica de Duarte Ivo Cruz. Lisboa : INCM.

Guerra, M. J. F. 1958. *Galicismos no português do século XVIII*. Coimbra. Rapport de premier cycle soutenue à la Faculté des Lettres de l'Université de Coimbra.

Houaiss, A. 2011. *Dicionário do português atual*. [Lisboa] : Círculo de Leitores.

Oliveira, S. I. A. M. F. 1996. *Os galicismos em Eça de Queirós*. Coimbra. Mémoire soutenu à la Faculté des Lettres de l'Université de Coimbra. 2 vol.

Santos, A. C. 2017. « Légitimation du répertoire théâtral français sur la scène portugaise ». *Carnets : revue électronique d'études françaises*, série II, n° 9, janvier, p. 140-154.

Santos, A. C. 2016. Le « Théâtre Français » à Lisbonne ou la promotion d'un répertoire national. In : *Rendre accessible le théâtre étranger (XIXe-XXIe siècles)*. Rouen : Presses Universitaires de Rouen, p. 337-354.

Santos, A. C. 2016. Représentations de l'étranger à Lisbonne ou le Théâtre Français à Rua dos Condes. In : *L'étranger*. Paris : Éditions Le Manuscrit, p. 167-188.

Santos, A. C. 2014. « Le théâtre français à l'étranger ou l'essor de l'adaptation théâtrale ». *Horizons/Théâtre*, n.º 3, p. 46-57.

Santos, A. C., Vasconcelos, A. I. 2011. *Repertório teatral na Lisboa oitocentista (1846-1852)*. Lisboa : INCM.

Santos, A. C., Vasconcelos, A. I. 2007. *Repertório teatral na Lisboa oitocentista (1835-1846)*. Lisboa : INCM.

Saraiva, C. 1827. *Glossario das palavras e frases da lingua franceza que por descuido, ignorancia ou necessidade se tem introduzido na locução portugueza moderna*. Lisboa : Typografia da Academia R. das Sciencias.

Vasconcelos, A. I. 2009. « A censura, segundo Almeida Garrett ». *Sinais de Cena*, n.º 12, p. 24-26.

Vasconcelos, A. I. 2003. *O drama histórico português do século XIX (1836-56)*. Lisboa : Fundação Calouste Gulbenkian.

Vasconcelos, C. M. 1934. *Sources du lexique portugais : les éléments français*. Coimbra : Universidade de Coimbra.

Yon, J.-C. (dir.). 2008. *Le théâtre français à l'étranger au XIXe siècle : histoire d'une suprématie culturelle*. [Paris] : Nouveau Monde.

Notes

1. L'expérience acquise avec le projet "Teatro Proibido e Censurado em Portugal no Século XVIII", qui a abouti à un catalogue de pièces interdites, a certainement contribué au succès de la candidature.

2. L'équipe était composée de José Camões, coordinateur, Ana Isabel Vasconcelos, Bruno Henriques, Guilherme Filipe et Licínia Ferreira.

3. <https://teatroproibidoxix.letras.ulisboa.pt/indexFirst.jsp>.

4. *O exame das peças que daqui em diante forem distribuídas para censura a qualquer dos membros do júri dramático não deve ter por fim o conhecer unicamente se nelas há coisas que ofendam a religião, as instituições públicas, ou a moral pública, mas também se estão ou não escritas em português corrente e limpo, para o que são convidados a marcar nas ditas peças os lugares que lhes parecerem merecer correções, por conterem erros palmares de linguagem.*

5. *I. Quanto à moral religiosa e civil de que o teatro deve ser escola. II. Quanto ao estilo e linguagem de que não menos deve ser modelo. III. Quanto ao mérito d'arte e propriamente literário que na mesma peça possa haver.*

6. *O objeto da censura literária é apreciar o merecimento intelectual das obras dramáticas, sustentar a pureza da linguagem, e, quanto possível, a correção do gosto (art. 4 da norma de 1856) ; um juízo severo sobre a pureza, decência e propriedade da linguagem (art. 21) ; haver menos severidade (art. 23, § único).*

7. *por descuido ou ignorância se tem introduzido na locução portuguesa moderna ; serem sobremaneira numerosos os termos e expressões francesas com que se acha desfigurada a natural formosura da nossa linguagem.*

8. *Este pensar francês, que melhor se entende do que se explica, não resulta de um ou outro galicismo, que indevidamente se haja introduzido, e que com facilidade se pode corrigir e evitar ; mas consiste em tomarmos do francês um modo particular de tecer o discurso, e um certo ar, jeito, ou estilo de falar e escrever, que é próprio daquela língua, e que não conforma com a índole, gênio e caráter da língua portuguesa.*

9. Salle Jorge de Faria, Faculté des Lettres de l'Université de Coimbra, ms. 9-8-49.

10. Traduction de *Le bourgeois de Gand* ou *Le secrétaire du Duc d'Albe*, 1838.

11. *Recomendo por esta ocasião todo o escrúpulo na correção da linguagem, que, como é evidente, depende ainda mais de que as frases sejam verdadeiramente portuguesas do que do uso deste ou daquele vocábulo estrangeiro, que rara vez será difícil suprir para outro de cuja pureza se não duvida.*

12. Arquivo da Secretaria Geral do Ministério da Educação e Ciência - Conservatório Nacional, cx. 773, mç. 2903.

13. *Os diálogos conservam sem interrupção o sabor do original francês pelo continuado uso entre as damas dos seguintes cumprimentos de sala : « minha querida », « meu anjo », « meu coração » e outros análogos que o caráter grave da nossa nação ou emprega com parcimónia ou repele completamente.*

14. Salle Jorge de Faria, Faculté des Lettres de l'Université de Coimbra, ms. 9-8-46.

15. Arquivo da Secretaria Geral do Ministério da Educação e Ciência - Conservatório Nacional, cx. 773, mç. 2905.

16. *por vezes eivado de reminiscências da fraseologia francesa.*
17. Arquivo da Secretaria Geral do Ministério da Educação e Ciência - Conservatório Nacional, cx. 775, mç. 2926.
18. Traduction de *Les deux forçats ou La meunière du Puy-de-Dôme*, de Boirie, Carmouche et Pujol, 1822.
19. *em muitos lugares nem o tradutor soube o que traduzia.*
20. *É preciso acabar com estes tradutores das dúzias, que nem conhecem a língua original nem a sua, que pela mor parte nem ortografia sabem, que despacham traduções sobre o joelho e a galope, para haverem por elas alguns vinténs, se tanto valem. A vida de tradutor não é para todos ; e se o proveito não está em relação com o trabalho e instrução de que essa vida carece, em parte se deve à facilidade dos censores em aprovar misérias e em parte à mesquinhez dos empresários, que querem ser servidos de graça.*
21. *36 mil réis por mês, para « fazer a tradução de duas peças cada mês, assistir a alguns ensaios principalmente gerais, e fazer os artigos para jornais ».*
22. Arquivo da Secretaria Geral do Ministério da Educação e Ciência - Conservatório Nacional, cx. 773, mç. 2903.
23. Arquivo da Secretaria Geral do Ministério da Educação e Ciência - Conservatório Nacional, cx. 775, mç. 2926.
24. *A versão denota haver sido feita mui à pressa. Se o tradutor quiser ter a docilidade de rever com mais alguma atenção a sua obra, tirando-lhe certo ressaibo de francês, que, talvez, por inadvertência, ainda conserva, sobretudo nos lugares que marco, não vejo motivo para se lhe negar a licença pedida.*
25. Arquivo da Secretaria Geral do Ministério da Educação e Ciência - Conservatório Nacional, cx. 780, mç. 3039.
26. *Na página 26 está « o meu criado foi em serviço... ». Ainda que no francês esteja assim mesmo, contudo, em português é coisa muito diversa : « foi a um recado », « foi a um mandado », « foi a um negócio meu... », mas não « em serviço » ; Na mesma cena, página 39, « Que a retenha » é um galicismo. No original deve estar « Qu'on la retine » mas em português quer dizer « Segurem-na », « Não a deixem sair », « Não a deixem ir embora » ou coisa semelhante ; Na cena 11.^a, na mesma página, na rubrica « Vitória em desordem » é outro pequeno galicismo, no original « en desordre » quer aqui significar « sem enfeites », « sem ornato algum ».*
27. Traduction de *Dominique ou le possédé*, 1831.
28. Arquivo da Secretaria Geral do Ministério da Educação e Ciência - Conservatório Nacional, cx. 774, mç. 2909.
29. *Os galicismos são em não pequeno número, e alguns indesculpáveis : « mostrar-se » em vez de « aparecer », « é muito tarde » em vez de « é tarde demais », « processo verbal » por « auto ».*
30. Arquivo da Secretaria Geral do Ministério da Educação e Ciência - Conservatório Nacional, cx. 778, mç. 2962.
31. Arquivo da Secretaria Geral do Ministério da Educação e Ciência - Conservatório Nacional, cx. 773, mç. 2903.
32. Arquivo da Secretaria Geral do Ministério da Educação e Ciência - Conservatório Nacional, cx. 778, mç. 2962.
33. *Não pode ser representada em nenhum [teatro] esta versão do francês, pois que nem pela ortografia nem pela linguagem deve ser admitida como portuguesa. As mais elementares noções da construção e gramática nacional são aqui traídas a cada momento.*
34. Arquivo da Secretaria Geral do Ministério da Educação e Ciência - Conservatório Nacional, cx. 778, mç. 2962.
35. *A tradução (...) nada em pleno mar de galicismos.*
36. Arquivo da Secretaria Geral do Ministério da Educação e Ciência - Conservatório Nacional, cx. 774, mç. 2906.

37. *tão emperrada, dura, e não poucas vezes afrancesada é a tradução, que julgo nada perde o teatro a que ela se destina em a não representar.*

38. Arquivo da Secretaria Geral do Ministério da Educação e Ciência - Conservatório Nacional, cx. 778, mç. 2962.

39. Traduction de *Un jeune homme charmant*, 1839.

40. Arquivo da Secretaria Geral do Ministério da Educação e Ciência - Conservatório Nacional, cx. 775, mç. 2926.

41. *a linguagem, talvez por servilismo de tradução, sabe muito ao original francês ; possa ser adotada sem nota de bastardia na linguagem.*

42. Arquivo da Secretaria Geral do Ministério da Educação e Ciência - Conservatório Nacional, cx. 778, mç. 2962.

43. *A língua que habitualmente se fala nos nossos teatros, contrariando frequentemente a sua índole nacional, exprimindo absurdos, tomando formas de locução contrafeitas e monstruosas, e não poucas vezes ferindo a decência e compostura que deve caracterizar todo o espetáculo a que são admitidas as famílias, desgosta as pessoas ilustradas e perverte os indoutos e incautos.*

44. *imensa (...) ação dos teatros sobre o público ; regularizar o uso da língua nacional ; joeirar essas traduções ou composições bastardas.*

45. *Para ser admitido a escrever traduções basta conhecer pouco de francês e nada de português.*

46. D'après le règlement de la censure, il incombait au soumissionnaire d'indiquer à quel théâtre la pièce était destinée, bien que cette imposition ne fût pas toujours respectée.

47. Arquivo da Secretaria Geral do Ministério da Educação e Ciência - Conservatório Nacional, cx. 778, mç. 2962.

48. *TEJO - O sr. Douro não sabe que os dramas que ali [no Teatro da Rua dos Condes] sobem à cena são tão abundantes de galicismos que quase se pode dizer que poucas palavras portuguesas encerram ? Ignora que a maior parte das peças não são boas para servirem de escola de costumes e moral ?*

DOURO - Sei sim, senhor, mas quero andar à moda, e faço muito bem nisso. Meus filhos já não dizem pai e mãe, agora. Papá, mamã, isto é outro falar, é à francesa ; pois eu também quero falar à francesa.



ISSN 2268-493X

ISSN en ligne 2268-4948

Traductions de *Madame Bovary* au Portugal entre le XIX^e et le XXI^e siècle

Luís Carlos Pimenta Gonçalves

Universidade Aberta, Portugal

Luis.Goncalves@uab.pt

<https://orcid.org/0000-0003-4183-2869>

Reçu le 02-10-2020 / Évalué le 20-10-2020 / Accepté le 09-12-2020

Résumé

La postérité d'une œuvre littéraire se mesure en grande partie par le nombre de ses traductions et *Madame Bovary* de Flaubert, qui a connu onze traductions et retraductions au Portugal, entre 1881 et 2016, est, à ce titre, exemplaire. Certaines de ces traductions ont connu une fortune évidente comme celle de João Pedro de Andrade publiée une première fois en 1960, puis reprise successivement par trois éditeurs jusqu'en 2017. Cet article, après une présentation des traducteurs, se propose de comparer leurs traductions du roman de Flaubert publiées depuis 1960. Nous nous attacherons tout particulièrement à des difficultés sur le plan linguistique ou culturel qui ont donné lieu à des notes de traductions.

Mots-clés : Flaubert, *Madame Bovary*, traduction, Portugal, traduisibilité

Traduções de *Madame Bovary* em Portugal entre o século XIX e o século XXI

Resumo

A posteridade de uma obra literária mede-se em grande parte pelo número das suas traduções e *Madame Bovary* de Flaubert que teve em Portugal onze traduções, entre 1881 e 2016, é a este título exemplar. Algumas destas traduções tiveram uma fortuna evidente como a de João Pedro de Andrade publicada pela primeira vez em 1960 por Editorial Estúdios Cor e utilizada sucessivamente por três outras editoras até 2017. Este artigo, após uma apresentação dos vários tradutores, propõe-se comparar as várias traduções que deram do romance de Flaubert desde 1960. Debruçar-nos-emos, em particular, a dificuldades no plano linguístico e cultural que deram lugar a notas de tradução.

Palavras-chave: Flaubert, *Madame Bovary*, tradução, Portugal, traduzibilidade

Translations of *Madame Bovary* in Portugal between the 19th and 21st century

Abstract

The posterity of a literary work is largely measured by the number of its translations, and *Madame Bovary* de Flaubert, who had eleven translations in Portugal between 1881 and 2016, is exemplary. Some of these translations have known an obvious fortune like that of João Pedro de Andrade published for the first time in 1960, then taken up successively by three editors until 2017. This article, after a presentation of the translators, proposes to compare their translations of the Flaubert novel published since 1960. We will focus particularly on linguistic or cultural difficulties which have given rise to translation notes.

Keywords: Flaubert, *Madame Bovary*, translation, Portugal, translatable

Introduction

Madame Bovary n'a pas connu au Portugal autant d'adaptations et de traduction que *Les Misérables* de Victor Hugo. Pourtant, nous n'avons pas moins de onze traductions originales publiées au Portugal entre 1881 et 2016. Cependant, pendant plus d'un siècle après la publication en 1857 du roman de Flaubert chez Michel Lévy, nous ne dénombrons que trois traductions portugaises. Il est vrai que la plupart des lecteurs portugais de *Madame Bovary* appartenaient à une élite intellectuelle et sociale qui n'avait pas besoin de passer par une traduction pour avoir accès au texte. Sans doute est-ce la raison pour laquelle la première traduction ne surgit que vingt-quatre années après la publication de l'œuvre en France. Ce délai peut également être mis au compte de la difficulté d'une telle entreprise alors que le premier traducteur du roman a donné une version de *Salammbô* en 1863, une année seulement après sa publication en France.

Tableau des traductions de *Madame Bovary* publiées au Portugal

Année	Traducteur	Éditeur	Lieu d'édition
1881	Francisco F. da Silva Vieira	Emp. Literária Fluminense	Lisbonne
190?	João Barreira	Livraria Chardron de Lello & Irmão, editores	Porto
[1910 ?] [1915 ?]	João Barreira	Lelo e Irmão, Col. Lusitânia, 11-12	Porto
1953	Mário Gonçalves	Editorial Minerva, Col. Catavento, 1	Lisbonne
1960	João Pedro de Andrade	Editorial Estúdios Cor	Lisbonne

Année	Traducteur	Éditeur	Lieu d'édition
1969	Vera Neves Pedroso	Íbis / Editorial Bruguera	Amadora / Rio de Janeiro
[1971?]	João Pedro de Andrade	Círculo de Leitores	Lisbonne
1979	Fernanda Ferreira Graça	Europa-América, Col. Livros de bolso, 196	Mem Martins
1975	Daniel Augusto Gonçalves	Livraria Civilização editora, Porto, Civilização, Col. Os Clássicos Franceses	Porto
1991	João Pedro de Andrade	Relógio d'Água, Col. Clássicos	Lisbonne
1996	Maria Isabel Barreno	Ediclube	Alfragide
2000	Fernanda Ferreira Graça	Bibliotex, Abril/Controljornal Biblioteca Visão Coleção Novis nº28	Linda-a-Velha
2003	Luís Filipe Sarmiento	Sporpress	Mem Martins
2004	João Pedro de Andrade	Mediasat Group, S.A. Biblioteca Os Grandes Génios da Literatura Universal, 10	Barcelone
2009	Ana Ribeiro. Trad. revue par Lino Palmeiro	QuidNovi, Clássicos da literatura universal	Matosinhos
2012	Ana Ribeiro. Trad. revue par Mariana Guimarães	Book.it	Porto
2016	Helder Guégués	Guerra e Paz, Editores, S.A.	Lisbonne
2017	João Pedro de Andrade. Trad. revue par Maria João Lourenço	Clube do autor, S.A.	Lisbonne

Dans le cadre de notre étude comparative, nous ne nous intéresserons qu'aux traductions et éditions parues entre 1960 et 2017 dont le paratexte (préface, présentation de l'œuvre et de l'auteur, pièces du procès de 1857 ou notes de traduction) signale au lecteur l'importance du roman et confère à l'ouvrage une dimension didactique.

La version de João Pedro de Andrade : une traduction aux multiples éditeurs

La traduction de João Pedro de Andrade connaîtra une réelle fortune éditoriale en étant reprise par de nombreux éditeurs et mérite de ce fait une section à part. L'homme de lettres João Pedro de Andrade (1902-1974) a été non seulement un dramaturge reconnu au Portugal, mais également poète, essayiste et nouvelliste. Dans une nouvelle intitulée « A Hora secreta », publiée en 1942, Andrade parle

d'une jeune femme, Maria Antónia, qui s'éprend du jeune neveu de son mari. Après la maladie et mort du jeune homme, elle rêve assise sur un banc de jardin, un livre posé sur ses genoux.

C'était un roman français qui traitait d'un adultère. Après quelques pages, elle ferma le livre en colère. Qu'entendaient les auteurs de romans et de drames sur l'adultère et sur ce qui passait dans l'âme des femmes ? La femme adultère dans le livre était franchement odieuse. Mais il suffirait de compter ses succès d'une autre manière pour qu'elle soit digne de pitié¹.

Maria Antónia devenue adultère s'indigne contre l'héroïne du roman français, probablement *Madame Bovary* tant il était alors au Portugal un paradigme de ce thème dans la littérature. L'héroïne de Flaubert renvoie Maria Antónia à son amour funeste. L'œuvre d'Andrade en tant que traducteur est également conséquente avec des œuvres d'Honoré de Balzac, de Marcel Aymé, d'André Gide, d'Albert Camus, de Jacques Laurent et de Claude Roy. Sa traduction du roman de Choderlos de Laclos, *Les Liaisons dangereuses*, connaîtra une fortune éditoriale comparable à celle à la même époque de *Madame Bovary*. La traduction du roman de Flaubert est éditée une première fois en 1960 par Editorial Estúdios Cor, maison d'édition connotée à gauche étroitement surveillée par le régime de Salazar². Cette édition de la traduction de *Madame Bovary* par Andrade, qui omet le sous-titre du roman, offre en fin de volume sur soixante-six pages les pièces du procès traduites en collaboration avec Silvia Freire de Andrade. Le seul commentaire sur l'œuvre est une notice en quatrième de couverture qui insiste sur son réalisme et définit Emma comme s'étant écartée du droit chemin en raison d'une mauvaise littérature déconnectée du réel. Le suicide du personnage est envisagé comme l'unique issue et le lecteur peut croire que cet acte est l'aboutissement logique d'une simple déception amoureuse. À la lecture de ce rapide commentaire d'une douzaine de lignes, l'acheteur du livre en retirera qu'il s'agit d'une charge contre l'effet pernicieux de certaines lectures romantiques dont les conséquences sont fatales pour l'héroïne. Un autre éditeur, le Círculo de Leitores³, reprend en 1971 la traduction de João Pedro de Andrade dont le texte est revu par J. S. Flores. Le public de cette maison de vente à domicile est assez conséquent à l'époque, l'éditeur palliant l'insuffisance d'un réseau de librairies en dehors des grandes villes. Le nouvel éditeur de *Madame Bovary* élimine le procès sans doute par souci d'économie et pour rester dans les limites physiques d'une collection dont les œuvres publiées dépassent assez rarement les quatre cents pages. À moins qu'Editorial Estúdios Cor n'ait pu ou voulu céder l'annexe avec le procès auquel avait collaboré un autre traducteur. Quoi qu'il en soit cette édition à la couverture cartonnée dotée d'une jaquette se contente également d'une notice très courte en fin de volume, mais qui cette

fois-ci s'étend à la biographie de l'auteur. Comme pour éviter toute polémique, la seule phrase qui évoque *Madame Bovary* se veut objective, l'énonciateur s'efface devant une histoire de la littérature posée comme incontestable tout en suscitant la curiosité du lecteur en évoquant un procès dont on ne mentionne pas le motif. Aucun commentaire également sur le caractère moral ou immoral de l'œuvre. Dans une réédition publiée en 1978, dans la collection Clássicos da literatura universal, l'éditeur est plus prolixe dans sa notice finale, puisque le commentaire sur *Madame Bovary* occupe déjà cinq courts paragraphes où les jugements de valeur sur le procès ne sont plus absents. L'énonciateur prend ici clairement parti pour Flaubert. Malgré l'hypocrisie des attaques qui lui ont été adressées, Flaubert a finalement été acquitté, mais mis en garde de ne pas « s'être suffisamment aperçu qu'il y a des limites que même la littérature la plus légère (sic) ne doit pas dépasser⁴».

L'insertion d'un *sic* dénonce le jugement sur l'œuvre et condamne l'hypocrisie du procès. La notice souligne également le fait que le scandale a favorisé l'extraordinaire succès du roman et considère qu'il va ainsi devenir ce que l'on nomme aujourd'hui un « bestseller ». Treize ans plus tard, une autre maison d'édition, Relógio d'Água⁵, obtient les droits de la traduction de João Pedro de Andrade auprès de la Sociedade Portuguesa de Autores qui le représente. Le texte est livré nu avec juste une courte notice en quatrième de couverture qui se situe davantage sur le plan littéraire. La notule débute par la très célèbre et sans cesse reprise citation apocryphe « Madame Bovary c'est moi » et se poursuit par un résumé de l'intrigue qui insiste sur le bovarysme, sans toutefois employer ce terme. Le procès est évoqué, mais ses motifs semblent bien anodins et surprenants. Ainsi reproche-t-on au roman sa « couleur sensuelle » et « la beauté provocatrice d'Emma ». Par ailleurs, l'œuvre n'est plus considérée comme un manifeste du réalisme tant décrié par les censeurs de 1857.

En 2004, la traduction d'Andrade, sous copyright de Relógio D'Água Editores, est reprise dans un volume qui rassemble *Madame Bovary* et *Salammô*, ce deuxième titre traduit par F.F. Silva Vieira. L'ouvrage relié est le dixième d'une collection éditée par Mediasat Group, SA intitulée « Biblioteca - Os Grandes Génios da Literatura Universal » comptant une trentaine de volumes. Ce volume est publié sans le procès de 1857 et ne comporte ni introduction ni appareil critique. Plus récemment, en 2017, la traduction de João Pedro de Andrade a été reprise par Clube do Autor, S.A. dont le siège est à Lisbonne et qui édite depuis 2010 à la fois des œuvres de fiction et des ouvrages de sciences humaines et sociales. Le roman est le dixième titre d'une série intitulée « Coleção Os Livros da Minha Vida » (collection Les Livres de Ma Vie) présenté à chaque fois par une personnalité portugaise. L'œuvre de Flaubert est préfacée par la journaliste et chroniqueuse Clara Ferreira Alves qui donne pour titre à ce paratexte « A irresistível *Madame Bovary* » (L'irrésistible

Madame Bovary) qui occupe sept pages. Le procès est absent de ce volume et propose en contrepartie en appendice un texte de présentation de la collection citant en épigraphe Italo Calvino « *Um clássico é um livro que nunca acaba de dizer o que tem para dizer* » (*Un classique est un livre qui n'en finit jamais de dire ce qu'il a à dire*). La collection publie pêle-mêle *Utopia* de More, *Romeu e Julieta* de Shakespeare, *Terra Abençoada* de Pearl Buck et *O Corsário Negro* d'Emilio Salgari. Selon cette perspective éditoriale, *Madame Bovary* pourrait être considéré à la fois comme un classique et une œuvre marquante pour un lecteur d'aujourd'hui. La préfacière propose à son lecteur plusieurs entrées possibles dans le roman. La passion adultère telle qu'elle a été perçue par les censeurs et les « gardiens de la morale publique » ; l'histoire d'une « intoxication romantique » alimentée par de mauvaises lectures ; les « pulsions érotiques et exaltations de la religion » ; l'histoire de la vengeance d'« âmes mesquines » ; l'histoire de la vie de province ; l'histoire de la vie de Flaubert et l'identité entre l'auteur et sa créature (« *Madame Bovary c'est moi* ») et finalement l'amour non correspondu. Clara Ferreira Alves mentionne également le fait que l'œuvre est construite sous le signe de l'ennui, citant en français le mot de Flaubert à Baudelaire dans une des lettres reproduites dans le vol. IV de la *Correspondance* : « Ah, vous comprenez l'embêtement de l'existence, vous ! ». Elle définit, par ailleurs, ce qu'elle désigne comme étant « le paradoxe flaubertien » : « [...] il est *Madame Bovary*, il est le protagoniste du bovarysme, ou de la fatigue de la vie qui y est diagnostiquée, et il est en même temps le créateur, le porteur glacé d'une esthétique qui décrit les passions sans s'y révéler ou s'immiscer⁶ ».

La préfacière en affirmant l'importance du roman cite des auteurs contemporains en dialogue intertextuel avec Flaubert comme *Le Perroquet de Flaubert* de Julien Barnes ou qui lui ont rendu hommage comme Woody Allen dans la nouvelle *The Kugelmass Episode*. Elle fait également référence à Sartre qui loue l'« incomparable richesse de *Madame Bovary* » dans *L'Idiot de la Famille*. Contrairement aux autres éditions qui ont utilisé la version de João Pedro de Andrade sans aucune modification, celle de Clube do Autor applique la réforme de l'Accord orthographique de la langue portugaise de 1990. Par ailleurs, une révision de la traduction est faite par Maria João Lourenço, traductrice de Murukami et de nombreux auteurs contemporains de langue anglaise. Lourenço commence son activité en 1975 quand elle traduit en portugais *Le Noeud gordien* de Georges Pompidou. Lors d'un entretien de juin 2016 où elle évoque son parcours professionnel en tant que journaliste, éditrice et traductrice, elle confesse qu'elle aime par-dessus tout traduire pendant la journée et être réviseuse de textes le soir. L'expérience alors très récente de la révision de la traduction de *Madame Bovary* lui fait ajouter : « Quelle merveille, relire Flaubert à la lumière d'une autre expérience⁷ ».

Madame Bovary par Daniel Augusto Gonçalves

Daniel Augusto Gonçalves (1921-1995) a plus d'une centaine de titres traduits à son actif. Traducteur polyglotte et extrêmement prolifique, il a cependant traduit beaucoup plus d'ouvrages à partir de l'anglais (97 sur un total d'environ 135 déposés à la Bibliothèque nationale de Lisbonne). On lui doit aussi bien la traduction d'œuvres d'Agatha Christie, de Joseph Conrad, de Charles Dickens, de Jack London, de Mark Twain, d'Herman Melville que de textes politiques et historiques. Il a traduit également de l'espagnol *Don Quichotte*, du russe Gorki et de l'italien Vittorio Alfieri. Parmi les quatorze ouvrages de langue française qu'il va traduire en portugais, nous avons le *Matrimoine* de Bazin en 1969, les *Antimémoires* de Malraux en 1968, *Madame Bovary* en 1975 et *Le Rouge et le noir* en 1976, ces deux dernières œuvres pour l'éditeur Livraria Civilização editora dans la collection « Clássicos ». L'édition de *Madame Bovary* dans cette collection en 1982 présente une rapide introduction de trois pages non paginées intitulées « Gustave Flaubert » et est accompagnée d'un portrait de l'auteur en frontispice. Cette présentation indique que *Madame Bovary*, commencée en 1851, « exercerait, à elle seule, une plus grande influence que toute l'œuvre d'un Balzac⁸ ». Propos d'éditeur à vocation publicitaire, manifestement exagéré s'il s'applique également à la réalité littéraire portugaise, surtout quand on songe à l'influence de Balzac revendiqué par des auteurs comme Camilo Castelo Branco. L'introduction précise que l'auteur a été jugé en 1857 par le Tribunal correctionnel et se termine sur l'annonce de l'immortalité de l'œuvre, car, contrairement à d'autres écrivains pourtant encensés de leur vivant et ensuite tombés dans l'oubli, Flaubert est passé à la postérité :

Il se trouve déjà dans cette galerie restreinte d'artistes intemporels, de créateurs inégalés de personnages éternels, car, en fait, Madame Bovary, le pharmacien Homais, l'usurier Lheureux demeurent vivants, et tant qu'ils ne mourront pas, leur créateur ne pourra mourir⁹.

L'édition, qui omet également le sous-titre, comprend en appendice le procès et une indication du traducteur mentionnant que depuis l'édition définitive de Charpentier en 1873 l'auteur a décidé d'inclure le réquisitoire de l'avocat impérial Ernest Pinard et la défense de M^e Sénard qui font dorénavant partie de l'œuvre. Contrairement aux autres traductions, à l'exception toutefois de celles de João Barreira et de João Pedro de Andrade, celle de Daniel Augusto Gonçalves multiplie les notes explicatives de bas de page. Cette édition apparaît dotée d'instruments didactiques avec une présentation de l'auteur et de vingt notes du traducteur permettant d'élucider des aspects culturels et civilisationnels supposés peu connus de la part d'un lecteur portugais. L'édition de 1975 est réimprimée en 1982, puis rééditée en 1999 par le libraire Américo Fraga Lameses & C^a L.^{da} qui a repris le

fonds de Civilização. Le livre perd l'appendice du procès sans doute autant pour des questions de coût que de public visé puisque l'éditeur est alors distribué par une chaîne d'hypermarchés. Une brève renaissance de la société Civilização Editora a permis une réédition en 2012 du roman dans la collection « Novos Clássicos » dont le texte est conforme à la réforme de l'orthographe portugaise de 1990. Hormis cet aspect normatif, l'édition est semblable à celle de 1999 à la seule différence de la couverture monochrome en rouge.

Traductions de *Madame Bovary* au XXI^e siècle

Alors que pendant les deux dernières décennies du XX^e siècle, nous n'avons qu'une seule traduction nouvelle, pendant les deux premières décennies du XXI^e siècle trois versions inédites voient le jour. Tout d'abord, nous avons celle de Luís Filipe Sarmiento en 2003 pour Sporpress, celle d'Ana Ribeiro en 2009 pour QuidNovi¹⁰ et, plus récemment, celle d'Helder Guégués en 2016. Luís Filipe Sarmiento, né en 1956, est journaliste, réalisateur de télévision et également poète avec quelques œuvres publiées. Un de ses recueils, *A Intimidade do sono*, a été traduit en français sous le titre *L'Intimité du sommeil* et édité au Québec par Écrits des Forges en 1998. Il est également traducteur de textes littéraires et d'essais de Roland Barthes et de Gilles Lipovetsky. L'éditeur Sporpress, situé à Mem Martins dans la région de Lisbonne et ayant cessé ses activités depuis quelques années, a publié la traduction de Sarmiento de *Madame Bovary* en 2003. Sporpress a édité un petit nombre d'ouvrages, monographies historiques, guides, livres pratiques et quelques œuvres littéraires dont le roman de Flaubert et le *Père Goriot* de Balzac la même année dans la collection Sporpress Clássicos. L'éditeur Guerra e Paz¹¹ lance en 2016 une traduction inédite, la dernière en date à ce jour, du roman signée Helder Guégués qui collabore régulièrement avec cette maison d'édition en tant que traducteur et réviseur. Ainsi a-t-il été chargé de la délicate mission de terminer une nouvelle traduction portugaise du roman de Stendhal *Le Rouge et le Noir* qui avait été entreprise par Rui Santana Brito, traducteur et ancien vice-président de la cinémathèque portugaise, laissée inachevée à sa mort en 2017. Guégués a écrit plusieurs ouvrages dont *Em Português*, *Se Faz Favor* (2015) e *Todos os Dias com Francisco* (2016) publiés chez le même éditeur. Il possède également un blog sur la langue portugaise « Linguagista » où il défend une vision prescriptive du portugais signalant incongruités et erreurs d'emploi du lexique dans la vie quotidienne et dans les médias¹². Le roman de Flaubert est publié dans la collection « Clássicos Guerra e Paz » qui offre aussi bien des auteurs consacrés de la littérature portugaise (Almeida, Garrett, Fernando Pessoa, Eça de Queiroz...) que mondiale (Jane Austen, Joseph Conrad, Hermann Melville, Jonathan Swift...) Les couvertures de

cette collection sont très graphiques avec des motifs répétés et un élément visuel qui s'en détache. Pour *Madame Bovary* il s'agit d'une large capeline dessinée censée sans doute représenter de façon discutable l'élégance du personnage. La collection reproduit également une phrase ou un paragraphe de l'œuvre sur la couverture. L'édition du roman de Flaubert reprend le célèbre incipit¹³ et est ornée du portrait de Flaubert par Nadar en frontispice. Le paratexte comprend une note signée par Helder Guégués qui s'étend sur trois pages présentant l'œuvre, l'auteur et la présente édition. En appendice est livrée en traduction l'étude que Charles Baudelaire a consacrée à *Madame Bovary*, parue originellement dans *L'Artiste* le 18 octobre 1857. Avec ses trente-quatre notes du traducteur, il s'agit de l'édition portugaise de *Madame Bovary* qui en comporte le plus¹⁴.

La Note du traducteur dans les éditions portugaises de *Madame Bovary*

La note du traducteur est, pour reprendre l'expression employée par Jacqueline Henry, un « paratexte allographe » (Henry, 2000 : 230) qui sert aussi bien à clarifier un terme, une locution, voire un énoncé dont la signification pourrait échapper au lecteur ou, pire, nuire à la compréhension d'un passage ou même modifier le sens de l'œuvre. Nous pouvons établir une typologie des notes de traduction dans les éditions portugaises du roman en deux grands groupes. Les notes qui contribuent à une meilleure compréhension du texte par l'ajout de précisions d'ordre socioculturel, historique, littéraire et les notes qui attestent de l'insuffisance des ressources lexicales de la langue cible, de particularismes linguistiques ou de traits d'humour jugés intraduisibles. Dans ce deuxième groupe de l'intraduisibilité, nous pouvons également observer toutes celles qui dérivent de la méconnaissance du traducteur et donc de ses difficultés à saisir un élément du texte sur le plan linguistique et socioculturel.

Certains éditeurs et/ou leurs traducteurs, Ferreira da Silva en 1881, Mário Gonçalves en 1953, et plus récemment Ana Ribeiro en 2009 n'ont jugé nécessaire l'emploi de notes. À l'inverse, les traductions de J. P. de Andrade, Daniel Gonçalves, Luís Filipe Sarmiento et Helder Guégués multiplient les notes explicatives ou d'intraduisibilité, respectivement 16 chez le premier, 20 chez le second et le troisième culminant à 34.

Notes d'intraduisibilité et suppression de termes intraduisibles

Nous commencerons par observer celles qui avouent les limites de la traduisibilité. Ainsi en est-il des trois notes du traducteur de Lello/Chardron. La première se réfère à un mauvais calembour de l'abbé Bournisien¹⁵ jugé intraduisible et donc

supprimé, ainsi d'ailleurs que la phrase où il raconte avoir rapporté ce trait d'esprit à l'évêque¹⁶. Une note explicative justifie la suppression : « Il y a ici une phrase supprimée par la traduction, parce qu'il s'agit d'un jeu de mots intraduisible en portugais »¹⁷ Cet aveu de la limite de la traduisibilité du jeu de mots et de l'humour est également présent chez Andrade. En effet, le traducteur d'Editorial Estúdios Cor n'hésite pas à faire une traduction littérale du paragraphe où le motif de la bonne humeur de l'abbé serait encore plus incompréhensible s'il n'y avait une note : « E eu, algumas vezes, por graça, chamo-lhe Riboudet (como a encosta que se sobe para ir à Maromme), e chego a dizer: meu Riboudet. Ah! Ah! Monte Riboudet!. No outro dia contei essa graça ao sr. bispo que se fartou de rir... teve a bondade de se rir. » (Flaubert, 1960 : 127).

Jeu de mots expliqué en ces termes par Andrade en note : « Il y a ici un jeu de mots intraduisible qui est basé sur la similitude de prononciation : *mon Riboudet*; *Mont Riboudet*¹⁸». Daniel Gonçalves traduit ce passage presque de la même façon et insère une note où il indique la paire homophone sur laquelle repose le calembour. Toutefois, on observera que l'emploi de l'adverbe « presque » vient mettre en doute l'existence de l'homophonie comme le faisait déjà Andrade en parlant de « similitude » : « Il y a ici un jeu de mots intraduisible qui résulte en français de la prononciation presque identique de *mon Riboudet* e de *Mont-Riboudet*¹⁹». Maria Isabel Barreno, quant à elle, se risque à une traduction non littérale du passage qui confine à l'absurde, car le lecteur ne peut percevoir la drôlerie qui fait rire le personnage : « E eu, algumas vezes, por brincadeira, chamo-lhe Riboudet (como o monte que se sobe para chegar a Maromme). Como ele está sempre a rir... Ah! Ah! Está a ver? Outro dia, contei este trocadilho ao Monsenhor, e ele, achou graça... dignou-se achar graça". (Flaubert, 1996 : 117).

Un lecteur attentif comprendra qu'il y a eu une perte de sens en observant l'absence de calembour, d'autant qu'aucune note ne vient expliquer la bonne humeur de Bournisien.

Nous voyons une des limites du traduisible où le traducteur peut adopter deux attitudes également recevables. Soit il supprime l'énoncé avec la perte d'information que cela suppose, soit il ajoute une note explicative avec l'inconvénient que cela représente : ralentissement de la lecture et du rythme même de la phrase. La pire des solutions est de traduire à moitié ou d'altérer totalement l'intentionnalité du texte.

La « honte du traducteur »

Dominique Aury dans sa préface des *Problèmes théoriques de la traduction* de Georges Mounin signale l'incongruité qu'il y a à traduire des termes qui n'ont que des équivalents approximatifs dans la langue cible : « [...] quand on aura traduit le scones écossais et le muffin anglais par petit pain, on n'aura rien traduit du tout. Alors que faire ? Mettre une note en bas de page, avec description, recette de fabrication et mode d'emploi ? La note en bas de page est la honte du traducteur... » (Mounin, 1990 : X-XI). C'est le dilemme auquel ont été confrontés les traducteurs de *Madame Bovary* quand, au chapitre VII de la troisième partie, ils ont dû traduire le terme désignant une pâtisserie rouennaise très appréciée au XIX^e siècle, le « cheminot ». *Le Grand Robert* mentionne son étymologie normande provenant de *chemin*, dérivé de l'ancien français *simenel* et du latin *siminellus* et de *simila* qui signifie « fleur de farine ». Il indique sa signification dans l'ouest de la France de « Gâteau à pâte lourde ». Ce dictionnaire cite d'ailleurs le passage partiellement tronqué du roman de Flaubert où est utilisé ce terme. Homais rapporte de Rouen ces petits pains à son épouse. Leur nom est employé par deux fois en italique indiquant ainsi qu'il s'agit d'une spécialité de la région. Dans une lettre à Louis Bouilhet du 23 mai 1855, Flaubert insiste sur l'importance dans le roman de ces pains où sous couvert de détail réaliste perce l'ironie flaubertienne : « Il faut à toute force que les *cheminots* trouvent leur place dans la *Bovary*. Mon livre serait incomplet sans lesdits turbans alimentaires, puisque j'ai la prétention de *peindre* Rouen [...]. Je m'arrangerai pour qu'Homais raffole de ces cheminots » (Flaubert, 1991 : 575). Ils figureront donc dans les diverses étapes de la rédaction et dans l'édition définitive. Flaubert non seulement les nomme par deux fois, mais s'étend également sur leur description sans en donner toutefois les ingrédients. On ne saura rien sur leur composition, mais beaucoup sur leur usage et leur imaginaire. Ces pains remontent, selon le texte, au temps des croisades quand les Normands les assimilaient morphologiquement à des « têtes de Sarrasins à dévorer ». Pour comble d'ironie, Homais les achetait rue Massacre.

Homais [...] tenait à la main, dans un foulard, six cheminots pour son épouse. Madame Homais aimait beaucoup ces petits pains lourds, en forme de turban, que l'on mange dans le carême avec du beurre salé : dernier échantillon des nourritures gothiques, qui remonte peut-être au siècle des croisades, et dont les robustes Normands s'emplissaient autrefois, croyant voir sur la table, à la lueur des torches jaunes, entre les brocs d'hypocras et les gigantesques charcuteries, des têtes de Sarrasins à dévorer. La femme de l'apothicaire les croquait comme eux, héroïquement, malgré sa détestable dentition ; aussi, toutes les fois que M. Homais faisait un voyage à la ville, il ne manquait pas de lui en rapporter, qu'il prenait toujours chez le grand faiseur, rue Massacre. [...]
Puis il suspendit les cheminots aux lanières du filet [...]. (Flaubert, 1977 : 564).

On peut imaginer qu'il s'agit de pains, peut-être au lait bien que nul indice ne permette de l'affirmer, sucrés, puisque madame Homais en est gourmande et sa dentition en souffre. Il est donc abusif de vouloir traduire comme le font Francisco F. da Silva Vieira, João Barreira et Mário Gonçalves « cheminots » par « bolos/bôlos de leite » ou par « pães de leite » comme Ana Ribeiro puis « petits pains lourd » par « bolos/bôlo ». Les autres traducteurs se contentent de garder le terme français en italique comptant certainement sur le fait qu'une phrase à fonction métalinguistique explique la nature de cet aliment. L'italique qui provient du texte source pouvant être facilement interprété par le lecteur portugais comme signalant l'emprunt d'un mot étranger. João Pedro de Andrade malgré le caractère suffisamment explicite du terme préfère ajouter une note de bas de page qui perturbe la lecture : « especialidade de pastéis de Rouen ». Helder Guégués utilise le même procédé, mais en indiquant qu'il s'agit de pains très appréciés du temps de Flaubert. Information qu'il a sans doute trouvée dans la note de l'édition de Thierry Laget pour la collection Folio en 2001 qui cite la lettre à Bouilhet du 23 mai 1855. Le type de pâtisserie au Portugal que l'on désigne de façon générique par « pastéis » suppose une farce, une garniture que n'ont évidemment pas les « cheminots » décrits par Flaubert²⁰.

Cette comparaison de quelques traductions portugaises de *Madame Bovary*, publiées sur plus d'un demi-siècle, entre 1960 et 2016, démontre à quel point le roman de Flaubert n'a pas fini de surprendre et d'interpeller ces lecteurs privilégiés que sont les traducteurs et leurs réviseurs, de les interroger sur les limites du traduisible. Les retraductions successives indiquent bien la difficulté à rendre un texte complexe aux multiples voix dont l'exigence stylistique et linguistique rendent d'autant plus difficile la traduction. Ces obstacles expliquent en partie le fait que la première traduction portugaise de *Madame Bovary* ne soit éditée que près d'un quart de siècle après la publication du texte en livraisons dans *La Revue de Paris*. L'autre explication découle du fait que le lecteur portugais qui pouvait s'intéresser à une telle œuvre dans la deuxième moitié du XIX^e siècle dominait suffisamment le français pour pouvoir lire le texte dans la langue originale. Le nombre assez conséquent de traductions et de retraductions de *Madame Bovary* au Portugal, certaines encore disponibles, contribue, aujourd'hui comme hier, à la postérité du roman d'un auteur dont on célèbre le bicentenaire en 2021.

Bibliographie

Andrade, J. P. 1942. *A Hora secreta*, Lisboa : ed. Organizações.

Chevalier, J.-C., Delpont, M.-F. 1995. *Problèmes linguistiques de la traduction, l'horlogerie de saint Jérôme*, Paris : l'Harmattan.

- Flaubert, G. 19--. *Madame Bovary (Scenas de Provincia)*. Tradução revista por João Barreira. Porto : Livraria Chardron, de Lelo & Irmão, Col. Lusitânia, 5.^a edição.
- Flaubert, G. 1960. *Madame Bovary*. Tradução de João Pedro de Andrade. Lisboa: Editorial Estúdios Cor.
- Flaubert, G. 1977. *Œuvres I*. Édition établie et annotée par Albert Thibaudet et René Dumesnil. Paris : Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade ».
- Flaubert, G. 1978. *Madame Bovary*. Tradução de João Pedro de Andrade. Lisboa : Círculo de Leitores, Col. Clássicos da literatura universal.
- Flaubert, G. 1982. *Madame Bovary*. Tradução de Daniel Augusto Gonçalves. Lisboa : Livraria Civilização Editora, « Clássicos Civilização ».
- Flaubert, G. 2016. *Madame Bovary*. Tradução de Helder Guégués. Lisboa : Guerra e Paz, Editores.
- Flaubert, G. 2017. *Madame Bovary*. Tradução de João Pedro de Andrade. Clara Ferreira Alves (Pref.). Lisboa : Clube do Autor Editora.
- Flaubert, G. 1991. *Correspondance II (juillet 1851-décembre 1858)*, édition établie, présentée et annotée par Jean Bruneau. Paris : Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade ».
- Gonçalves, L. C. P. 2013-2014. « Interférences culturelles et orthonymiques dans les traductions de *Madame Bovary* et de *La Plaisanterie* », *Dedalus* vol. II, n^o 17-18, Associação Portuguesa de Literatura Comparada / Edições Cosmos, p.1211-1227.
- Henry, J. 2000. « De l'érudition à l'échec : la note du traducteur ». *META*, XLV, 2. p. 228-240. [En ligne]: <https://doi.org/10.7202/003059ar> [consulté le 01 novembre 2020].
- Ladmiral, J.-R. 1994. *Traduire : théorèmes pour la traduction*. Paris : Gallimard, « Tel ».
- Meschonnic, H. 1999. *Poétique du traduire*. Lagrasse : Éditions Verdier.
- Mounin, G. 1990. *Problèmes théoriques de la traduction*. Préface de Dominique Aury. Paris : Gallimard, « Tel ».
- Robelin, J. 2013. « L'intraduisible », *Noesis*, 21 | 2013. p. 387-400.
- Saramago, J. 1996. *Cadernos de Lanzarote, Diário III*. Lisboa : Editorial Caminho.
- Steiner, G. 1998. *Après Babel. Une poétique du dire et du traduire*. Paris : Albin Michel, « Bibliothèque de l'Évolution de l'Humanité ».
- Vilela, M. 1994. *Tradução e análise contrastiva : Teoria e aplicação*. Lisboa : Editorial Caminho.

Notes

1. Traduit par nos soins de l'édition de João Pedro de Andrade : «Era um romance francês e tratava de um caso de adultério. Ao fim de algumas páginas fechou o livro, irritada. Que percebiam os autores de romances e dramas sobre o adultério do que se passava na alma das mulheres? A adúltera do livro era francamente odiosa. Mas bastaria contar os sucessos de outra maneira para que ela fosse digna de lástima.» (Flaubert, 1960 : 40)
2. Son directeur littéraire d'alors, Nataniel Costa, ambassadeur du Portugal, conviera José Saramago à le remplacer (Saramago, 1996 : 96-97).
3. Cette maison d'édition et de ventes de livres à domicile a été créée le 16 octobre 1971. Elle se contentait alors de rééditer des ouvrages existants d'où ce choix de reprendre une traduction de *Madame Bovary*.
4. Traduit par nos soins : «[não] se ter apercebido suficientemente de que há limites que mesmo a literatura mais ligeira (sic) não deve ultrapassar». (Flaubert, 1978).
5. Fondée en 1983 par Francisco Vale e Vasconcelos, cette maison qui se déclare être un éditeur indépendant dispose d'un catalogue de plus de 1300 titres en 2020, éditant une soixantaine de titres par an. Cette édition de *Madame Bovary* épuisée a été rééditée en 2011. Cet éditeur a un certain succès auprès d'un public cultivé. Ainsi, le journaliste Torcato Sepúlveda dans un article du *Público* du 15/10/1993, intitulé « As bruxas de Agustina » pour signaler la sortie du film *Vale Abraão* de Manoel de Oliveira adapté du roman homonyme d'Agustina Bessa-Luis, librement inspiré du roman de Flaubert, mentionne l'édition de Relógio d'Água du roman de Flaubert.

6. Traduit par nos soins de l'édition de Clara Ferreira Alves : «ele é Madame Bovary, é o protagonista do bovarysimo, ou do cansaço de viver que aí se diagnostica, e é ao mesmo tempo o criador, o gelado portador de uma estética que descreve as paixões sem nelas se revelar ou intrometer.» (Flaubert, 2017 : 9).
7. Entretien publié dans la revue *Cadernos de Tradução*, Florianópolis, v.37, n°1, jan-abril 2017, p. 276.
- 8 Traduit par nos soins du portugais : « um romance que iria, sozinho, exercer maior influência que toda a obra de um Balzac » (Flaubert, 1982).
- 9 Traduit par nos soins du portugais : « Flaubert já se encontra naquela galeria restrita de artistas intemporais, de criadores sem par de personagens eternas porque, de facto, Madame Bovary, o farmacêutico Homais, o usurário Lheureux estão vivos, e enquanto não morrerem o seu criador não poderá morrer também.» (Flaubert, 1982).
10. QuidNovi, éditeur fondé en 1995, s'est surtout consacré initialement à des ouvrages distribués en kiosque avec des périodiques.
11. Comme le signale la quatrième de couverture de cette édition paraphrasant Flaubert : « Encore aujourd'hui, plus de 150 ans après être venu au monde, des millions de Bovary dans des villes pleurent et se désespèrent comme a pleuré et désespéré l'héroïne de ce roman. » / « Ainda hoje, mais de 150 anos depois de ter vindo ao mundo, milhões de Bovarys por essas cidades fora choram e deseperam como chorou e deseperou a heroína desse romance. » (Flaubert, 2016).
12. À noter que sur ce blog il signe le 27/12/2012 un post intitulé « Da literatura para a vida » dans lequel il parle du bovarysme : <https://linguagista.blogs.sapo.pt/> [consulté le 01 novembre 2020].
13. *Estávamos na sala de estudo quando o director entrou, seguido de um novo sem uniforme e de um ajudante que transportava uma carteira grande*. Sur les traductions de l'incipit, voir mon étude (Gonçalves, 2013-2014).
14. Cette abondance de notes doit s'expliquer en partie par l'influence que l'édition critique de Thierry Laget de *Madame Bovary* pour Folio, citée par le traducteur dans sa note de présentation, a pu exercer.
15. « C'est le fils de Boudet le charpentier ; ses parents sont à leur aise et lui laissent faire ses fantaisies. Pourtant il apprendrait vite, s'il le voulait, car il est plein d'esprit. Et moi, quelquefois, par plaisanterie, je l'appelle donc Riboudet (comme la côte que l'on prend pour aller à Maromme), et je dis même : mon Riboudet. Ah ! ah ! Mont-Riboudet ! L'autre jour, j'ai rapporté ce mot-là à Monseigneur, qui en a ri... il a daigné en rire. » (Flaubert, 1977 : 393).
16. Solution également choisie, en 1953, par Mário Gonçalves, qui omet la plaisanterie de l'abbé et sa satisfaction devant l'évêque ce qui appauvrit évidemment le portrait du personnage dont l'humour grossier dénonce la sottise, le manque de finesse et de ce fait l'impossibilité de comprendre les tourments d'Emma Bovary.
17. Traduit par nos soins du portugais : « há aqui uma frase suprimida pela tradução porque é um trocadilho ininteligível em português » (Flaubert, 19--: 131).
18. «Há aqui um trocadilho intraduzível, baseado na semelhança de pronúncia: *mon Riboudet*; *monte Riboudet*. » ((Flaubert, 1960: 127))
19. Traduit par nos soins du portugais :« Há aqui um trocadilho intraduzível resultante em francês da pronúncia quase igual de *mon Riboudet* (meu Riboudet) e *Mont-Riboudet* (monte Riboudet). » (Flaubert, 1982 : 131). Helder Guégués livre en note l'explication du rire du prêtre : « Le bon mot advient de la prononciation semblable en français de «mont» et de «mon» » / « A piada tem que ver com a pronúncia semelhante, em francês, de “mont” e “mon” » (Flaubert, 2016 : 119)
20. Note d'Helder Guégués : «Pains typique de la région de Rouen (Seine-Maritime), très appréciés à l'époque de Flaubert.» / « Pães típicos da região de Ruão (Sena Marítimo), muito apreciados na época de Flaubert. » (Flaubert, 2016 : 291).



Un siècle de traductions françaises de *Le Gardeur de troupeaux* d'Alberto Caeiro

Fernando Carmino Marques

Institut Polytechnique à Guarda (UDI-IPG), Portugal

carmino@ipg.pt

<https://orcid.org/0000-0001-5162-433X>

Reçu le 03-09-2020 / Évalué le 31-10-2020 / Accepté le 28-11-2020

Résumé

Dans cet article nous nous penchons sur les différentes traductions françaises qui, depuis presque un siècle, ont été publiées de l'œuvre la plus importante d'Alberto Caeiro, l'un des hétéronymes de Fernando Pessoa. Nous nous attachons également à extraire les difficultés que la prose simple, directe et suggestive, soutenue par un rythme discontinu et subtil des vers de *Le Gardeur des Trompeaux*, représente pour tout traducteur. En comparant les traductions avec le texte original nous constatons que, presque un siècle après la première traduction, présenter au lecteur français une idée autant que possible complète de la poésie de Alberto Caeiro reste encore un défi.

Mots-clés : traduction, poésie, Alberto Caeiro, Pessoa

Um século de traduções francesas de *O Guardador de rebanhos* de Alberto Caeiro

Resumo

Neste artigo analisamos as diferentes traduções francesas que há quase um século têm vindo a ser editadas da obra principal de Alberto Caeiro, um dos heterónimos de Fernando Pessoa. Procuramos igualmente sublinhar as dificuldades que a prosa dos versos simples, direta e sugestiva, assente num ritmo descontínuo e subtil, de *O Guardador de Rebanhos* constitui para qualquer tradutor. Ao compararmos as traduções com o texto original verificamos que, quase um século depois da primeira tradução, apresentar ao leitor francês uma ideia quanto possível completa da poesia de Caeiro é um desafio que se mantém inalterado.

Palavras-chave : tradução, poesia, Alberto Caeiro, Pessoa

A century of french translations by Alberto Caeiro's *Guardador de rebanhos*

Abstract

In this article the author we report the different French translations that for almost a century have been published of the most important work of Alberto Caeiro, one of

Fernando Pessoa's heteronyms. We also report the difficulties the difficulties that the simple, direct and suggestive prose, supported by a discontinuous and subtle rhythm of the verses of *Le Gardeur des Trompeaux*, represents for any translator. By comparing the translations with the original text, we find that, almost a century after the first translation, presenting the French reader as complete as possible an idea of Alberto Caiero's poetry still remains a challenge.

Keywords: translation, poetry, Alberto Caiero, Pessoa

Dans un texte sur Victor Hugo, Fernando Pessoa rappelle qu'un grand poète rhétorique peut être lu dans une bonne traduction et qu'il n'est même pas indispensable de le lire dans sa langue d'origine. « En revanche on ne peut accepter de lire un poète lyrique dans une traduction, aussi fidèle qu'elle soit » (Pessoa, 1991 : 146) [*Mas quem quiser ler um poeta lírico não pode aceitar tradução alguma, por fiel que seja mesmo à alma do poeta*] (Pessoa, 1966 : 341). Tout simplement parce que le lecteur doit tenir présent à l'esprit que « cette traduction, si parfaite soit-elle ne peut être que partielle et fausse » (Pessoa, 1991 : 146) [*essa tradução por boa que seja é ao mesmo tempo incompleta e falsa*] (Pessoa, 1966 : 342), dans la mesure où « toute traduction d'un poète lyrique ne sert qu'à donner un aperçu de l'œuvre écrite et sur son œuvre » (Pessoa, 1991 : 146) [*A tradução de um poeta lírico só serve para dar uma ideia do que ele escreveu e sobre o que escreveu*] (Pessoa, 1966 : 341-342). Observation que l'on peut facilement appliquer aux traductions de son œuvre, notamment *Le Gardeur de Troupeaux*, dont l'étonnante simplicité, arbre qui cache la forêt, s'avère d'une grande difficulté, si l'on juge par les différentes traductions éditées au long de presque un siècle. Rendre dans une traduction la beauté du langage simple et directe du gardeur de troupeaux, une langue dépourvue d'images, de métaphores, portée par un rythme discontinu et très subtil constitue un véritable défi que depuis presque un siècle les traducteurs français ont accepté de relever non sans risques et dont le résultat est parfois bien surprenant, quand on compare ces traductions avec le texte original. Pour illustrer ce que nous affirmons, retenons, à titre d'exemple, trois traductions de trois poèmes de l'ensemble qui constitue *Le Gardeur de Troupeaux*, en essayant de voir si le temps a permis une plus grande fidélité au texte d'Alberto Caiero. Avant de voir ensemble ces exemples de traductions, signalons leur date de publication.

Les traductions que nous étudions ici datent respectivement de 1933, 1960, 2018. Dans les deux premières il s'agit d'une démarche individuelle, la troisième d'une démarche collective.

La première traduction est une traduction de Pierre Hourcade. La deuxième d'Armand Guibert et la troisième de Jean-Louis Giovannoni, Rémy Hourcade et Fabienne Vallin qui, collectivement, ont proposé tout récemment une retraduction de cette œuvre majeure de Fernando Pessoa, écrite sous la plume de son hétéronyme Alberto Caeiro. Cette édition présente également des variantes inédites et inconnues des premiers traducteurs nommées plus haut.

Ce fut Pierre Hourcade qui, en janvier 1933, a fait publier pour la première fois en français, dans la prestigieuse revue *Cahiers du Sud*, trois poèmes de l'œuvre majeure de cet hétéronyme si prépondérant dans l'univers poétique de Fernando Pessoa (Hourcade, 1933).

Des 49 poèmes qui composent *Le Gardeur de Troupeaux*, Hourcade traduit et publia trois, les poèmes XIII, XLIII et XLIX. Ce choix nous servira ici de *corpus* pour l'analyse.

Afin de mieux comprendre comment et en quoi ces traductions diffèrent, comparons successivement les différentes versions de ces trois poèmes.

À gauche nous reproduisons la traduction de Pierre Hourcade (Pessoa, 1933 : 71) ; à droite celle d'Armand Guibert (Pessoa, 1960 : 61) et en dessous celle du collectif constitué par Jean-Louis Giovannoni, Rémy Hourcade et Fabienne Vallin (Pessoa, 2018 : 26), versions que nous désignerons par la suite par les chiffres 1,2, 3, respectivement :

Léger, léger, très léger,
Un vent très léger passe
Et s'en va, toujours très léger,
Et je ne sais ce que je pense
Et je ne cherche pas à le savoir.

Léger, léger, très léger,
un vent très léger passe
et s'en va, toujours très léger ;
je ne sais, moi ce que je pense
ni ne cherche à le savoir.

Léger, léger, très léger
Un vent très léger passe
Et s'en va toujours très léger.
Et je ne sais ce que je pense
Ni ne cherche à le savoir.

En regardant de près les traductions de ce court poème on constate un nombre très limité de variantes au niveau du lexique (ceci concerne surtout le dernier des cinq vers dont le poème est composé), au niveau du choix de la ponctuation et aussi dans l'emploi des majuscules qui représente l'idée que chaque traducteur s'en fait de cet emploi.

Dans ce poème les vers portugais « *E eu não sei o que penso /nem procuro sabê-lo* », semble être le seul à susciter quelques hésitations quant à la meilleure version française possible. Si les traductions 2 et 3 sont lexicalement identiques elles présentent toutefois une variante en ce qui concerne le choix de l'emploi de la majuscule, sans que l'on puisse distinguer clairement une acception particulière du mot dans la traduction 3 (Pessoa, 2018 : 26) par rapport à la traduction 2 (Pessoa, 1960 : 61) :

ni ne cherche à le savoir (2)

Ni ne cherche à le savoir. (3)

De son côté, suivant la structure des deux vers antérieurs, cherchant volontairement un effet de style, Pierre Hourcade a jugé opportun de répéter la conjonction « Et » dans le dernier vers :

Et s'en va, toujours très léger,
Et je ne sais ce que je pense
Et je ne cherche pas à le savoir. (Pessoa, 1933 : 71)

Effet de style qu'Armand Guibert (Pessoa, 1960 : 61) utilise dans le quatrième vers en répétant le prénom « moi » essayant, peut-être, de rendre sa version plus conforme au rythme de la langue française :

je ne sais, moi ce que je pense.

Le deuxième constat concerne la ponctuation. Quand on compare ces traductions, on voit que seule la traduction 3 suit de très près celle du texte de départ, même si au troisième vers on ignore la virgule qui, dans texte original, exige une légère pause entre le verbe et l'adverbe qui le suit :

E vai-se, sempre muito leve

Et s'en va toujours très léger.

Les traductions 1 et 2 présentent, par rapport au texte de départ, une ponctuation différente, en introduisant une pause moins longue, à la fin du troisième vers :

Et s'en va, toujours très léger,

et s'en va, toujours très léger ;

En regardant les options des traducteurs en ce qui concerne la ponctuation, on peut se demander si dans la traduction d'un poème on tient compte du rythme voulu par le poète dans sa langue originale, rythme qui ne peut être véritablement saisi que par une lecture oralisée du poème, ou si l'on considère seulement la reproduction écrite de ce même poème. Entre privilégier la langue de départ, comme semble être le cas des traductions 1 et 3 et celle de l'arrivée, la traduction 2, le doute persiste et force est de constater que l'affirmation de Fernando Pessoa, qui fut lui-même un excellent traducteur, s'avère très pertinente lorsqu'il fait référence à la traduction de la poésie lyrique : « si parfaite soit-elle ne peut être que partielle

et fausse » (Pessoa, 1991 : 146). Poursuivons, cependant, notre analyse.

Si les traductions du poème que l'on vient de voir présentent des différences relativement peu importantes, on ne peut en dire autant du poème un peu plus long qui suit. Regardons de près les trois traductions.

(1)

Plutôt le vol de l'oiseau qui passe, et ne laisse point de trace
Que le passage de l'animal, dont le souvenir demeure imprimé sur le sol.
L'oiseau passe et oublie, et ainsi doit-il en être.
L'animal, là où il n'est plus et par suite ne sert de rien,
Montre qu'il a été, ce qui ne sert à rien.
Le souvenir est une trahison envers la Nature,
Car la Nature d'hier n'est pas la Nature.
Ce qui fut n'est rien, se souvenir c'est ne pas voir.
Passe, oiseau, passe, et enseigne-moi à passer ! (Pessoa, 1933 : 71)

(2)

Plutôt le vol de l'oiseau qui passe sans laisser de trace,
que le passage de l'animal, dont l'empreinte reste sur le sol.
L'oiseau passe et oublie, et c'est ainsi qu'il doit en être.
L'animal, là où il a cessé d'être et qui, partant, ne sert à rien,
montre qu'il y fut naguère, ce qui ne sert à rien non plus.
Le souvenir est une trahison envers la Nature,
parce que la Nature d'hier n'est pas la Nature.
Ce qui fut n'est rien, et se souvenir c'est ne pas voir.
Passe, oiseau, passe, et apprends-moi à passer !
(Pessoa, 1960 : 95)

(3)

Plutôt le vol de l'oiseau qui passe et ne laisse pas de trace,
Que le passage d'une bête, qui laisse son empreinte sur le sol.
L'oiseau passe et oublie, et c'est très bien comme ça.
L'animal, là où il n'est déjà plus ne sert donc plus à rien.
Il montre qu'il était déjà là, ce qui ne sert à rien non plus.

La mémoire est une trahison de la Nature,
Parce que la Nature d'hier n'est pas la Nature.
Ce qui a été n'est rien et se souvenir c'est ne pas voir.

Passe, oiseau, passe et apprends-moi à passer ! (Pessoa, 2018 : 51)

Les variantes d'ordre lexical sont dans ce poème plus significatives. En effet, dès le deuxième vers on constate trois versions légèrement différentes ; par sa concision, l'image en portugais « *fica lembrada no chão* » semble poser une difficulté aux traducteurs qui la rendent par :

(2)
dont le souvenir demeure imprimé sur le sol.
dont l'empreinte reste sur le sol.
Et,
qui laisse son empreinte sur le sol.

(3)
Versions qui rendent difficilement le rythme et la musicalité que le poète a mis dans sa phrase. Dans ce même vers, on remarque également que, pour éviter la répétition du mot « animal » (que l'on y trouve pourtant dans le texte original), les traducteurs de la version 3 ont porté leur choix sur un synonyme, « la bête », option qui peut surprendre lors d'une première lecture :

Que le passage d'une bête qui laisse son empreinte sur le sol.

Rendre en français l'étonnante simplicité de la poésie d'Alberto Caeiro suscite bien des hésitations à ses traducteurs. Observation que l'on peut vérifier quand on compare les successives traductions du quatrième et cinquième vers de ce même poème : En 1 et 2 nous lisons :

(1)
L'animal, là où il n'est plus et par suite ne sert de rien,
Montre qu'il a été, ce qui ne sert à rien. (Pessoa, 1933 : 71)

(2)
L'animal, là où il a cessé d'être et qui, partant, ne sert à rien, montre qu'il y fut naguère, ce qui ne sert à rien non plus.
(Pessoa, 1960 : 95)

Et en (3),
L'animal, là où il n'est déjà plus ne sert donc plus à rien.

Il montre qu'il était déjà là, ce qui ne sert à rien non plus. (Pessoa, 2018 : 51)

Si en 1 et 3, on essaye de rester assez proche du texte portugais, en 2, Armand Guibert s'éloigne ostensiblement. Il faut dire que pour lui, qui fut pendant près d'un demi-siècle un ardent défenseur de la poésie de Fernando Pessoa dans les pays de langue française, dans une traduction il valait mieux « franciser si on s'adresse à un public français » (Pessoa, 1997 : 174)¹. Point de vue questionable car on peut se demander si cette option ne risque pas d'enlever la discrète musicalité qui est inhérente au vers d'Albert Caeiro : « *Mostra que já esteve, o que não serve para nada* » (Pessoa, 2019 : 69).

Question que l'on se pose également quand on constate que les traducteurs de la traduction 3 traduisent « *recordação* » par « mémoire » et qu'aucune de ces trois versions ne tient compte, ou ne peut tenir, ni de la musicalité du vers libre d'Alberto Caeiro ni de l'effet sonore existant en portugais en faisant suivre le mot « *traição* » à « *recordação* ».

(1 et 2)

Le souvenir est une trahison envers la Nature,

(3)

La mémoire est une trahison de la Nature,

En effet, chaque langue a sa propre spécificité et le traducteur doit constamment hésiter entre suivre de près la langue de départ ou porter son attention sur celle de l'arrivée. Cependant, comme Pessoa le rappelle, traduire de la poésie n'est pas seulement une question de choix des mots, il s'agit autant que possible de rendre le rythme et la musicalité du poème, et si cela est impossible, faire comprendre au lecteur que toute traduction « si parfaite soit-elle, ne peut être que partielle et fautive ». (Pessoa, 1991 : 146) [*essa tradução por boa que seja é ao mesmo tempo incompleta e falsa*] (Pessoa, 1966 : 342). Or, dans les exemples que l'on vient de voir, la musicalité de l'apparente simplicité du langage de Caeiro est absente, ne donnant, par là-même, qu'un aperçu limité de l'œuvre.

Outre les questions lexicales et de ponctuation déjà signalées, on constate aussi que, contrairement à la disposition des vers voulue par le poète, telle qu'elle fut publiée par lui-même dans la revue *Athena*², sans raison apparente, les versions 1 et 2 séparent les deux premiers des trois vers suivants, choix qui surprend quand on les compare avec le texte de départ :

(1)

Plutôt le vol de l'oiseau qui passe, et ne laisse point de trace

Que le passage de l'animal, dont le souvenir demeure imprimé sur le sol.

L'oiseau passe et oublie, et ainsi doit-il en être.

L'animal, là où il n'est plus et par la suite ne sert de rien,

Montre qu'il a été, ce qui ne sert à rien. (Pessoa, 1933 : 71)

(2)

Plutôt le vol de l'oiseau qui passe sans laisser de trace,
que le passage de l'animal, dont l'empreinte reste sur le sol.

L'oiseau passe et oublie, et c'est ainsi qu'il doit en être.

L'animal, là où il a cessé d'être et qui, partant, ne sert à rien, montre qu'il y
fut naguère, ce qui ne sert à rien non plus.

(Pessoa, 1960 : 95)

Bien que toute traduction puisse être vue comme un exercice de subjectivité, on peut tout de même s'interroger sur la pertinence de cette option. Dans ce poème seule la traduction 3 suit l'exemple du texte de départ.

En plus des variantes lexicales, de ponctuation et formelles que nous avons vues dans les exemples précédents, les traductions du troisième poème présentent aussi des variantes d'ordre syntactique que l'on signalera un peu plus loin.

Il faut préciser que, différemment des textes antérieurs, dans ce poème il y a deux sortes de variantes lexicales : celles qui sont dues à l'éditeur (minimes, il faut le signaler), et celles qui résultent de chaque traduction. En conséquence des successives éditions des œuvres de Fernando Pessoa, chaque traducteur a eu comme texte de départ une source différente³.

Comme premier traducteur, en 1932-33, Pierre Hourcade (Pessoa, 1933) disposait de la version publiée par le poète lui-même dans la revue *Athena*. Armand Guibert (Pessoa, 1960), de son côté, a certainement entrepris sa traduction à partir du texte publié aux éditions Ática et dont la première édition date de 1949. La traduction du collectif de traducteurs nommés plus haut (Pessoa, 2018), a été faite partant du texte établi et édité par Jeronimo Pizarro et Patricio Ferrari aux éditions Tinta da China (Pessoa, 2019), seule édition qui tient en considération les deux altérations manuscrites que Fernando Pessoa a apportées à son texte sur son exemplaire de la revue *Athena*. Voici les trois traductions du dernier poème du *Gardeur de Troupeaux* :

(1)

Je rentre et je ferme la fenêtre.

On m'apporte la lampe et on me souhaite le bonsoir.

Et ma voix contente, souhaite le bonsoir.

Si seulement ma vie pouvait toujours être ainsi:

Le jour plein de soleil, ou lumineux de pluie,
Ou tempétueux comme si prenait ici fin un monde
Le soir suave et les bandes de gens qui passent,
Contemplés avec intérêt de la fenêtre,
Le dernier regard ami accordé à la paix des arbres,
Et ensuite, fermée la fenêtre, la lampe allumée,
Sans rien lire, sans penser à rien, sans dormir,
Sentir la vie courir en moi comme un fleuve en son lit,
Et au dehors un grand silence comme un dieu endormi. (Pessoa, 1933 : 72)

(2)

Je rentre à la maison, je ferme la fenêtre.
On apporte la lampe, on me souhaite bonne nuit,
et d'une voix contente, je réponds bonne nuit.
Plût au ciel que ma vie fut toujours cette chose :
le jour ensoleillé, ou suave de pluie,
ou bien tempétueux comme si le Monde allait finir,
la soirée douce et les groupes qui passent,
observés avec intérêt de la fenêtre,
le dernier coup d'œil amical jeté sur les arbres en paix,
et puis, fermée la fenêtre et la lampe allumée,
sans rien lire, sans penser à rien, sans dormir,
sentir la vie couler en moi comme un fleuve en son lit,
et au-dehors un grand silence ainsi qu'un dieu qui dort.
(Pessoa, 1960 : 101)

(3)

Je rentre et je ferme la fenêtre.
On apporte la lampe et on me souhaite bonne nuit,
Et d'une voix joyeuse, je réponds bonne nuit.
Si seulement ma vie pouvait être toujours comme ça:
Le jour plein de soleil, ou lavé par la pluie,
Ou tumultueux comme si le monde finissait ici,
Un soir calme et des groupes qui passent
Que j'observe avec intérêt de ma fenêtre,
L'ultime regard ami posé sur la paix des arbres,
Et enfin, la fenêtre refermée, la lampe allumée,
Sans rien lire, sans penser à rien, sans dormir,

Sentir la vie couler en moi comme un fleuve dans son lit.

Là-bas, dehors, un grand silence comme un dieu qui dort. (Pessoa, 2018: 58)

La première surprise vient de la lecture du quatrième vers de la traduction 2 où Armand Guibert, certainement pour rendre explicite l'esprit du poème, a jugé nécessaire d'ajouter un « cette chose », qui n'est pas dans le texte de départ dans lequel on lit, « *Oxalá a minha vida seja sempre isto* » :

Plût au ciel que ma vie fut toujours cette chose:

Mais ce n'est pas tout : les traductions du sixième vers, « *ou tempestuoso como se aqui acabasse o mundo* », nous montrent clairement les difficultés des traducteurs à rendre en français la pensée de Caeiro :

(1)

Ou tempétueux comme si prenait ici fin un monde

(2)

ou bien tempétueux comme si le Monde allait finir

(3)

Ou tumultueux comme si le monde finissait ici,

Lorsque on lit ces trois versions, on se demande si les traducteurs ont pensé que le vers de Caeiro peut aussi vouloir dire « comme si le monde finissait maintenant ».

Or, avec la phrase « comme si prenait ici fin un monde » la version 1 est loin de l'idée exprimée dans le vers en portugais, de même qu'en choisissant de mettre en majuscule le mot « Monde », Guibert (traduction 2) lui donne une signification qu'il n'a pas dans le texte de départ :

ou bien tempétueux comme si le Monde allait finir.

Seule la version 3 semble plus proche de l'esprit du texte.

Les variantes entre les mots « calme », et « suave », que l'on peut lire dans le vers suivant :

(1)

Le soir suave et les bandes de gens qui passent,

(2)

le jour ensoleillé, ou suave de pluie,

(3)

Un soir calme et des groupes qui passent,

et l'absence en 2 du mot « ici », sont dues aux différentes éditions du texte original.

(2)

ou bien tempétueux comme si le Monde allait finir.

L'hésitation entre la langue de départ et d'arrivée est aussi évidente dans la traduction de la locution adverbiale portugaise, « *e depois* », qui commence le sixième vers.

Dans le souci de rendre la traduction plus conforme à l'idée du texte original, nous en avons trois versions pour le même vers. Cette fois-ci, c'est la troisième version qui s'éloigne légèrement du texte de Caeiro :

(1)

Et ensuite, fermée la fenêtre, la lampe allumée,

(2)

et puis, fermée la fenêtre et la lampe allumée

(3)

Et enfin, la fenêtre refermée, la lampe allumée,

Le choix entre traduction et adaptation est à nouveau confirmé à plusieurs endroits dans ce poème où l'interprétation subjective du texte amène les traducteurs de la traduction 3 (Pessoa, 2018) à introduire des expressions qui ne figurent pas dans le texte de départ. Ainsi, le vers portugais « *Fitados com interesse da janela* » est traduit dans la traduction 3 par :

Que j'observe avec intérêt de ma fenêtre,

et dans les traductions 1 et 2 par:

Contemplés avec intérêt de la fenêtre,

De même, dans le dernier vers de ce poème, les traductions 1 et 2 restent proches du texte de départ ; sans apparente raison, les traducteurs de la traduction 3 ajoutent l'expression "Là-bas", alors que dans le texte original on lit : « *E lá fora* », etc.

Là-bas, dehors, un grand silence comme un dieu qui dort.

Outre la divergence entre la ponctuation de l'auteur et celle du traducteur, signalons encore le choix d'Armand Guibert (traduction 2) d'ignorer les majuscules, avec lesquelles Alberto Caeiro commence chacun des vers qui composent son poème :

Je rentre à la maison, je ferme la fenêtre.

On apporte la lampe, on me souhaite bonne nuit,

et d'une voix contente, je réponds bonne nuit.

Plût au ciel que ma vie fut toujours cette chose :
le jour ensoleillé, ou suave de pluie,
ou bien tempétueux comme si le Monde allait finir,
la soirée douce et les groupes qui passent,
observés avec intérêt de la fenêtre,
le dernier coup d'œil amical jeté sur les arbres en paix,
et puis, fermée la fenêtre et la lampe allumée,
sans rien lire, sans penser à rien, sans dormir,
sentir la vie couler en moi comme un fleuve en son lit,
et au-dehors un grand silence ainsi qu'un dieu qui dort (Pessoa, 1960 : 101).

Dans cette brève analyse nous avons attiré l'attention sur un certain nombre d'aspects qui, si minimes qu'ils puissent paraître, ne sont pas moins susceptibles de donner une traduction peu conforme à l'esprit des poèmes et à la pensée de son auteur. Rendre en français l'apparente simplicité de la prose poétique d'Alberto Caetano reste, presque un siècle après les premières traductions de Pierre Hourcade, un défi lancé à l'imagination des traducteurs. En tout cas pour ceux qui, par leur sensibilité, savent que traduire de la poésie c'est réécrire un poème.

Bibliographie

- Athena, revista de arte* (octobre 1924-février 1925), vol. I. Lisboa : Imprensa Libanio da Silva.
- Hourcade, P. 2016. *A Mais Incerta das Certezas: itinerário poético de Fernando Pessoa*. Edição e tradução de Fernando Carmino Marques. Lisboa: Tinta-da-china.
- Hourcade, P. 1977-1978. « Gloses sur le *Guardador de Rebanhos* ». *Bulletin des Études Portugaises et Brésiliennes*, vol. 37-38, p. 93-125.
- Hourcade, P. 1933. « Brève Introduction à Fernando Pessoa ». *Cahiers du sud*, n°143 (janvier), p. 66-73.
- Marques, Fernando C. 2020. « Ética e Estética n'O *Guardador de Rebanhos*, segundo Pierre Hourcade ».
- Pessoa Plural—A Journal of Fernando Pessoa's Studies*, n° 17, Spring, p. 471-542. Brown Digital Repository, Brown University Library. [En ligne]: <https://doi.org/10.26300/kbp8-pd83> [consulté le 01 septembre 2020].
- Marques, Fernando C. 2017. « Pertinência e perspicácia na crítica literária de Pierre Hourcade ».
- Pessoa Plural—A Journal of Fernando Pessoa Studies*, n° 12, Fall, pp. 692-724. Brown Digital Repository, Brown University Library. [En ligne]: <https://doi.org/10.7301/Z0416V8V> [consulté le 01 septembre 2020].
- Pessoa, F. 2016. *Obra completa de Alberto Caetano*. Édition de Jerónimo Pizarro et Patricio Ferrari. Lisboa : Tinta da China.
- Pessoa, F. 2018. *Le Gardeur de Troupeaux, Poème d'Alberto Caetano*. Traduction du portugais par Jean-Louis Giovannoni, Rémy Hourcade et Fabienne Vallin. Nice : Editions Unes.
- Pessoa, F. 1997. *Visage avec masques*. Traduit par Armand Guibert. Paris : Editions Mereal.

Pessoa, F. 1991. *Le chemin du serpent*. Traduction de Michel Chandeigne et Jean Viegas. Paris : Christian Bourgeois éditeur.

Pessoa, F. 1986. *Obras em prosa*, Introdução e notas de Cleonice Berardinelli. Rio de Janeiro : Editora Nova Aguilar.

Pessoa, F. 1966. *Páginas de Estética e de Teoria e Crítica Literárias (Textos estabelecidos e prefaciados por Georg Rudolf Lind e Jacinto do Prado Coelho)*. Lisboa : Ática.

Pessoa, F. 1960. *Le Gardeur de troupeaux et autres poèmes d'Alberto Caeiro*. Préface et traduction d'Armand Guibert. Paris : Gallimard, NRF.

Quint, A. M. 2005. « Armand Guibert traducteur de Fernando Pessoa ». In *Lisbonne, Atelier du lusitanisme français*. Paris : Presses de la Sorbonne nouvelle.

Notes

1. Voir aussi Quint (2005 : 76).

2. *Athena, revista de arte*, vol. I (octobre 1924-février 1925), p. 153.

3. Constatant la disparité et parfois le manque de rigueur de certaines éditions de l'œuvre de Fernando Pessoa, en 1977-1978, Pierre Hourcade (1977-1978 : 94) écrivait : « Tant d'ingéniosité consacrée au commentaire interprétatif, et si peu de soin à la révision des épreuves typographiques ou au respect du texte, il y a de quoi laisser rêveur ! ».



D'Omar Khayyam à Fernando Pessoa et à Pierre Seghers : traduction, récréation, transfert ?

Ana Maria Binet

Université Bordeaux Montaigne, France

ana.binet@free.fr

<https://orcid.org/0000-0002-9474-8938>

Reçu le 15-10-2020 / Évalué le 26-10-2020 / Accepté le 29-11-2020

Résumé

L'attrait de l'Occident pour l'Orient, constant depuis la nuit des temps, a pris un essor considérable au XIX^e siècle, entraînant un intérêt tout à fait particulier pour la poésie orientale, qui a bénéficié d'un nombre grandissant de traductions, particulièrement en français et en anglais. Omar Khayyam, grand poète persan du Moyen Âge, a été un des objets de cette fascination, ayant été traduit entre autres par Edward FitzGerald (en 1859), qui l'a rendu fameux dans le monde anglo-saxon. Fernando Pessoa s'est appuyé sur cette traduction pour adapter la poésie de Khayyam à son inspiration propre, avant la traduction française de Pierre Seghers, en 1982, qui est peut-être, comme nous essayons de le prouver dans cet article, la seule parmi celles présentées ici, à être véritablement une « traduction ».

Mots-clés : poésie persane, traduction, Orient

De Omar Khayyam a Fernando Pessoa e a Pierre Seghers : tradução, recriação, transferência

Resumo

A atração do Ocidente pelo Oriente, constante desde sempre, tornou-se particularmente importante no século XIX, tendo como consequência um interesse especial pela poesia oriental, que beneficiou de um grande número de traduções, especialmente em inglês e francês. Omar Khayyam, grande poeta persa medieval, foi um dos objetos desse fascínio, tendo sido traduzido, entre outros, por Edward FitzGerald (em 1859), o que o tornou famoso no mundo anglo-saxónico. Fernando Pessoa apoiou-se nessa tradução para adaptar a poesia de Khayyam à sua própria inspiração, anteriormente à tradução francesa de Pierre Seghers, em 1982, que talvez seja, como tentamos provar neste artigo, a única, entre as que apresentamos aqui, a poder ser apelidada de « tradução ».

Palavras-chave : poesia persa, tradução, oriente

From Omar Khayyam to Fernando Pessoa and Pierre Seghers : translation, recreation, transfer ?

Abstract

The constant attraction for Eastern world on the part of Western world became particularly relevant in the XIXth century, bringing about a special interest for oriental poetry, which was abundantly translated, mainly to English and French. Omar Khayyam, a great Persian medieval poet, was one of the objects of this fascination, having been translated, among others, by Edward FitzGerald, in 1859, which made him famous through English speaking world. Fernando Pessoa used this translation to adapt Khayyam's poetry to his own inspiration. In 1982, Pierre Seghers published his French translation, which is perhaps, among those we present here, the only one we can consider as being one.

Keywords : persian poetry , translation, eastern world

Introduction

L'Orient, que l'on appelait souvent, jusqu'au XVI^e siècle, « les Indes », a longtemps correspondu à une région imparfaitement définie, mais très présente, depuis les récits des conquêtes d'Alexandre, dans l'imaginaire européen. En effet, elle y apparaît revêtue des couleurs chatoyantes de l'exotisme le plus fantaisiste, tout en présentant principalement un intérêt commercial (les fameuses épices, dont Joinville disait d'ailleurs qu'elles venaient du Paradis terrestre), ainsi qu'un enjeu politique : la « terre promise ». C'est ainsi, en effet, que l'Inde apparaît nommée dans de nombreux textes du XV^e siècle. L'Inde (dans une acception très vaste et très vague) est alors considérée comme le lieu où se cache le Paradis. Cependant, à partir du XVI^e siècle, les mentalités vont inexorablement évoluer, les découvertes, particulièrement celles des Portugais et des Espagnols, ne pouvant plus être ignorées. Cet ailleurs lointain qui permettait toutes les fantaisies, tous les rêves de lieux paradisiaques ou bien terribles, d'une lumière cachée au sein de l'ombre, apparaît peu à peu aux yeux des occidentaux dans son étrangeté certes, mais aussi dans son inévitable et humaine proximité.

Ces représentations de l'Orient, qui évoluèrent au cours des siècles, sont à l'origine de ce qu'Edward Saïd (1997 : 13) appela *l'Orientalisme*, qu'il définit comme étant « une manière de s'arranger avec l'Orient fondée sur la place particulière que celui-ci tient dans l'expérience de l'Europe occidentale. Pour celle-ci, il représente essentiellement l'Autre, un reflet inversé de Soi, qui a toujours suscité admiration et répulsion, mais qui a exercé une attraction considérable sur les mentalités occidentales, même au sein de la modernité. En effet, le XIX^e siècle a

connu une Renaissance orientale, selon les termes d'Edgar Quinet, cité par E. Saïd (1997 : 57). Les Européens se sont alors intéressés aux grands textes orientaux, qui ont été traduits ou bien retraduits. Malgré les connaissances exactes que l'on possédait sur l'Orient, l'imaginaire n'a pas perdu ses droits, et a continué à irriguer les ouvrages de nombreux créateurs européens. C'est ainsi qu'E. Saïd (1997 : 69) peut affirmer qu' « il est parfaitement légitime de parler de l'orientalisme comme d'un genre littéraire ». Le flou même du rapport de ce concept avec la réalité confère une dimension poétique aux créations qui s'en inspirent. La distance spatiale et temporelle a le même effet, comme l'œuvre de Gaston Bachelard (1998) l'a abondamment démontré. En reprenant les mots d'E. Saïd (1997 : 75), « l'idée de l'Orient dans son ensemble oscille donc, dans l'esprit de l'Occident, entre le mépris pour ce qui est familier et les frissons de délice - ou de peur - pour la nouveauté » Peur venue aussi des tréfonds du Moyen Âge, du pouvoir d'un Orient islamisé très supérieur à celui d'une Europe alors confrontée aux épidémies et aux famines dévastatrices, comprenant difficilement que son Dieu permette aux hordes « infidèles » de l'envahir, et parfois de la soumettre.

Cet intérêt pour l'Orient a englobé celui pour les auteurs orientaux, notamment les poètes, comme le persan Omar Khayyam (1048-1131), auteur de fameux quatrains, les *Rubâiyât*, où il témoigne d'un hédonisme qui a toujours fasciné ses lecteurs. Ces vers, adaptés, comme nous le verrons, par Edward FitzGerald (1809-1883), ont connu, au XIX^e siècle, un énorme succès dans le monde anglo-saxon. Au Portugal, le grand poète Fernando Pessoa, s'appuyant sur ces traductions en langue anglaise, donnera sa propre version d'un certain nombre de poèmes d'Omar Khayyam. En France, la traduction la plus connue reste celle de Pierre Seghers (1906-1987), apparue en 1982, dans une magnifique édition, illustrée par 48 miniatures persanes, turques et arabes du Moyen Âge (Khayyam, 1982).

Nous nous proposons donc de rapprocher, à travers quelques exemples significatifs, ces trois versions des poèmes du grand poète persan, qui sont aussi trois attitudes différentes devant une œuvre qui concentre beaucoup de l'imaginaire occidental sur l'Orient, tout en disant peut-être encore plus sur ceux qui se sont dévoilés en traduisant (recréant, adaptant) ce grand héritage de la culture persane que sont les *Rubâiyât*.

Omar Khayyam, poète, mathématicien et astronome persan (né à Nishapur) incarne, dans l'imaginaire occidental, la figure même de ce monde oriental sophistiqué, savant, créatif qui représente la face lumineuse, solaire de l'Orient. Homme pratiquant une philosophie de la vie que nous pourrions appeler de libertaire, il a en son temps éveillé la méfiance des autorités religieuses.

Ses *Rubâiyât* ne furent connus en France qu'au milieu du XIX^e siècle, mais ont de suite frappé les esprits, non seulement par leur beauté stylistique, mais par la liberté d'esprit dont ils témoignaient, chantant les plaisirs de l'amour et de la table, rappelant la brièveté de l'existence, atteignant une forme d'extase à travers une expérience sensorielle radicale. Le vin et l'amour furent les grands inspireurs de ses quatrains, composés, pour ce que nous en savons, dans l'enclos parfumé du jardin du poète.

Ces *Rubâiyât* (ensemble de *rubais*, c'est-à-dire, de quatrains) ont en effet toujours impressionné leurs lecteurs, quelle que soit l'époque. Cet hédonisme, qui nous plaît tant actuellement, provoque un scandale à l'époque du poète, particulièrement lorsqu'il est accompagné d'une forme d'irréligiosité. L'ivresse est présentée ici comme étant essentielle, car aidant à rendre la réalité relative, la vérité incertaine. Il y aurait même, selon le poète persan, une forme de mystique salvatrice dans laquelle le vin, qui est un des délices du paradis coranique, participe. L'ivresse qu'il provoque serait un élément important dans une forme de rituel immémorial, permettant d'interroger le mystère. Nous sommes ici face à une pratique proche de celle du soufisme, courant mystique qui développa une culture de l'ivresse et de l'amour comme dimensions spirituelles essentielles.

1. Des traductions / transfert

Edward FitzGerald (1809-1883), ancien étudiant de Trinity College (Cambridge), a cultivé, dans son pays natal, la Grande-Bretagne, l'Orientalisme comme genre littéraire. Il est surtout connu de nos jours pour avoir adapté, plutôt que traduit, les 158 *Rubâiyât* d'Omar Khayyam, qu'il a publiés en 1859. Il faut dire qu'il avait appris le persan, et découvert les vers de Khayyam dans la Bodleian Library (Emerson, s.d. : 12, probablement grâce au manuscrit Ouseley, du nom de son précédent propriétaire, Sir William Ouseley (1767-1842), où figurent les 158 *Rubâiyât*, et qui a été écrit à Shiraz en 1460. Le succès de cette publication fut énorme, surtout après la publicité que lui fit le poète Rossetti¹. Le grand poète persan devient célèbre, des clubs à son nom s'ouvrant partout dans le monde anglo-saxon. Sa poésie apparaît, dans son adaptation anglaise, mélancolique et plutôt romantique. Il s'agit en fait d'une réécriture des quatrains de Khayyam, comme l'affirme le philosophe américain Ralph Waldo Emerson (s.d. : 13) : « il a sans aucun doute pris des libertés considérables avec son auteur [Omar Khayyam], et a introduit des vers, voire des quatrains entiers, qui, bien qu'ils puissent respirer l'esprit de l'original, n'en ont pas de contrepartie matérielle² ».

FitzGerald développe en effet les quatrains dans des strophes parfois plus longues, au style marqué par sa formation classique. Il en parle en ces termes :

Les Rubaiyat originaux [...] sont des strophes indépendantes, composées chacune de quatre vers de prosodie égale, bien que variées ; parfois rimant entre elles, mais le plus souvent (comme imité ici) le troisième vers est blanc. Un peu comme dans l'Alcaïque grec, où l'avant-dernier vers semble soulever et suspendre la vague qui tombe dans le dernier. Comme d'habitude avec ce genre de vers orientaux, les Rubaiyat se succèdent selon une rime alphabétique - une étrange succession de Grave et de Joyeux³. (Khayyam, s.d. : 8. Nos soulignés).

En 1867, apparaît la première traduction française, celle de J.B. Nicolas⁴. Nicolas avait été consul dans la ville iranienne de Rasht et avait appris le persan. Ses traductions ne s'accordent guère sur le nombre de *Rubâiyât* pouvant se rattacher, de façon sûre, à Omar Khayyam. En tout cas, généralement considérées comme de piètre qualité, elles relient les quatrains au soufisme, ce qui déplait tout à fait à FitzGerald :

Mons. Nicolas, dont l'édition m'a rappelé plusieurs choses et m'a instruit sur d'autres, ne considère pas Omar comme l'épicurien matérialiste pour lequel je l'ai littéralement pris, mais comme un mystique, symbolisant la divinité sous l'image du vin, de l'échanson, comme Hafiz est censé le faire ; en bref, un poète soufi comme Hafiz et les autres⁵. (Khayyam, s.d. : 9).

Dans la préface de sa traduction, après avoir reconnu ce qu'il devait à « Hassan-Ali-Khan, ministre plénipotentiaire de perse près la cour des Tuileries, qui a poussé l'obligeance jusqu'à m'aider de sa profonde érudition et de ses précieux avis », Nicolas insiste sur « la difficulté de traduire un écrivain si essentiellement abstrait dans ses pensées philosophiques, si étrangement mystique dans ses expressions figurées (trop souvent présentées sous des formes d'un matérialisme repoussant) » (Khayyam, 1867 : 1). Etonnante remarque, qui témoigne d'un parti pris certain de la part de Nicolas, qui interprète le sens des poèmes de Khayyam comme étant nécessairement figuré, caché derrière des mots qu'il estime choquants par leur « matérialisme repoussant » !

FitzGerald considère même que Nicolas se contredit, interprétant les quatrains de façon contradictoire par rapport à la note biographique de l'auteur qu'il présente : « Et s'il en fallait davantage pour réfuter la théorie de Mons. Nicolas, il y a la notice biographique qu'il a lui-même rédigée en contradiction avec l'interprétation des poèmes donnée dans ses notes⁶. » (Khayyam, s.d : 12). Et il ajoute : « Chaque fois que le vin, l'échanson, apparaissent dans le texte - ce qui est assez fréquent - Mons. Nicolas annote soigneusement «Dieu», «La Divinité» : en réalité si soigneusement

qu'on est tenté de penser qu'il a été endoctriné par le soufi avec qui il a lu les poèmes⁷ ». (Khayyam, s.d : 10). A ce propos, FitzGerald cite Nicolas lui-même, qui reconnaît que

quant aux termes de tendresse [...], nos lecteurs, habitués maintenant à l'étrangeté des expressions si souvent employées par Kheyam pour rendre ses pensées sur l'amour divin, et la singularité des images trop orientales, d'une sensualité quelquefois révoltante, n'auront pas de peine à se persuader qu'il s'agit de la Divinité, bien que cette conviction soit vivement discutée par les mollahs musulmans, et même par beaucoup de laïques, qui rougissent véritablement d'une pareille licence de leur compatriote à l'égard des choses spirituelles (Khayyam, s.d : 13, 14).

FitzGerald est même d'avis que les quatrains les plus mystiques ne sont pas originaux, car ils ne font pas partie du manuscrit de la Bodleian Library, qui est un des plus anciens : « J'ai observé que très peu des quatrains les plus mystiques se trouvent dans le Bodleian MS, qui doit être l'un des plus anciens, daté de Shiraz, A.H. 865, A.D. 1460⁸ ». (Khayyam, s.d : 11).

En 1923, apparaît en France une autre traduction, celle de Franz Toussaint, réalisée en collaboration avec l'Iranien Ali Nowrouz, et illustrée par de nombreuses gravures. Elle a d'ailleurs servi de point de départ pour d'autres traductions occidentales.

En 1934, est éditée, chez Maurice d'Hartoy, la traduction, du persan en français, des *Rubâiyât*, par Abolgassem E'tessam Zadeh, qui obtient pour cela un prix de l'Académie française. Il dédicace son travail à Henri de Régnier (Khayyam, 1934). Dans sa préface, il définit le genre *rubâi* comme étant « un genre particulier de quatrain persan dont le premier, deuxième et quatrième vers riment entre eux, tandis que le troisième est un vers blanc. [...] Un rubâi est un petit poème complet qui doit exprimer une idée précise. [...] En un mot, le rubâi persan ressemble étrangement au sonnet français » (Khayyam, 1934 : 6). De cette définition, « l'on déduira sans peine qu'un rubâi doit, forcément, être un tout complet et ne pourrait, par conséquent, être lié à d'autres rubâiyat, comme l'a osé FitzGerald » (Khayyam, 1934 : 6). La traduction de Nicolas est aussi considérée par lui comme étant très mauvaise. Zadeh analyse l'œuvre d'Omar Khayyam comme celle d'un vrai mystique, un soufi même. Il prétend ne pas avoir trahi l'esprit de l'œuvre du poète persan, contrairement, dit-il, à la plupart des traducteurs européens.

2. Traduction ou bien recréation ?

Au Portugal, le grand poète Fernando Pessoa (1888-1935), qui connaissait parfaitement la langue anglaise, car il avait fait toutes ses études à Durban, en Afrique du Sud, publie, en 1926, un *Rubâiyât* (Pessoa, 1926 : 98), inspiré de l'adaptation d'Edward FitzGerald. En effet, et comme nous avons pu le constater par nous-même, il possédait dans sa bibliothèque un exemplaire de l'œuvre d'E. FitzGerald (Khayyam, 1910)⁹.

Voici notre traduction française, la plus proche possible de l'original portugais de ce poème, constitué de trois *rubai* :

La fin de la longue, inutile journée s'assombrit.
Le même espoir qui ne s'est pas réalisé tombe en ruines.
Prolixe...La vie est un mendiant ivre
Qui tend la main à son ombre.

Nous dormons l'univers. La grande étendue
De la confusion des choses nous embrasse.
Des rêves ; et l'ébriété de l'humaine confluence
Vide, se reflète de race en race.

La douleur suit le plaisir, et le plaisir la suit.
Or nous buvons le vin car c'est la fête,
Or nous buvons le vin pour calmer la douleur.
Mais des deux vins il ne reste rien¹⁰.

Il ne semble pas rester grand-chose ni de l'esprit ni de la lettre des poèmes d'Omar Khayyam. L'hédonisme qui les caractérise, du moins en partie, est remplacé ici par une forme de nihilisme très pessoenne, où tout est inutile, même l'ivresse, où la mélancolie dérobe à la vie tout son sens, ne laissant que la lassitude et même le désespoir. Tout se délite, la réalité est chaotique, le plaisir ne fait qu'annoncer la douleur.

Sur Omar Khayyam, qu'il définit comme « le poète persan Maître du découragement et de la désillusion » (Pessoa, 1986 : 984)¹¹, F. Pessoa nous a laissé une note intéressante, que nous citons :

La mélancolie de Khayyam n'est pas celle de celui qui ne sait pas quoi faire, car en vérité il ne peut rien faire, ou ne sait rien faire. [...] Il s'agit plutôt de la mélancolie de celui qui a pensé avec lucidité et a vu que tout était obscur ; de là l'insistance du poète persan sur l'ingestion de vin. [...] Au vin il ajoute la joie l'action et l'amour ; [...] La philosophie pratique de Khayyam se limite

*donc à un épicurisme doux, réduit au minimum du désir de plaisir. Il lui suffit de voir des roses et de boire du vin. Un souffle d'air léger, une conversation sans objet ni but, une cruche de vin, des fleurs, en cela, et pas plus que cela, le savant persan met tout son désir. [...On se demandera peut-être si je fais mienne la philosophie de Khayyam, telle qu'ici, je crois qu'avec justesse, je l'ai réécrite et interprétée. Je répondrai que je ne sais pas. Il y a des jours où elle me semble la meilleure, et même la seule, de toutes les philosophies pratiques. D'autres jours, elle me paraît nulle, morte, inutile, comme un verre vide*¹². (Pessoa, 1982 : 207-209).

Dans un autre extrait du même *Livro do Desassossego*, Pessoa souligne la différence des postures existentielles respectives, les siennes et celles d'Omar Khayyam : « Celui qui, comme Omar, est qui il est, vit dans un seul monde, l'extérieur ; qui, comme moi, n'est pas qui il est, vit non seulement dans le monde extérieur, mais dans un monde intérieur successif et divers¹³ » (Soares, 1998 : 395). Au-delà de la familiarité avec laquelle il se réfère au poète persan, et qui est d'une certaine façon intéressante¹⁴, Pessoa établit en effet la frontière entre les deux : le poète persan est d'un seul monde, celui où il vit ; lui, le poète des hétéronymes, n'est jamais le même, appartenant à des mondes variés ou successifs, réels ou imaginaires. Selon Maria Aliete Galhoz, une des premières spécialistes de l'œuvre du poète portugais, « Fernando Pessoa [...] tente de mouler [dans les quatrains traduits] un pathétique « biographisme » intérieur, désolé, dont les composantes sont la lassitude, et l'inanité, une interrogation sans espoir et l'infinie tristesse du regard contemplatif de celui qui a déjà renoncé¹⁵ » (Pessoa, 2003 : 42).

3. Une véritable traduction

Pierre Seghers (1906-1987), qui a traduit en français les *Rubâiyat*, comme nous l'avons dit précédemment, nous semble fasciné par la personnalité du poète persan, telle qu'elle ressort des poèmes traduits. Ceux-ci célèbrent la fugacité de l'existence, l'amour (pour les femmes ? pour les hommes ?), le vin, la sagesse, une certaine mélancolie, fille du doute existentiel. Et puis l'extase, « le *hâl*, une communication amoureuse, mystérieuse, profonde, une élévation de l'âme pareille, dans ses effets, à un vertige » (Khayyam, 1982 : 12). L'extase apparaît donc ici comme un antidote à l'attraction du néant, une forme d'adhésion au moment présent, un combat intérieur qui se dévoile dans la poésie de Khayyam. Elle semble avoir été favorisée par le vin de Chiraz, tout comme l'improvisation des quatrains, comme le veut la tradition du pays. Ils seront audacieux, reflet de la liberté d'esprit de leur auteur, malgré l'intolérance de la société dans laquelle il vit. Il est probable qu'il ait payé cette liberté avec le silence l'entourant pendant plusieurs siècles

(Khayyam, 1982 : 16). Pierre Seghers défend la thèse selon laquelle Khayyam n'était pas proche des soufis : « les rapports de Khayyâm et des soufis auront été plus que lointains » (Khayyam, 1982 : 18). Il semblerait d'ailleurs que celui-ci ait vécu de façon assez solitaire et n'ait donc pas été membre d'une confrérie.

4. Quelques exemples comparatifs en guise de conclusion

Face à ces trois grandes étapes dans la traduction des poèmes de Khayyam - la traduction anglaise de FitzGerald, la traduction portugaise de Pessoa, celle, en français, de Seghers - nous avons tenté d'établir des passerelles et de trouver, dans l'œuvre en persan, des poèmes ayant servi de sources communes à ces traductions. Nous rappelons que les traductions de FitzGerald et de Seghers ont été réalisées à partir du persan, celle de Pessoa à partir de celles, en anglais, de FitzGerald. Après une étude comparative des trois traductions considérées, nous avons été d'abord confrontée à une forme d'« originalité » étonnante de la production pessoenne, dans laquelle nous n'avons pas réussi à trouver de véritables correspondances avec les autres traductions. Nous pensons qu'il est possible de parler ici de récréation, par le poète portugais, des quatrains persans. Malgré le nombre relativement important de quatrains traduits par Pessoa et trouvés éparpillés dans les papiers qu'il a laissés dans la fameuse malle (« *arca* ») ou bien dans l'exemplaire même du livre de FitzGerald qu'il possédait dans sa bibliothèque, seuls ceux que nous traduisons ici en français ont été publiés, dans la revue *Contemporânea*, en 1926. Encore une fois, ils nous semblent inspirés de Khayyam à travers leur traduction anglaise, et complètement retravaillés et remplis de topoi de la poésie pessoenne. Seule la rime *aba*, caractéristique des *rubai*, est respectée en portugais¹⁶.

Les correspondances entre les traductions de FitzGerald et de Seghers, toutes deux à partir de langue persane, sont fort minces. Nous ne connaissons pas assez cette langue pour pouvoir nous rendre compte par nous-même des écarts par rapport au texte original, mais, en prenant en considération nos nombreuses lectures d'autres poètes persans du Moyen Âge, dans leurs traductions françaises, celle de Seghers nous semble plus proche de ses sources, tant quant au style qu'à l'esprit. Nous vous donnons quelques exemples de ces différences d'approche entre les deux traducteurs à partir de quelques quatrains qui nous semblent avoir une origine commune chez les deux traducteurs :

Dreaming when Dawn's left Hand was in the Sky
I heard a Voice within the Tavern cry,
"Awake, my Little ones, and fill the Cup
Before Life's Liquor in its Cup be dry."

*Un matin, une voix venait de la taverne. Elle criait :
« A moi ! joyeux buveurs, jeunes fous, levez-vous !
Venez encore vider une dernière coupe
Notre destin, de nous s'approche, le dernier vin est près de nous... »*

*

*Ah, Moon of my Delight who know'st no wane,
The Moon of Heav'n is rising once again :
How oft hereafter rising shall she look
Through this same Garden after me - in vain !*

*Puisque personne ne pourrait te garantir le jour qui vient
Empresse-toi, soigne ton coeur , il s'abandonne à la tristesse
Bois avec moi, lune adorable. Lève et bois ta coupe vermeille
Là-haut, la lune dans le ciel plus jamais ne nous reverra.*

*

*Ah, with the Grape my fading life provide,
And wash the Body whence the Life has died,
And lay me, shrouded in the living Leaf,
By some not unfrequented Garden-side.*

*Quand je mourrai, lavez mon corps avec du vin
Pour prières, louez pour moi les coupes pleines
Au jour de la résurrection, si vous désirez me revoir
Tamisez la poussière du seuil de la taverne.*

*

*Listen again. One Evening at the Close
Of Ramazan, ere the better Moon arose,
In that old Potter's Shop I stood alone
With the clay Population round in Rows.*

*Voici le mois du Ramadan. La saison du vin est passée
Le temps du vin limpide a fui et tous ses serviteurs soupirent
Le col de la jarre est scellé, les cruches vides, vides les coupes
Et les amoureux ont le feu de leur attente un peu partout...*

*

*Whether at Naishapur or Babylon,
Whether the Cup with sweet or bitter run,
The Wine of Life keeps oozing drop by drop,
The Leaves of Life keep falling one by one.*

*La vie s'en vient, la vie s'en va, tantôt douce, tantôt amère
Par nos lèvres, l'âme nous quitte, à Nichapûr comme à Bagdad
Lève ta coupe et bois du vin, car après toi et moi, la lune
Passe de son dernier quartier à son premier, passe sans fin...*

*

*For I remember stopping by the way
To watch a Potter thumping his wet Clay :
And with its all-obliterated Tongue
It murmur'd - "Gently, Brother, gently, pray!"*

*Hier, j'ai remarqué au bazar un potier
Il pétrissait, il foulait aux pieds son argile
et l'argile semblait lui dire :*

« Jadis je fus pareille à toi. Ah ! traite-moi plus doucement. »

*

D'une mélancolie aux accents romantiques, la traduction anglaise s'insère davantage dans l'esprit du XIX^e siècle que dans le style et l'esprit du Moyen Âge, fût-il occidental ou oriental. En revanche, celle de Pierre Seghers privilégie un dialogue très intense entre la mort, omniprésente, et les plaisirs de la vie, représentés par le vin, dont il ne faut pas abdiquer. Elle nous paraît témoigner davantage de cet hédonisme dont parlent les contemporains de Khayyam comme le caractérisant, cette rage de vivre pour faire un pied de nez à la mort inévitable.

Nous avons été également frappée par la simplicité lexicale de la traduction de Seghers, son côté dépouillé, qui contrastent avec le vocabulaire « fleuri » et académique de la traduction anglaise de FitzGerald. Si nous avons pu parler de récréation à propos des *Rubaiyat* de Pessoa, incapable de se couler parfaitement dans un moule préexistant, et donc prédéfini, celui qui a présidé à l'écriture des *rubâi* originaux, trop rempli qu'il était de ses propres obsessions et angoisses, nous oserons avancer que, dans le cas de Seghers, il s'agit bien d'une traduction, fruit d'un effort de captation de l'esprit et de la lettre originels. Pour ce qui est de FitzGerald, nous pensons qu'il s'agit d'un transfert, appuyé sur les quatrains de Khayyam, d'un style et d'un esprit caractéristiques du XIX^e siècle, où l'Orient éveille une soif d'exotisme qui reste à la surface des mots et ne parvient pas à se libérer de la gangue de la culture anglaise en particulier, et occidentale en général.

Malgré leurs différences, ils ont tous eu le mérite d'avoir été des « passeurs » (Carmignani, 2002) d'une œuvre d'une grande beauté, celle de cet homme d'exception qu'a été Omar Khayyam, qui n'a pas fini d'inspirer des poètes, tant orientaux qu'occidentaux, et qui représente, venant du fond du Moyen-Âge, une

vision du monde d'une totale liberté, un grand souffle de révolte pacifique contre la condition humaine et ses frontières indépassables.

Bibliographie

- Binet, A. M. 2005. L'influence de Walt Whitman (1818-1892) sur le poète portugais Fernando Pessoa (1888-1935). In : *Échanges Intellectuels, Littéraires et Artistiques dans le monde transatlantique*. Pessac : MSHA, p. 49-61.
- Bachelard, G. 1998. *La Poétique de l'espace*, Paris : PUF.
- Carmignani, P. 2002. *Figures du passeur*. Presses Universitaires de Perpignan.
- Cary, E. 1962. *Pour une théorie de la traduction*. Montréal : Presses Universitaires de Montréal.
- Emerson, R. W. s.d. *Rubaiyat of Omar Khayyam and Salaman and Absal Together With A Life Of Edward FitzGerald And An Essay On Persian Poetry*. Hamburg : Tredition.
- Joyeux-Prunel, B. 2017. *Les transferts culturels*. Paris : Editions de la Sorbonne.
- Khayyam, O. 1982. *Les rubâ'iyât*, version française par Pierre Seghers. Paris : Editions Seghers.
- Khayyam, O. 1934. *Les Rubayat*, traduction du persan par E'Tessam-Zadeh. Paris : Maurice d'Hartoy Editeur.
- Khayyam, O. 1910. *The Rubaiyat of Omar Khayyam*, translated by Edward FitzGerald. Leipzig : Bernard Tauchnitz.
- Khayyam, O. s.d. *The Rubaiyat of Omar Khayyam*, translated by Edward FitzGerald. Poland : Amazon Fulfillment.
- Khayyam, O. 1867. *Les Quatrains de Khèyam*, traduits du persan par Jean-Baptiste Nicolas. Paris : Imprimerie Impériale.
- Lombez, C. et von Kulesa, R. (org.). 2007. *Traduction et transfert culturel*. Paris : L'Harmattan.
- Pessoa, F. 1926. *Rubaiyat*, in *Contemporânea* 3, p. 98.
- Pessoa, F. 1982. *O Livro do Desassossego por Bernardo Soares*, vol. 2. Lisboa : Atica.
- Pessoa, F. 1986. *Obra Poética e em Prosa*, II. Porto : Lello e Irmão.
- Pessoa, F. 2003. *Canções de beber - Ruba'iyat na Obra de Fernando Pessoa*, Maria Aliete Galhoz (éd.). Lisboa : Assirio e Alvim.
- Saïd, E. W. 1997. *L'Orientalisme*. Paris : Seuil.
- Soares, B. 1998. *Livro do Desassossego*. Lisboa : Assirio e Alvim.

Notes

1. Dante Gabriel Rossetti (1828-1882), peintre et poète anglais, fondateur du préraphaélisme, mouvement qui intègre la spiritualité dans l'art et tient la peinture des primitifs italiens, prédécesseurs du peintre Raphaël, comme le modèle à imiter.
2. « *he undoubtedly took considerable liberties with his author [Omar Khayyam], and introduced lines, or even entire quatrains, which, however they may breathe the spirit of the original, have no material counterpart therein* ». (Emerson, s.d.: 13).
3. « *The original Rubaiyat [...] are independent Stanzas, consisting each of four Lines of equal, though varied, Prosody; sometimes all rhyming, but oftener (as here imitated) the third line a blank. Somewhat as in the Greek Alcaic, where the penultimate line seems to lift and suspend the Wave that falls over in the last. As usual with such kind of Oriental Verse, the Rubaiyat follow one another according to Alphabetic Rhyme - a strange succession of Grave and Gay* ». (Khayyam, s.d.: 8).

4. Jean-Baptiste Nicolas (1814-1875).

5. « *Mons. Nicolas, whose Edition has reminded me of several things, and instructed me in others, does not consider Omar to be the material Epicurean that I have literally taken him for, but a Mystic, shadowing the Deity under the figure of Wine, Wine-bearer, as Hafiz is supposed to do ; in short, a Sufi Poet like Hafiz and the rest* ». (Khayyam, s.d.: 9).

6. « *And if more were needed to disprove Mons. Nicolas' Theory, there is the Biographical Notice which he himself has drawn up in direct contradiction to the Interpretation of the Poems given in his Notes* » (Khayyam, s.d : 12).

7. « *Whenever Wine, Wine-bearer, occur in the Text- which is often enough - Mons. Nicolas carefully annotates "Dieu", "La Divinité" : so carefully indeed that one is tempted to think that he was indoctrinated by the Sufi with whom he read the Poems* » (Khayyam, s.d : 10).

8. « *I observed that very few of the more mystical Quatrains are in the Bodleian MS., which must be one of the oldest, as dated at Shiraz, A.H. 865, A.D. 1460* ». (Khayyam, s.d : 11).

9. Cette édition, qui contient les différentes éditions des *Rubâiyat* produites par FitzGerald, a été déterminante dans l'intérêt que Pessoa a porté à l'œuvre de Khayyam et dans son initiative d'en traduire une partie en portugais.

10. « *O fim do longo, inútil dia ensombra. / A mesma 'sp'rança que não deu se escombra, / Prolixa...A vida é um mendigo bêbado / Que estende a mão à sua própria sombra. // Dormimos o universo. A extensa massa / Da confusão das cousas nos enlaça / Sonhos ; e a ébria confluência humana / Vazia ecoa-se de raça em raça. // Ao gozo segue a dor, e o gozo a esta. / Ora o vinho bebemos porque é festa, / Ora o vinho bebemos porque há dor. / Mas de um e de outro vinho nada resta* ».

11. « *O poeta persa Mestre do desconsolo e da desilusão* ». (Pessoa, 1986 : 984).

12. « *O tédio de Khayyam não é o tédio de quem não sabe o que faça, porque na verdade nada pode ou sabe fazer. [...] É o tédio de quem pensou claramente e viu que tudo era obscuro ; [...] De ahí a insistencia do persa no uso do vinho. [...] Ao vinho junta a alegria a acção e o amor ; [...] A philosophia practica de Khayyam reduz-se pois a um epicurismo suave, esbatido até ao mínimo do desejo de prazer. Basta-lhe ver rosas e beber vinho. Uma brisa leve, uma conversa sem intuito nem proposito, um pucaro de vinho, flores, em isso, e em não mais do que isso, põe o sábio persa o seu desejo máximo. [...] Perguntar-se-ha talvez se faça minha a philosophia de Khayyam, tal como aqui, creio que com justeza, a escrevi de novo e interpreto. Responderei que não sei. Ha dias em que essa me parece a melhor, e até a unica, de todas as philosophias práticas. Ha outros dias em que me parece nulla, morta, inutil, como um copo vazio* ». [les soulignés sont nôtres] (Pessoa, 1982 : 207-209).

13. « *Quem, como Omar, é quem é, vive num só mundo, que é o externo ; quem, como eu, não é quem é, vive não só no mundo externo, mas num sucessivo e diverso mundo interno* ». (Soares, 1998 : 395).

14. Nous pensons ici à la façon familière dont Pessoa s'adresse, dans certains de ses poèmes, au poète américain Walt Whitman, avec lequel il se sent dans une relation de fraternité, malgré les différences entre eux (voir, à ce sujet, Binet, 2005 : 49-61).

15. « *Fernando Pessoa [...] tenta moldar [nas quadras que traduz] um patético biografismo interior, desolado, cujas componentes são o tédio, e a inanidade, uma interrogativa sem esperança e a infinita tristeza do seu olhar contemplativo e que já renunciou* ». (Pessoa, 2003: 42).

16. V. *Supra*, note 4.

Synergies Portugal n° 8 / 2020

 Traduction et créativité :
pratiques de (ré)écriture
dans le milieu littéraire
et culturel 



ISSN 2268-493X

ISSN en ligne 2268-4948

La lettre exhumée ou les ambages de la traduction (XII^e-XIII^e siècles)

Carlos F. Clamote Carreto

Universidade Nova de Lisboa (IELT), Portugal

ccarreto@fcs.unl.pt

<https://orcid.org/0000-0002-9931-0476>

Reçu le 12-11-2020 / Évalué le 28-11-2020 / Accepté le 11-12-2020

Résumé

Que le roman émerge au XII^e siècle d'un déplacement linguistique qui met en rapport deux imaginaires poétiques et culturels, cela est bien connu. Que l'accès à l'écrit de cette nouvelle fiction en langue vulgaire implique un processus de légitimation où l'intégrité de la parole poétique - produit d'un mouvement rectiligne de *translatio* à partir de la source latine - se mesure aux écarts géométriques par rapport à un idéal grammatical d'écriture, cela aussi est bien connu. En parcourant prologues et épilogues de nombreux récits (tous genres partagés) composés entre les XII^e et XIII^e siècles, nous nous apercevons que l'action de déplacer, d'extraire ou d'exhumer la lettre enfouie dans les archives de la tradition manuscrite (qu'elle soit réelle ou inventée de toutes pièces) engendre une dynamique scripturaire qui n'est pas sans équivoques. L'art de la mise en roman (forme et discours hybride par excellence) se définit alors comme création d'un espace perméable dont l'identité instable réside justement dans la distance à la source qui creuse une faille par où s'engouffrent les limites entre vénération et profanation, vérité révélée et simulacre poétique, effacement de la voix auctoriale et affirmation de l'individualité créatrice, et dont émerge la fiction dans toute son hétérodoxe complexité.

Mots-clés : imaginaire, *translatio*, littérature française, Moyen Âge, poétique, rhétorique

A letra exumada ou as errâncias da tradução (séculos XII-XIII)

Resumo

Como é sabido, o romance nasce no século XII de uma transferência que põe em cena o confronto entre dois imaginários poéticos e culturais. E, como também é sabido, o acesso à escrita dessa nova ficção em língua vulgar implica frequentemente um processo de legitimação em que a integridade da palavra poética - produto de um movimento retilíneo de *translatio* a partir da fonte latina - é medida através dos desvios geométricos em relação a uma gramática da escrita idealizada. Percorrendo prólogos e epílogos de várias narrativas pertencentes a registos poéticos distintos compostas entre os séculos XII e XIII, verificamos que o ato de deslocar, extrair ou exumar a letra sepultada nos arquivos da tradição manuscrita (seja ela real ou fictícia) gera uma dinâmica paradoxal. A arte do romance (forma e discurso híbrido por excelência) insinua-se então como criação de um espaço permeável cuja identidade instável reside precisamente na distância em relação à fonte

que introduz uma falha através da qual se dissolvem os limites entre veneração e profanação, verdade revelada e simulacro poético, apagamento da voz autoral e afirmação da individualidade criadora, e da qual emerge a ficção em toda a sua complexidade heterodoxa.

Palavras-chave : imaginário, *translatio*, literatura francesa, Idade Média, poética, retórica

The Exhumed letter or the paradoxes of translation (12th-13th centuries)

Abstract

As is well known, the romance was born in the middle of the 12th century from a linguistic transfer that brings into play the confrontation between two poetic and cultural. And, as is also known, the access to the writing of this new fiction in vernacular often implies a process of legitimation in which the integrity of the poetic word - the product of a rectilinear movement of *translatio* from the Latin source - is measured through the geometric deviations in relation to an idealized grammar of writing. Through the analysis of the prologues and epilogues of various narratives belonging to distinct poetic genres composed between the 12th and 13th centuries, we discover that the act of displacing, extracting or exhuming the letter buried in the archives of the manuscript tradition (whether real or invented) generates a paradoxical dynamic. The art of *romance* (form and hybrid discourse par excellence) then insinuates itself as the creation of a permeable space whose unstable identity resides precisely in the distance in relation to the source that introduces a failure through which the boundaries between veneration and sacrilege, revealed truth and poetics of simulacrum, authorial voice erasure and affirming the creative individuality are dissolved, and from which fiction emerges in all its heterodox complexity.

Keywords: Imaginary, *translatio*, French Medieval Literature, Poetics, Rhetoric

*Il n'est pas exagéré de dire que nous n'avons de civilisation
que parce que nous avons appris à traduire hors de l'instant.*
(Steiner, 1998 : 67)

Si douz miracle enseveli
Dedens la letre ont trop esté ;
Mais, se vivre puis un esté,
Des plus biaux en volrai fors metre
Tout mot a mot, si com la letre
Et l'escriture le tesmoigne.
Gautier de Coinci, *Miracles de Notre Dame*, Prologue, v. 32-37
(in Mölk, 2011 : 150)¹.

La fleur oubliée

Nul n'ignore que la naissance du *roman* (comme discours qui revendique la légitimité de la langue maternelle, langue du désir et de la re-connaissance, à accéder à l'espace de la représentation scripturaire) consiste, dès son origine au milieu du XII^e siècle (*Roman de Thèbes*, *Roman d'Énéas*, *Roman d'Alexandre*, *Roman de Troie*) dans la dynamique centrifuge et centripète de *translatio* d'une source antique (que celle-ci soit clairement affichée, occultée ou subvertie ; qu'elle soit repérable et récupérable ou purement imaginaire) qui s'érige en paternité textuelle et symbolique du discours fictionnel. Nul récit en langue vernaculaire ne saurait exister sans un retour constant à cette instance linguistique et énonciatrice primordiale et légitimatrice (le latin dont *l'auctoritas* qui peut être relayée ou renforcée par la figure le livre, emblème de l'intégrité d'une source mystérieuse et inviolée), la *translatio* romanesque désignant ainsi le mouvement dialectique qui convertit sans cesse la Loi en une parole marquée par la déviance et le désir. Le *roman* s'insinue ainsi, dans sa dimension profondément médiatrice, comme une Nouvelle Loi, ce qui explique la double nature de la translation comme, d'une part, interprétation²/actualisation de la source sous forme de glose, et, d'autre part, émancipation créatrice face aux modèles latins ou néolatins antérieurs qui creuse la distance entre le texte et sa source, autorisant, comme plusieurs médiévistes l'ont signalé³, un rapport ambigu, voire paradoxale et irrévérent, aux *auctoritates* sur lesquelles se fonde (ou devrait se fonder) le discours poétique (Homère, Virgile, Cicéron, Priscien, etc.). Entre la Chute et la Rédemption, hanté par le spectre de Babel et avide d'instaurer une nouvelle Pentecôte du langage, le roman incarne ainsi une frontière instable, perméable et fluide dont les contours ont vocations à s'élargir de plus en plus. En ce sens, l'essentiel ne réside jamais dans la fidélité de la langue cible à la matière originelle, mais dans le mouvement même de transformation que la *translatio* instaure. Au sein du complexe processus de transmission, la source n'est jamais le passé simple (référentiel, chronologique) d'un texte, se déclinant plutôt au futur antérieur : point aveugle à partir duquel il projette et construit sa temporalité et son espace propre de représentation.

Et si cela est vrai pour la «quadruple transformation» (Gingras, 2011 : 134) qui préside au passage du latin au roman, du livre au conte (transformation linguistique, spatiale à travers le déplacement de la *translatio studii* d'Est en Ouest⁴, herméneutique⁵ dans la mesure où elle participe d'une logique de la révélation liée à la rhétorique de *l'integumentum*, et temporelle⁶) au sein duquel on peut encore admettre l'existence d'une source réelle et historique, la distorsion devient d'autant plus remarquable lorsque la source est purement orale⁷ et donc, profondément obscure et impossible de confronter (Leupin, 1991). C'est surtout là que

réside l'originalité du projet de Marie de France, « obsessed, [...] with translation » (Bloch, 2003 : 88), dans le célèbre prologue des contes qu'elle rédige à partir des lais bretons. En effet, liée au don divin de la connaissance que tout homme se doit de révéler à travers l'éloquence (v. 1-4), la métaphore végétale qui inaugure le prologue (v. 5-8) ne se rapporte plus à la simple production du texte, selon le *topos* de la nature féconde bien connu depuis l'Antiquité (Curtius, 1956 : 301-326), mais au moment de sa réception, i.e., aux effets produits par la *translatio* de la source. Nous retrouvons la même image dans la chanson de geste *Bueve de Hantone* (fin XII^e s.) où la mise en roman se veut renouvellement fertile de la « droite estoire » dont on a « oublié la fleur » (v. 50 - in Mölk, 2011 : 55) à la suite des versions corrompues par des jongleurs sans scrupules.

Marie de France cherche, d'autre part, à se distancer du processus - devenu conventionnel et assez banal - consistant à traduire du latin au français⁸ et à travers lequel la traduction opère un double mouvement d'écriture et d'extraction (*traire*) d'un *surplus* de sens à travers une glose (activité exégétique par excellence) qui féconde la lettre rendue obscure et subtile par l'action du temps. Se voulant « étologie d'une musique [...] ; retour aux sources de la poésie et à l'émotion d'une aventure [...] ; quête de l'origine d'un chant » (Walter, 2018 : xxxiii), son projet surpasse dès lors le statut de compilation soucieuse de fixer/d'éterniser la mémoire d'une parole itinérante et lointaine (voir la double acception du terme *remembrance* : remémorer et réunir les membres disjoints d'un corps) pour s'ériger en travail exigeant (*grevose ovre*) et douloureux semblable à un accouchement (*de grand dolor delivrer*) qui accueille, dans une nouvelle forme⁹, les modulations (sonores et sémantiques) d'une langue autre que la *translatio* ne saurait entièrement résorber¹⁰.

En ce sens, si la *translatio* participe d'un imaginaire de la Révélation et de l'Incarnation (le sens enseveli ou occulté qui prend corps dans une lettre nouvelle), elle est aussi nouveau. La traduction procède, en effet, à une actualisation continue de la matière fictionnelle, la geste de *Bueve de Hantone* faisant rimer, par exemple, les participes *translatée* et *renouvelée*¹¹, alors qu'Herbert, l'auteur du *Dolopathos* (ou *Roman des sept sages de Rome*), traduction en vers du XIII^e siècle de la version latine de Jean de Haute-Seille, place à la rime les formes verbales « ancomancerai » et « anromancerai »¹², comme si la mise en roman désignait un recommencement absolu aussi bien sur le plan poétique que symbolique et étique. Le roman *Partonopeus de Blois* (dernier quart du XII^e siècle) est très révélateur à cet égard : placé entièrement sous le signe de la *reverdïe* et du lyrisme troubadour-resque, l'*incipit* exalte la joie, la vigueur, la jeunesse et la vitalité du poète (ou du narrateur) sous fond d'harmonie cosmique. Le symbolisme printanier est

directement rattaché au désir (transgressif) d'écrire en roman les merveilleuses aventures du jeune Partonopeu ; une activité condamnée par les lettrés qui la considèrent oiseuse, voir dangereuse (comme les jeux de table ou les échecs), et surtout peu profitable et privée de toute autorité :

*Cil clerz dient que n'est pas sens
Qu'escrive estoire d'antif tens,
Quant jo nes escriis en latin,
Et que je perc mon tans enfin* (v. 77-80, in Mölk, 2011 : 120).

La traduction émerge, dans ce contexte, comme rupture et mise à distance face à une culture élitiste de la latinité qui permet de transmettre un savoir exemplaire à un public plus hétérogène. Si le latin se place du côté d'une polarisation dichotomique du monde, voici que le roman, dans sa vocation à l'universalité et à la synthèse, offre une éthique de la connaissance qui se place au-delà du bien et du mal :

Car nus escriis n'est tant frarin (misérable)
*Nis fables as Sarrasins,
Dont on ne puis exemple traire
De mal laisser et de bien faire.
En nul escrit n'a nule rien
Ne senefit u mal u bien ;
Li maus i est que l'on l'eschiut,
Li biens que on en bien la liut :
Mal et bien i doit l'on trover
Por connoistre et por deviser* (v. 103-112).

Redresser la chanson

Pour parvenir à ses fins (herméneutique, morales et poétique), la mise en roman requiert néanmoins toute une éthique de la traduction qui s'appuie sur une minutieuse mise en scène de la rencontre privilégiée avec la source (rhétorique de *l'inventio*) et un imaginaire grammatical qui traverse la plupart des textes, nonobstant l'existence de variantes plus ou moins significantes. L'accès de la fiction au statut privilégié de l'écrit implique, en effet, un processus de légitimation de la parole qui se fonde alors sur deux stratégies rhétoriques convergentes : un distancement face au modèle négatif de la *fabula* et une revendication du statut véridictionnel du récit impliquant une continuité - ou une contiguïté presque métonymique - ininterrompue entre l'œuvre traduite et sa source : malmenée par les jongleurs et les troubadours (histrions à la morale douteuse, vu que leurs

performances sont souvent motivées par l'attrait du gain ou le désir de plaire aux seigneurs), i.e., par les représentants d'une transmission purement orale, le conte a été déformé, corrompu, fragmenté¹³. Devenue fable vaine et plaisante, la « vraie histoire » risque alors de sombrer dans l'oubli et la parole poétique qui la fonde de perdre son intégrité et son efficacité morale et symbolique. Il s'agit dès lors de racheter cette parole menacée en ancrant le roman dans l'*auctoritas* d'une source livresque trouvée (ce verbe, apparentée au *trobar* occitan, renvoie à la rhétorique de *l'inventio*) au fin fond de l'espace (con)sacré d'une bibliothèque monastique¹⁴ que le poète traduit afin qu'elle puisse profiter à un plus grand nombre¹⁵. La *translatio* conduit ainsi à une désacralisation du latin et à une sacralisation de la fiction en langue vernaculaire dont les implications ne sont nullement négligeables du point de vue poétique et culturelle, voir civilisationnel.

Certains récits surenchérisent même sur ce *topos* en inscrivant généalogiquement le nouveau récit dans une source écrite plus archaïque encore (et donc plus prestigieuse) que le livre : le rouleau ou *volumen*. Ainsi en est-il dans *La Destruction de Rome* (XIII^e s.) qui place la *translatio* de la chanson perdue et faussée sous la double autorité d'un certain Gautier et du roi Louis lui-même qui ont « l'estoire aünée / Et la chanchon drescie, esprise et alumee » (v. 11-12, in Mölk, 2011 : 57) à partir « del rolle [rouleau] de l'église » (v. 14)¹⁶ de Saint-Denis¹⁷ où il se trouvait il y a plus de cent ans ! Face au déclin d'un genre soumis aux aléas de la transmission orale¹⁸, la traduction est acte de réunification (*aüner*) et de correction (*drescier*) qui revivifie (*alumer*) la source. Ce redressement poétique est à prendre aussi bien au sens métaphorique que grammatical du terme¹⁹. En effet, quand prologues et épilogues insistent sur ce lien géométrique et rectiligne qui doit unir le roman à sa source, ils ne font que placer la parole poétique et ses propriétés sous l'égide auctoriale d'une conception de grammaire héritée de l'Antiquité et du Haut Moyen-Âge qui repose sur le principe structurant de la rectitude²⁰. Traduire engage alors une opération complexe qui participe davantage des arts mathématiques (arithmétique, géométrie, astronomie, musique) ou de certains arts mécaniques (comme la sculpture, l'architecture ou le travail de la pierre) que des arts (toujours fallacieux ?) du langage. C'est ce que suggère l'épilogue de *La Mort Aymeri de Narbonne* (fin du XII^e - début du XIII^e s.) :

Nus hom ne puet chançon de jeste dire
Que il ne mente la ou li vers define,
As mos drescier et a tailler la rime.

Ce est biens voirs, gramaire le devise (v. 3055-30658, in Mölk, 2011 : 58).

Ou encore le prologue des *Enfances Ogier* (circa 1273-1274) dans lequel Adenet le Roi érige la science rigoureuse de la rime - géométrique et tracée au compas - en véritable « mesure du monde »²¹ où bruisse l'harmonie de l'univers :

*Cil jogleor qui ne sorent rimer,
Ne firent force fors que dou tans passer,
L'estoire firent en plusours lieux fausser,
D'amours et d'armes et d'onnour mesurer
Ne sorent pas les poins compasser,
Ne les paroles a leur droit enarmer
Qui apartiennent a noblement diter ;
Car qui ceste estoire ver par rime ordener,
Il doit son sens a mesure acorder
Et a raison, sans point de descorder* (v. 13-22, in Mölk, 2011 : 63).

Face au spectre de la dispersion, de l'oubli, de la corruption ou de l'égarement, un imaginaire de la brièveté (*brevitas*) se met alors en place, la *translatio* devant suivre la voie la plus droite possible, comme si toute *amplificatio* rhétorique de la matière impliquait nécessairement une déformation de la source. Dans son prologue d'*Ille et Galeron* (circa 1156-1157), Gautier d'Arras fait ainsi l'éloge d'une poésie de la tempérance (« trover atemprement », v. 7, in Mölk, 2011 : 116) qui le pousse à condamner toute glose comme emblème d'une rhétorique ornementale qui décolore la lettre du tissu narratif²². Dans le cas d'*Ipomenon* (fin XII^e s.) de Hue de Rotelande, l'impératif de la brièveté se fait si obsédant qu'il transforme la *translatio* en une dynamique qui accélère, précipite ou bouscule le temps suivant un triple objectif : se situer au plus près de sa source, en stimuler la matière et éviter que l'auditoire ne s'ennuie, ce qui mettrait en cause l'efficacité du récit²³.

Comme le souligne Guernes de Pont-Sainte-Maxence dans sa *La Vie de Saint Thomas de Canterbury* (circa 1172-1174), s'il est vrai que tout physicien n'est pas toujours bon médecin et que tout lettré ne sait pas toujours bien lire ou chanter, il arrive donc que certains troubadours ne savent pas traduire et retransmettre adéquatement les histoires, malmenant ou détruisant la matière poétique primordiale (v. 1-3 in Mölk, 2011 : 71). Si l'invention poétique consiste, par le biais de la *translatio*, à (re)trouver (*trover*, *troveüre*, *trovement* en ancien français) et à restaurer l'intégrité, la cohérence et l'homogénéité d'une ancestrale parole perdue ou ensevelie, oubliée, déformée ou gardée dans le plus profond des secrets, son double négatif (la fable) se place, quant à lui, toujours sous le signe de la *controvure* où la mimésis s'insinue comme contrefaçon aux contours lucifériens (Cerquiglini-Toulet, 1993 : 107) :

*Ce sachiez, n'est pas controvure,
Ainz est tot estrait d'escriture.
A Tors ou mostier sain Martin
Le trovai escrit en latin* (Robert de Blois, Biaudouz, v. 283-286, in Mölk, 2011 : 111).

Qui d'Aliscans ot les viers controvés

Ot tous ces mos perdus et desvoiés.

Ore les ra Guillaumes restorés [...] (Aliscans, v. 37-38, in Mölk, 2011 : 56).

Avec l'émergence, au XIII^e siècle, de la fiction en prose qui fixe un lien indissoluble entre la figure du livre et celle du Graal, le récit, placé entièrement sous le signe de la Révélation et d'une conception eschatologique de l'histoire, est désormais parcouru par le désir confessionnel de colmater toute faille, hiatus et non-dit du roman en vers (Seguy, 2001 ; Galderisi, 2006). Sur ce dernier, plane alors désormais le spectre d'une oralité lacunaire et problématique soumise, qui plus est, à l'artifice/simulacre rhétorique qui éloigne fatalement la *translatio* de la vérité et de l'intégrité de la source. Le prologue du *Bestiaire* de Gervaise est à cet égard révélateur : juste avant d'affirmer qu'il « extrait le roman » du livre composé en latin par Jean Chrysostome (*Dicta Chrysostomi*) conservé dans la bibliothèque du monastère cistercien de Barbery (Calvados) fondé en 1175²⁴, le poète s'attaque aux versions corrompues de l'histoire qui ne suivent pas la lettre du texte-source, pures fables « delitouses et plaisantes » (v. 20, in Mölk, 2011. 166) où le mensonge est stimulé par une esthétique du discours qui s'alimente de la propre jouissance qu'il engendre :

Quant il plus ment et plus li haite [donne de l'ardeur]

Por ce que il enbelist son dit.

Mais celui qui verite dit

Et selonc divine esriture

Covient sevre la letreüre ;

Se l'estoire estoit corronpue

Tore avoit sa poine perdue (v. 22-28, in Mölk, 2011 : 166).

Mais c'est bien entendu dans les chroniques que l'exorcisation de la rime se fait la plus impérieuse et éloquente. Ainsi en est-il dans *La Chronique du Pseudo-Turpin* (traduction de l'*Historia Karoli Magni et Rotholandi* attribuée à l'archevêque Turpin et datant du début du XIII^e siècle) où le poète manifeste son désir de « rafraîchir le cœur des gens » à travers sa traduction en prose de l'original latin car la « rime est désireuse de s'agrémenter de mots cueillis en dehors de l'histoire » (in Mölk, 2011 : 183)²⁵. Mais aussi dans *Le Roman de Troie* en prose (2nde moitié du XIII^e siècle) dont l'épilogue justifie le refus de la *translatio* en vers (comme le font les ménestrels) expliquant que la rime est synonyme de « contre-œuvre », véritable langue de Babel entièrement parsemée de bourdes et de mensonges (in Mölk, 2011 : 187). Ou encore, entre de nombreux autres exemples possibles, dans le prologue d'une traduction anonyme de l'*Histoire de Philippe Auguste* (dont l'ouvrage est perdu) où le poète réitère les arguments contre le vers comme entrave à l'exactitude de

l'histoire en insistant sur le couple synonymique *rimé/fausseté*. À la demande du seigneur de Flagi, l'œuvre sera donc rédigée en prose, « sans rien ôter et sans rien mettre [ajouter] » (v. 98, in Mölk, 2011 : 186). Connaissant toutefois les préférences du public pour qui le vers est encore, au début du XIII^e siècle, l'instrument privilégié du divertissement et de l'instruction, le poète composera néanmoins le prologue en vers, comme s'il s'agissait « d'une dernière concession faite au goût des auditeurs » (Meyer, 1877 : 495).

Le roman détourné

Qu'elle soit *translatio* réelle ou pure mise en scène fictive au service d'un processus de sacralisation/légitimation du discours fictionnel, la mise en roman n'est cependant pas toujours une opération linéaire et sans équivoques. Comme l'a naguère suggéré Anne Berthelot (1991 : 66), s'il est difficile au poète, dans le contexte scripturaire et symbolique du Moyen Âge, d'exhiber sa supériorité auctoriale, c'est justement dans la faille ou la distance creusée, à travers la *translatio*, entre deux langues, deux moments culturels et deux temps de l'écriture, qu'émerge la figure de l'écrivain et l'originalité de son projet poétique.

Entre vénération et profanation sacrilège, vérité révélée et simulacre poétique, l'entre-deux de la *translatio* devient ainsi souvent l'espace/temps privilégié d'une critique ou mise à distance parodique de l'autorité. Dans le prologue du *Roman de Troie* de Benoît de Sainte-Maure, le poète se permet de contester l'autorité d'Homère et de démentir sa version du siège de Troie, déclarant qu'il va traduire en roman celle qui fut premièrement traduite en latin par Cornélius à partir de « l'estoire que Daire [Darès de Phrygie] ot escrite/ en grecque langue faite et dite » (v. 91-92, in Mölk, 2011 : 93), car ce dernier - né et élevé à Troie - avait témoigné de ses propres yeux (v. 106) les événements qu'il a immédiatement retranscrits la nuit suivante²⁶. Déclarant être le premier à traduire cette version (« ja retraite ne fu encore », v. 131), Benoît de Sainte-Maure clôt néanmoins l'éloge de son œuvre sur une affirmation extrêmement ambiguë :

[...] *Beneiz de Sainte More*
L'a contrové e fait e dit
E o sa main les moz escrit,
Ensi tailliez, ensi curez,
Ensi asis, ensi posez,
Que plus ne meins n'i a mestier.

Ci cueil l'estoire comencier :

Le latin sivrai et la letre (v. 132-139, in Mölk, 2011 : 94).

S'il est vrai que le verbe *controver* renvoie, tout comme sa forme simple *trover*, à la trouvaille poétique (*l'inventio*) ainsi qu'au travail sur le langage et la forme qui l'accompagne (*tailler, soigner, asseoir/disposer, poser*), ne laisse-t-il pas néanmoins transparaître l'ombre de la fiction mensongère que nous avons signalée auparavant ? Placée sous le signe d'une déconstruction de l'autorité, l'affirmation d'une subjectivité et d'une autonomie littéraires jaillirait-elle ainsi de cette fissure qui s'ouvre entre une *translation* marquée par la rectitude grammaticale/littérale (« Je suivrai le latin et la lettre ») et une poétique de la *controver* ?²⁷ Dans *Beaudous*, Robert de Blois affirme lui aussi que son œuvre « n'est pas controver, / Ainz est tot estrait d'escriture » (v. 283-284, in Molk, 2011 : 111), qu'il suivra la lettre latine et qu'il n'ajoutera rien à l'histoire « Fors tant ke par rime dirai » (v. 290). Mais le diable ne se loge-t-il pas précisément dans la rime ?

Alors que l'on s'attendrait à trouver dans le récit hagiographique un effacement plus prononcé de la voix auctoriale et une certaine neutralité des instances d'énonciations motivée par un désir de fidélité maximale par rapport à la source latine (Berthelot, 1991 : 152), nous sommes surpris par la présence, au cœur de ce genre narratif, d'une « conscience littéraire » (Mölk, 2011 : 17-18) particulièrement aigüe qui se caractérise très souvent par l'irrévérence, la transgression et la déviance, ce qui confirmerait le statut singulier de l'hagiographie comme véritable laboratoire de l'écriture fictionnelle au Moyen Âge. Ainsi, bien que sous le couvert de l'anonymat en signe d'humilité face à la grandeur du saint et de la matière rapportée, l'épilogue d'une version anonyme en vers de *La Vie de saint Édouard le confesseur* (fin XII^e), ose afficher clairement l'identité féminine de la main qui traduit, une sainte none de l'abbaye bénédictine de Berking près de Londres, dont l'autorité auprès des auditeurs est défendue dans les derniers vers :

Si requiert a toz les oianz,
Ki mais orrunt cest soen Rumanz,
Qu'il ne seit pur ço avilé,
Se femme l'ad si translaté (v. 5312-5315, in Mölk, 2011 : 71).

Quand on relit le prologue de *La Vie de Saint Thomas de Canterbury* de Guernes de Pont-Sainte-Maxence évoqué plus haut, nous voyons les méandres du roman se brouiller considérablement. Contrairement aux textes qui récupèrent une parole archaïque et lointaine, ce récit se place au cœur de l'actualité, puisque Guernes décide d'écrire (en 1172-1174) la vie de Thomas Becket canonisé peu de temps après sa mort en 1170. Exorcisant le spectre de la « controver » (v. 6, in Mölk, 2011 : 72), il veut évidemment, lui aussi, faire œuvre de « bien dire » (v. 7), un jugement qu'il faut entendre aussi bien au sens esthétique que moral. Afin d'ancrer sa version dans la vérité témoignée, le poète se déplace à Canterbury pour rassembler un maximum

de renseignements authentiques sur la vie du saint. Ce long (plus de quatre ans) et rigoureux travail, difficile et exténuant (v. 144-145), lui permettra, dans l'épilogue, de vanter l'originalité de son œuvre et d'exhiber clairement son autorité comme écrivain²⁸. C'est néanmoins l'expérience personnelle (vécue ou inventée de toutes pièces) que le poète évoque pour expliquer pourquoi son œuvre (contrairement aux autres romans mensongers qui circulent) est si exemplaire qui constitue l'aspect le plus surprenant du prologue. En effet, à partir de témoignages peu fiables transmis par oui-dire (« Primes traitai d'oië, e suvent i menti », v. 146), Guernes aurait composé un premier roman imparfait de la vie du saint qu'il n'avait pas encore eu le temps de corriger. Or, cette première version, parsemée de mensonges et de vérités (v. 156), lui a été dérobée, affirme-t-il, par un *escrivein* (v. 151) - un rival sans doute ? -, ayant par la suite été vendue et achetée par « maint riches hommes » (v. 158), ce qui a donné lieu à une tradition textuelle corrompue et à la transmission d'une leçon déformée du martyr de saint Thomas Becket. Au cœur de cette insolite mésaventure - une « habile publicité » (Berthelot, 1991 : 157) sans doute, mais qui ne bouscule pas moins les conventions du discours prologal -, les étiquettes génériques deviennent particulièrement flottantes et indécises, le récit étant alternativement désigné comme *sermon* (v. 22, 6156) - de par sa nature exemplaire destinée à la prédication - et comme *roman* (v. 151, 161, 6161), terme équivoque qui renvoie à la fois à une langue accessible et profitable à tous (le français) et à un discours littéraire qui se caractérise par la mouvance, une instabilité (sémantique et formelle) foncière et une permanente ambigüité fictionnelle (roman fourvoyé, lacunaire, vendu, acheté, complété, revu et corrigé).

La scène du manuscrit volé ainsi que les arguments rhétoriques qui justifient la *translatio* comme un moyen de partager, auprès d'un public plus vaste et plus hétérogène, un savoir sur le monde ainsi que le plaisir lié à cette révélation (le fameux couple *docere/delectare*) témoignent d'une caractéristique essentielle de la mise en roman : la jouissance de et par la langue qu'elle procure. Et peu de textes l'illustrent aussi bien que *Les Miracles de Notre Dame* de Gautier de Coinci (circa 1214-1236). En effet, si le poète décide de traduire et de mettre en rime les récits trouvés en latin, ce n'est pas seulement pour rendre gloire à la Vierge et en perpétuer la mémoire exemplaire (v. 1-7), mais surtout pour le plaisir d'en goûter la saveur :

*Si miracle sunt tant piteus,
Tant boen, tant douz, tant deliteuz,
Tant savoureux et tant eslit,
Qu'el réciter ai grant délit
Sovent m'i vois mout delitant* (v. 23-27).

La *translatio* devient alors une espèce de *pharmakon* destiné à guérir ou purifier le corps et l'âme. Cette vertu médicinale est clairement soulignée dans les prologues et les épilogues qui accompagnent chaque miracle où Gautier cherche à légitimer et à valoriser son œuvre face à la littérature profane (le roman chevaleresque basé sur le merveilleux, les fabliaux et autres contes licencieux, le lyrique courtois) considérée fallacieuse, vaine, stérile et nuisible, car elle détourne rois, princes, nobles et clercs de la droite voie des saintes Écritures²⁹. En ce sens, la bonne parole, d'essence divine, retrouvée ou restaurée grâce à la traduction ne saurait être autre que cette parole géométrique évoquée précédemment, bien sculptée et taillée au compas (Prologue II, v. 90-96), sobre et située aux antipodes de l'inflation rhétorique de la fable qui ne vise que combler un vide de sens. Cet idéal de rectitude ancré dans les *auctoritates* sacrées (et non dans les sources profanes de l'Antiquité : Lucain, Juvénal, Virgile) est néanmoins parcourue par une insurmontable contradiction (ou *contrediction*, pour reprendre un terme cher à Roger Dragonetti [1987 : 51]), dans la mesure où, jouant constamment sur les virtualités sonores de la langue (homophonies, paronomases, etc.) au seuil de la glossolalie (Berthelot, 1991 : 191), Gautier de Coinci explore à outrance la séduction et la jouissance engendrées par les signifiants³⁰, employant ainsi, somme toute, une stratégie rhétorique semblable à celle qu'il vient de condamner dans la fiction profane.

Ce jeu inépuisable sur le langage à travers lequel Gautier exhibe sa virtuosité ne saurait cependant se réduire à un pur plaisir personnel, à une simple aspiration à séduire cœurs et âmes de ceux qui écoutent les miracles et au désir de rivaliser avec la fable païenne. Il rêve avant tout de célébrer, à travers la parole poétique, les Mystères de l'Incarnation, la lettre émergeant alors comme substance plastique, organique et vibrante qui doit être constamment travaillée, modelée, profondément sentie et incorporée afin que d'une matière première ensevelie et inerte renaisse le Sens dans toute sa plénitude féconde³¹. Aussi, plus que prière qui invite à la prière ou langage mystique qui incite à la contemplation, l'introspection et la conversion (Benoît, 2013), les *Miracles* de Gautier de Coinci émergent comme une célébration de la *translatio* grâce à laquelle la parole poétique, dans sa nature intrinsèquement charnelle et sensuelle, peut désormais réconcilier et rassembler matière et esprit, corps et âme, monde terrestre et monde céleste, univers tangible et univers invisible. Le livre en latin peut dès lors être fermé et redevenir source ensevelie au fin fond d'une quelconque bibliothèque monacale, la traduction l'ayant définitivement délivré et converti en lettre vive, réparatrice, (ré)jouissante et salvifique³².

Replacer la traduction au cœur de la création poétique au Moyen Âge nous invite ainsi à déplacer ou à dissoudre les frontières (linguistiques, territoriales et poétiques) de la littérature (Buescu, 2013 : 50) comme objet foncièrement

cosmopolite, décentré ou excentré, hybride, marqué par une remarquable mobilité et sans cesse traversée par frictions, interférences, tensions, confluences et contaminations qui sont à l'origine de toute culture. Déployant un imaginaire complexe de l'entre-deux, la *translatio* imaginée par les poètes médiévaux révèle en somme que la traduction ne saurait être réduite à un phénomène exogène aux traditions littéraires nationales, radicalement autre, inférieure ou secondaire, foncièrement imparfaite et dépourvue d'autorité, s'affirmant plutôt comme une force créatrice dans laquelle résonne une « tierce voix »³³ qui non seulement « fait partie du devenir d'un texte » mais qui est « accomplissement du texte » (Buescu : 2013 : 63)³⁴.

Bibliographie

- Benôit, J.-L. 2013. La bonne mort dans les *Miracles de Notre Dame* de Gautier de Coinci et dans « Le Gracial » d'Adgar. In : *La Mort dans la littérature française du Moyen Âge*. Villers-Cotterêts : Ressouvenances.
- Berthelot, A. 1991. *Figures et fonctions de l'écrivain au XIII^e siècle*. Montréal / Paris : Université de Montréal / Librairie Philosophique J. Vrin.
- Bloch, R. H. 1989. Étymologie et généalogie. Une anthropologie littéraire du Moyen Âge français. Paris : Seuil.
- Bloch, R. H. 2003. *The Anonymous Marie de France*. Chicago: University of Chicago Press.
- Buescu, H. C. 2013. *Experiência do incomum e boa vizinhança : literatura comparada e literatura-mundo*. Porto : Porto Editora.
- Galderisi, Cl. 2006. Vers et prose au Moyen Âge. In : *Histoire de la France Littéraire*, vol. I. *Naissances-Renaissances, Moyen Âge-XVI^e siècle*. Paris : PUF.
- Cerquiglini-Toulet, J. 1993. *La Couleur de la mélancolie, La fréquentation des livres au XIV^e siècle : 1300-1415*. Paris: Hatier.
- Copeland, R. 1991. *Rhetoric, Hermeneutics, and Translation in the Middle Ages: Academic Traditions and Vernacular Texts*. Cambridge : Cambridge University Press.
- Dragonetti, R. 1987. *Le Mirage des sources. L'art du faux dans le roman médiéval*. Paris : Seuil.
- Gingras, F. 2011. Le Bâtard conquérant. Essor et expansion du genre romanesque au Moyen Âge. Paris : Champion.
- Leupin, A. 1991. « The Impossible Task of Manifesting « Literature « : On Marie de France's Obscurity », *Exemplaria*, n° 3, 1, p. 221-242.
- McCraken, P. 2009. « Translation and Animals in Marie de France's Lais ». *Australian journal of French studies*, n° 46, 3, p. 206-218.
- Meyer, P. 1877. « Prologue en vers français d'une histoire perdue de Philippe Auguste ». *Romania*, t. 6, n° 24, p. 494-498.
- Mölk, U. 2011. *Les Débuts d'une théorie littéraire en France. Anthologie critique*. Paris : Classiques Garnier.
- Nebbiai, D. 2013. *Le discours des livres : Bibliothèques et manuscrits en Europe - IX^e-XV^e siècle*. Rennes : Presses de l'Université de Rennes.
- Séguy, M. 2001. *Les Romans du Graal ou le signe imaginé*. Paris : Honoré Champion.
- Stahuljak, Z. 2004. « An Epistemology of Tension: Translation and Multiculturalism ». *The Translator: Studies in Intercultural Communication*, n° 10, 1, p. 33-57.
- Steiner, G. 1998. *Après Babel, Une poétique du dire et de la traduction*. Paris : Albin Michel.

Walter, Ph. 2018. Introduction. In : *Lais du Moyen Âge. Récits de Marie de France et d'autres auteurs (XII^e-XIII^e siècle)*. Paris : NRF Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade.

Zumthor, P. 1993. *La Mesure du monde : représentation de l'espace au Moyen Âge*. Paris : Seuil.

Notes

1. Par commodité et soucis d'économie d'espace, toutes les citations renvoient à l'anthologie établie par Mölk (2011).

2. Voir la conception d' « interprète » chez Isidore de Séville (Étymologies, X, 123), par exemple.

3. Voir, par exemple, Dragonetti (1987) et, plus récemment, Gingras (2011 : 2011 : 119-158) pour qui le roman, « à la fois barbare et romain, [...] est véritablement l'héritier de Babel [...] ». En tant que forme littéraire, il se manifeste sous les auspices de la 'translation', c'est-à-dire du déplacement, de traduction d'une langue vers une autre, incarnant et corrigeant à la fois l'incompréhension originelle. Le roman est ainsi parallèlement une nouvelle preuve du châtement linguistique et une tentative de solution à la sanction divine » (p. 119).

4. La traduction désignant une opération de transfert, il n'est pas étonnant que la mise en roman s'accompagne de verbes étroitement liés au mouvement spatial : l'expression *traire* (ou *retraire*, ou encore *extraire*) en roman à partir du latin (par exemple) ouvre un champ sémantique très riche (*tirer, faire sortir de, transposer, enlever, éloigner*) qui décrit une trajectoire à la fois horizontale et verticale et engage simultanément une opération de sélection, d'extraction (du sens, de la matière), de séparation et de mise à distance. Si, comme le rappelle J. Cerquiglini-Toulet (1993 :80), « le livre est un lieu au Moyen Âge, on lit en un livre », la traduction est, elle aussi, une dynamique qui se joue essentiellement dans l'espace (on met un récit *en roman* - voir *Bauadous* de Robert de Blois v. 287, in Mölk, 2011 : 111).

5. Voir, à ce sujet, les observations de Copeland (1991, notamment au chapitre 4).

6. La traduction - comme dynamique médiatrice et transformatrice de la matière - instaure clairement un avant et un après de la fiction, comme le souligne Jean Bodel dans son fameux prologue de la *Chanson des Saisnes* : « Qui de l'estoire as Saisnes veut conter la raison, / Des anciens d'arriere doit mouvoir sa chanson » (v. 43-44, in Mölk, 2011 : 50).

7. Dans Guigemar, Marie de France admet néanmoins restituer le récit « selunc la letre et l'écriture » (v. 23), i.e., à partir d'une source bretonne manuscrite.

8. « E de grand dolur delivrer. / Pur ceo començai a penser/ D'aucune bone estoire faire / E de latin en romaunz traire ; / Mais ne me fust guaires de pris : / Itant s'en sunt altre entremis » (v. 28-32).

9. Le Moyen Âge fut particulièrement sensible à la question de la Forme (la Création comme *plastica Dei*, centralité théologique et poétique de l'Incarnation). P. McCracken (2009 : 207) en vient, dans cette perspective, à proposer une lecture particulièrement audacieuse de la métamorphose chez Marie de France (*Bisclavret, Yonec*) comme métaphore de la traduction : « It seems that Marie's *Lais* implicitly link animal-human transformations to translation : that is, animal-human transformations are metaphors for translation. By reading the movement between the animal and the human as a movement of translation, we can see these transformations not as a site in which the text emphasizes the value of humanity over animality, as many critics have argued, but as a place where the text posits a translatability between human and animal forms ».

10. « Quant de lais faire m'entremet, / Ne voil ublier *Bisclavret* ; / *Bisclavret* ad nun en bretan, / *Garwalf* l'apelent li Norman » (*Bisclavret*, v. 1-4) ; « Une aventure vus dirai, / dunt li breton firent un lai. / L'Aüstic a nun, ceo m'est vis, / si l'apelent en lur païs / ; ceo est russignol en Franceis / e nihtegale en dreit Engleis » (*Le Laüstic*, v. 1-6). Il faut, bien entendu, situer cette diglossie dans le contexte multilingue et transculturel qui est celui de l'Angleterre normande après la Bataille de Hastings en 1066, mais également dans la dynamique

interculturelle qui caractérise l'Europe du XII^e siècle : « Marked by Roman and Germanic conquests, by contact with Muslim culture and Arabic learning, by Hebrew influences and by a Celtic past that survived in oral traditions, twelfth- and thirteenth-century Europe was a place of diverse knowledges and languages. Metaphorical uses of translation assume that diversity is translatable and [...] obscure the relations of power that are negotiated in political and cultural translation » (McCracken, 2009 : 207). À ce sujet, voir aussi Stahuljak (2004) et Gingras (2011 : 95-158) qui explore amplement, aux chapitres 2 et 3, les rapports entre roman, plurilinguisme et traduction. Denis Piramus affirme lui aussi, dans son épilogue de la *Vie de saint Edmond le roi* (circa 1190-1193), avoir « translaté [...] l'aventure, / Selum le livre et l'écriture / [...], desqu'a la fin / Et de l'engleis et del latin / Qu'en franceis le poent entendre / Li grant, li maien et li mendre » (v.3261-3270, in Mölk, 2011 : 75-76) alors que dans le prologue des *Fables Marie de France* évoque une traduction polyphonique et multidirectionnelle qui passe par le grec, le latin, l'anglais et le français.

11. « Mais j'en dirai, c'est verités prouee, / La droite estore sans point demouree, / Si comme fu en romans translatee / Et par un clerc nos fu renouuelee » (v. 12-15, in Mölk, 2011 : 55).

12. « Pour s'onour ancommencerai, / Ceste ystoire anromancerai » (v. 47-48, in Mölk, 2011 : 131).

13. Voir le célèbre prologue du roman *Érec et Énide* de Chrétien de Troyes ou encore celui de *La Chanson des Saisnes* de Jean Bodel, de *La Manekine* de Philippe de Rémi, l'*incipit* d'une chanson de geste comme *Anseïs de Carthage* ou *Berte aux grands pieds* d'Adenet le Roi ou encore celui du *Bestiaire* de Gervaise ou de *La Destruction de Rome*, entre beaucoup d'autres exemples possibles.

14. Là encore les exemples abondent : prologue de *Girard de Vienne* de Bertrand de Bar-sur-Aube, *Beuve de Hantone*, *Doon de Maïence*, des *Enfances Guillaume*, du *Bestiaire* de Gervaise, de la *Vie de Saint Edmund* de Denis Piramus de *Berte aux grands pieds* d'Adenet le roi, du roman *Guillaume d'Angleterre*, de *Beaudous* de Robert de Blois.

15. « De latin en romman, pour en donner congnaissance », comme l'affirme le prologue de *Doon de Maïence* (v. 24, in Mölk, 2011 : 61).

16. La référence à cette forme ancestrale d'écriture qu'est le *volumen* se retrouve notamment dans le prologue des *Enfances Guillaume* (v. 20, in Mölk, 2011 : 61)

17. La récurrence de ce toponyme dans la chanson de geste (*Mort Aymeri de Narbonne*, *Doon de Maïence*, *Enfances Guillaume*, *Bertes aux grands pieds*, etc.) ne saurait nous surprendre, l'abbaye de Saint-Denis étant l'espace par excellence de la consécration et de la commémoration du pouvoir carolingien. Mais c'est également l'emblème de l'alliance entre le réel, l'histoire et la fiction où la légitimité repose sur l'*invention* des pseudo-reliques de Denys l'Aréopagite qui sont à l'origine d'une construction mythico-légendaire de l'histoire de France commencée sous les auspices de l'influent abbé Suger au cours de la première moitié du XII^e siècle (version latine des *Grandes Chroniques de France*).

18. « Seignours, oez qu la chançon demandez, [...] / Coment les jestes vindrent a decliner » (*Mort Aymeri de Narbonne*, v. 1 et 4, in Mölk, 2011 : 58),

19. Cette dimension est particulièrement présente dans le prologue d'une version anonyme de la *Vie de Saint Edouard* du XIII^e siècle où le poète compare la *translatio* à un jeu dont les règles (grammaticales) doivent être respecter tout en tenant compte qu'un terme qui se décline au nominatif en latin peut devenir accusatif en français (v. 1-8, in Mölk, 2011 : 70).

20. Voir, à ce sujet, Bloch (1989 : 126-173).

21. Je reprends le titre du beau livre de P. Zumthor (1993).

22. La métaphore textile est présente dans le texte même : « Çou est la letre, mes la glose / Puet on atorner fausement, / Sor cui qu'on veut ; mes longement / Ne se tient nule dorüre / A envers d'une laveüre [éttoffe de mauvais teint qui perd ses couleurs quand on la lave] » (v. 10-14).

23. « Por ceo voil dire en romanz / A plus brefment qe jeo savrai, / Si entendrunt e clerc e lai » (v. 30-32, in Mölk, 2011 : 118) ; « Mes pur hastiver la matire / Nos estovra par biau motz dire ; / Fors la verrour n'y acrestrai, / Dirai brefment ceo qe jeo en sai. / Ke grant

ovre voet translater, / Brefment l'estuet outre passer, / Ou si ceo noun trop se anoieront » v. 39-45). Outre l'insistance sur la brièveté (répétition de l'adverbe *brefment*), l'emploi du verbe « hastiver » (*aiguillonner*) lié à l'esthétique de la *translatio* (« par beaux mots dire ») est particulièrement intéressant. Il suggère, en effet, que la matière première en latin sur laquelle se fonde le roman est une espèce lettre morte - ou, du moins, figée dans un sommeil léthargique - que la traduction et le travail poétique et rhétorique de versification qui l'accompagne vient ébranler, revivifier, éveiller tout en réveillant l'auditoire.

24. « A Barbarie en l'aumaire » (v. 34, in Mölk, 2011 : 166). La façon dont le scribe retranscrit le nom du monastère (*Barbarie* pour *Barbery*) introduit une étrange note dissonante au sein du discours de la légitimation, le principe de rectitude faisant soudain miroiter le spectre de l'altérité et de l'incompréhension linguistique. Sur les bibliothèques du Moyen Âge et l'imaginaire du livre, voir Nebbiai (2013).

25. C'est moi qui traduis.

26. L'ancrage de la fiction dans le registre de l'histoire implique une continuité entre l'écriture et la présence pleine au réel par le biais du témoignage *de visu*, les poètes jouant parfois sur l'homophonie du signifiant *voir* qui renvoie simultanément au vrai et à la vue. Choisir Darès au lieu de Homère c'est ici réduire au maximum l'écart entre le temps de l'histoire et le temps de l'écriture comme moyen d'accroître l'effet de réel / de vérité et de renforcer la supériorité de la version rapportée par Benoît de Sainte-Maure.

27. Dans un roman de la fin du XII^e siècle, *Guillaume d'Angleterre*, cette déconstruction de l'*authoritas* qui préside à l'écriture fictionnelle est encore plus frappante : après avoir déclaré, dans le prologue, qu'il va suivre la plus droite voie pour transmettre l'histoire trouvée au monastère Saint-Edmond, voici que le poète termine son récit en affirmant que la matière du conte lui a été fournie par un certain Roger, la prestigieuse source se perdant à nouveau dans les aléas d'une transmission orale d'authenticité douteuse.

28. « Guernes li Clercs del Punt fine ici sun sermun / Del martir saint Thomas e de sa passiu. / [...] / Ainc mais si bons romans ne fu faiz ne trovez. / A Cantorbire fu e faiz e amendez. / N'i a mis un sul mot qui ne veit veritez. / Li vers est d'une rime en cinc clauses cuplez. / Mes languages est bons, car en France fu nez » (v. 6156-6165, in Mölk, 2011 : 73). Voir, à ce sujet, l'étude qu'Anne Berthelot (1991 ; 152-163) consacre à ce texte.

29. Cette condamnation de la littérature profane est très clairement exprimée dans le prologue du II^e Livre.

30. Que l'on songe, par exemple, au prologue du Livre I où Gautier joue avec les signifiants *mer / mère / amère, mort / mord*, faisant rimer le nom d'Ève (*Evain*) avec *cuer vain*.

31. Voir citation en enjergue.

32. Centrée sur la dialectique clôture/ouverture, la fin de l'épilogue du Livre II évoque exemplairement l'imaginaire poétique du livre au Moyen Âge : « A tant puis clorre le grant livre / Qui matère me donne et livre [...]. / Or l'en report en nos armaires / Oû nos priers, oû nos armaires / Je n'i bée oie plus à penre, / Ains y lerai un autre à penre. / Qui oie veut lire s'i lise / El biaux miracles y eslise, / De biaux, de genz et de granz pris [...]. / Quant issus sui et eschapez, / Du grant livre as granz cleus chapez, / Ains que ceslui ai fine, / J'ai dit *tu aulem, Domine* » (v. 157-172). Je cite ici à partir de l'édition de l'Abbé de Poquet publiée chez Slatkine Reprints en 1972.

33. L'expression est de J. Barrento cité par Buescu (2013 : 60).

34. C'est moi qui traduis.



L'Histoire de Mira, un récit bref dans les mots
de Madame d'Aulnoy : traduction en langue
portugaise et réévaluation herméneutique

Paulo César Ribeiro Filho

Université de São Paulo, Brésil

paulo.cesar.filho@usp.br

<https://orcid.org/0000-0003-2480-4508>

Cristina Álvares

Université du Minho, Portugal

calvares@ilch.uminho.pt

<https://orcid.org/0000-0001-5968-4724>

Reçu le 08-09-2020 / Évalué le 16-10-2020 / Accepté le 19-11-2020

Résumé

Le présent article a un double objectif. Premièrement, il présente la première traduction en langue portugaise du récit connu sous la désignation « Histoire de Mira », petit conte qui se trouve dans la troisième lettre de l'ouvrage *Relation du Voyage d'Espagne*, publié en 1691 par Marie-Catherine Le Jumel de Barneville, comtesse d'Aulnoy, l'une des créatrices du genre littéraire des contes de fées. Deuxièmement, il analyse, discute et actualise quelques assumptions herméneutiques, sédimentées par la tradition critique de l'œuvre de Madame d'Aulnoy, notamment le rapprochement entre le personnage de Mira et la fée Mélusine, protagoniste de récits médiévaux.

Mots-clés : Mme d'Aulnoy, *Histoire de Mira*, Mélusine, regard

A *História de Mira*, um reconto nos termos de Madame d'Aulnoy : tradução em língua portuguesa e reavaliação hermenêutica

Resumo

O presente artigo tem dois objetivos : primeiro, divulgar a primeira tradução em língua portuguesa do reconto conhecido como « História de Mira », pequena narrativa que se encontra na terceira carta da obra *Relation du Voyage d'Espagne*, publicada em 1691 por Maria-Catherine Le Jumel de Barneville, condessa d'Aulnoy, uma das criadoras do gênero literário dos contos de fadas ; segundo, analisar, discutir e atualizar algumas suposições hermenêuticas sedimentadas pela tradição crítica da obra de Madame d'Aulnoy, notadamente as que se referem à personagem Mira e à fada Melusina, protagonista de narrativas medievais.

Palavras-chave : Mme d'Aulnoy, História de Mira, Melusina, olhar

**The *Story of Mira*, a retale in the words of Madame d’Aulnoy:
translation into Portuguese and hermeneutic reassessment**

Abstract

This article has two objectives : first, to disseminate the first translation in Portuguese language of the retale known as « Story of Mira », a short narrative found in the third letter of the work *Relation du Voyage d’Espagne*, published in 1691 by Maria-Catherine Le Jumel de Barneville, countess d’Aulnoy, one of the creators of the literary genre of fairy tales ; second, to analyze, discuss and update some hermeneutic assumptions sedimented by the critical tradition of Madame d’Aulnoy’s work, notably those that refer to the character Mira and the fairy Melusine, protagonist of medieval narratives.

Keywords: Mme d’Aulnoy, Story of Mira, Melusine, gaze

Introduction

Cet article se compose de deux grandes parties. La première consiste en la traduction de *l’Histoire de Mira*. La deuxième contient une présentation historique et littéraire des publications de Marie-Catherine d’Aulnoy, accompagnée de réflexions critiques, théoriques et bibliographiques sur le récit. Nous y revisitons et réexaminons quelques mentions du discours critique sur *l’Histoire de Mira* afin de contribuer aux recherches actuelles dans le champ de la littérature créée par des femmes et, plus précisément, du conte de fée littéraire créé par des femmes.

Traduction de *L’Histoire de Mira*

Minhas cartas são tão longas que me custa crer, quando termino de escrevê-las, que ainda haja algo para vos dizer ; no entanto, minha querida prima, eu nunca encerro uma [carta] sem que não me reste assunto para vos escrever outra. Quando eu já não tiver mais nada a vos falar a não ser de minha amizade, esse sim será um capítulo inesgotável : notareis facilmente pelo prazer que tenho em fazer aquilo que desejas. Haveis desejado saber de todas as particularidades de minha viagem, portanto continuarei a vos contar.

Parti muito tarde de Vitória, isso porque me demorei com a governante¹ da qual já vos falei, e fomos dormir em Miranda. O país é muito agradável, tal qual Ariñez. Em seguida, percorremos um árduo caminho pelas margens do rio Urola, cujo fragor é muito intenso, visto que ele é repleto de grandes rochas, contra as quais a água colide, cobrindo-as, e depois torna a tombar, formando cascatas naturais em muitas paragens. Nós continuamos a subir as altas montanhas dos Pirineus, onde

nos deparamos com milhares de diferentes perigos. Vimos ali as ruínas de um velho castelo que dizem ser habitado por duendes, tal como aquele de Guevara². Este, no entanto, fica próximo de Arganzón. Ali tivemos que fazer uma parada para que eu pudesse apresentar o meu passaporte, pois aquele era o local onde alguns impostos reais deveriam ser pagos. O alcaide de Burgos, que se aproximou de minha liteira a fim de iniciar uma conversa comigo, contou-me uma história.

Diziam que naquele país houve uma vez um rei e uma rainha que tinham por filha uma princesa muito bela e charmosa, a quem mais consideravam uma divindade do que uma simples mortal. Chamavam-na de Mira, e é justamente de seu nome que surgiu o « mira » dos espanhóis, que quer dizer « olhe » ; isso porque, assim que a viam, todos exclamavam « Mira, Mira » ; eis a etimologia de uma palavra, advinda de um passado distante.

Todos que olhavam para ela ficavam perdidamente apaixonados, mas o seu orgulho e a sua indiferença faziam todos esses amantes morrerem. Mesmo o Basilisco³ não teria matado tantas pessoas no mundo quanto a bela e muito perigosa Mira. Agindo dessa maneira, ela despovoou o reino de seu pai e todos os condados dos arredores, de modo que só se viam mortos e moribundos por toda a parte.

Como as tentativas de interpelar a princesa foram em vão, decidiram clamar pelos rigores da justiça do Céu. Os deuses enfim se irritaram, e as deusas também não tardaram em se zangar, de sorte que, para puni-la, flagelos celestes terminaram de devastar o reino de seu pai. Diante daquela calamidade generalizada, ele consultou o Oráculo, que lhe disse que todos aqueles infortúnios não cessariam a menos que Mira sofresse as conseqüências dos males que seus olhos haviam causado, e para que isso acontecesse, o rei deveria fazer com que ela partisse, pois os Destinos assim a conduziriam para um lugar fatal onde ela seria atormentada e perderia sua liberdade.

A princesa obedeceu, pois acreditava ser impossível sentir alguma ternura por alguém. Levou apenas a sua criada consigo e se vestiu como uma simples pastora, temendo que alguém a reconhecesse. Atravessou terras e mares. Percorreu dois terços do mundo promovendo três ou quatro dúzias de homicídios por dia, pois sua beleza não era em nada diminuída pelas penúrias da viagem.

Enfim ela se aproximou das cercanias desse velho castelo, onde vivia um jovem conde chamado Nios, dotado de mil perfeições, mas que era o mais arredio de todos os homens. Ele costumava passear pelo bosque, mas sempre que notava a presença de uma mulher, fugia imediatamente. E de todas as coisas que ele já havia visto sobre a terra, considerou aquela jovem princesa a mais detestável delas.

Um dia, a bela Mira repousava aos pés de uma árvore quando Nios saiu para passear vestido com a pele de um leão, com um arco na cintura e uma clava sobre os ombros. Ele estava com os cabelos todos emaranhados, imundo como um carvoeiro (esse é um detalhe do conto). A princesa, vendo-o, considerou que aquele fosse o mais belo e charmoso dos homens. Correu atrás dele como uma louca, mas ele fugiu alucinadamente.

Perdendo-o de vista, Mira já não tinha mais como encontrá-lo; eis que ela entrou em desespero e chorou dias e noites com sua criada. Quando Nios tornou a sair para caçar, ela o viu novamente e bem que desejou segui-lo: ele, no entanto, assim que a avistou, fez como na primeira vez, e Mira chorou amargamente. Sua paixão, porém, concedeu-lhe forças e ela correu mais rápido que ele. Agarrando-o pelos seus longos cabelos, a princesa implorou para que ele a olhasse, pois acreditava que isso seria o suficiente para cativá-lo. Volvendo os olhos para ela, Nios a encarou com profunda indiferença, como se ela fosse um tronco de madeira.

Donzela nenhuma jamais ficara tão perplexa; ainda assim, Mira não pensou em desistir e foi atrás dele em seu castelo. Porém, assim que a viu entrar, Nios decidiu abandonar seu palácio e nunca mais voltou a aparecer. A pobre Mira, inconsolável, morreu de tristeza.

Dizem que por isso é possível ouvir longos gemidos advindos do castelo de Nios. As jovens donzelas do condado costumavam ir até lá levando pequenas oferendas com frutas, leite e ovos, as quais elas deixavam junto a uma poterna⁴ onde ninguém ousa entrar. Diziam que era para consolar a princesa, mas esse costume supersticioso já foi abolido.

Decerto não acreditei em nada que me disseram em Arganzón a respeito de Mira e Nios, mas não deixei de me entreter com a récita desse conto, do qual omiti milhares de pormenores com medo de aborrecê-la por conta de sua extensão. Minha filha, entretanto, ficou tão entusiasmada que não tivemos como impedi-la de nos fazer retornar ao local para que ela pudesse deixar algumas perdizes na poterna, as quais haviam sido compradas pela minha gente. Ela achou que poderia consolar o fantasma da princesa com essa demonstração de nossa boa vontade. Eu, porém, acredito que teria ficado mais contente se tivesse saboreado essas perdizes em meu jantar. (Aulnoy, 1691 : 140-148, traduction de Paulo César Ribeiro Filho)

Quelques réflexions critiques et théoriques à propos de l'*Histoire de Mira*

L'*Histoire de Mira* a été racontée par Marie-Catherine d'Aulnoy (1650-1705) dans la troisième lettre de son œuvre *Relation du Voyage d'Espagne*, publiée à Paris le

12 avril 1691 ; le privilège royal qui a autorisé cette publication avait été pris le 29 mars de la même année. Les quinze lettres composant l'œuvre, écrites entre le 20 février 1679 (il s'agit de la première lettre, écrite à San Sebastián) et le 28 septembre 1680 (la quinzième lettre, écrite à Madrid), ont été imprimées en trois tomes, chacun ayant cinq lettres. Elles étaient adressées à une cousine qui vivait à Paris et de laquelle il n'y a point d'informations.

L'œuvre a été dédiée à Philippe II, duc d'Orléans (né duc de Chartres), fils de Philippe I, le fameux frère cadet de Louis XIV et de la princesse germanique Elisabeth-Charlotte von der Pfalz, sa deuxième femme.

Philippe II, un jeune homme de dix-sept ans au moment de la publication, était le demi-frère de Marie-Louise d'Orléans, reine conjointe d'Espagne entre 1679 et 1689, épouse du roi Charles II. Quand en 1692 il se marie à sa cousine Françoise-Marie de Bourbon, mademoiselle de Blois, fille illégitime du roi, Philippe II devient beau-frère de deux patronnesses de la comtesse d'Aulnoy : Marie-Anne de Bourbon, princesse de Conti, et Louise-Françoise de Bourbon, madame ? la duchesse de Bourbon, filles légitimes de Louis XIV.

Marie-Catherine d'Aulnoy publie dix ouvrages au long de quatorze ans de travail. Elle débute dans la littérature en 1690 avec un roman d'aventures médiévales (Sermain, 2005 : 18), *Histoire d'Hypolite, Comte de Douglas*, son plus grand succès éditorial qui a connu trente-huit réimpressions enregistrées jusqu'en 1875 (Foulché-Delbosc, 1930 : lxxv-lxxvi). Elle termine sa carrière littéraire en 1703, deux ans avant sa mort, avec la publication de *Le Comte de Warwick*. Le biographe hispaniste Raymond Foulché-Delbosc (1864-1929) nous indique que l'ouvrage *Relation du Voyage d'Espagne* avait été réimprimé douze fois en France jusqu'en 1874 (Foulché-Delbosc, 1930 : lxxvii).

La critique littéraire spécialisée (Backscheider, 2013 ; Haase, 2008 ; Schacker, 2015 ; Sermain, 2005 ; Zipes, 2012) attribue à Marie-Catherine d'Aulnoy et la création du terme « conte de fées » et la création du premier conte de fées connu, *L'Île de la félicité*, un épisode fantastique intégré dans *l'Histoire d'Hypolite*.

Il est important d'observer que le débat autour de l'originalité de *Relation du Voyage d'Espagne* a suscité une grande polémique à l'heure de son impression. Arthur Tilley (1929) affirme que l'écrivain et philosophe Pierre Bayle, près de faire publier son *Dictionnaire Historique et Critique* (Paris, 1697), aurait noté que les *Mémoires de la Cour d'Espagne*, le premier récit de voyage de la comtesse d'Aulnoy, publié en 1690, et la *Relation* ont été composées à partir de la fusion de grands extraits de nouvelles de journaux, de lettres interceptées et de récits de voyage attribués à d'autres auteurs (Tilley, 1929 : 167). Les deux romans sont

amplement considérés comme des sources importantes d'informations historiques et géographiques sur l'Espagne du XVII^e siècle, mais il n'y a pas d'indications dignes de confiance indiquant que la comtesse aurait en fait voyagé dans ce pays. Malgré ces accusations, Tilley déclare que l'on doit reconnaître les mérites de la créativité de Marie-Catherine d'Aulnoy vu qu'elle « a ajouté à ces emprunts des histoires romantiques créées par elle » (Tilley, 1929 : 168).

Au-delà de la controverse, le critique littéraire, historien et philosophe François Hippolyte Taine, l'un des plus importants intellectuels de la doctrine du positivisme du XIX^e siècle, fait référence aux récits épistolaires de la comtesse sur un ton grandiloquent et élogieux dans son *Essai de Critique et d'Histoire* (Paris, 1858), où il consacre tout un chapitre à cette œuvre, nommé *Voyage d'Espagne par Madame d'Aulnoy* :

On imprime beaucoup de livres nouveaux ; on ferait bien de réimprimer quelques livres anciens, au premier rang celui-ci. D'abord il est bien-écrit ; Mme d'Aulnoy est du grand siècle littéraire ; elle appartient au meilleur monde ; elle parle avec justesse, et naturel ; elle n'est point prude, philosophe ou pédante ; elle est exempte de toute affectation ; elle observe sans effort, blâme ou loue avec discrétion et mesure ; elle n'exagère jamais, elle ne croit ni ne veut faire un chef-d'œuvre ; son récit semble un entretien ; elle a toutes les qualités d'une Française bien douée et bien élevée : bon sens, liberté d'esprit, tact sûr, grâce un peu moqueuse, politesse aisée et continue. (Taine, 1874 : 329).

Nelly Novaes Coelho (1922-2017, *in memoriam*), fondatrice du département de Littérature pour la jeunesse de l'Université de São Paulo, l'une des premières chercheuses brésiliennes à établir ce champ d'études non-canonique comme discipline académique, fait référence à l'*Histoire de Mira* comme un point de départ pour la tendance des contes de fées dans les salons littéraires français :

Au moment où Charles Perrault commençait à faire publier ses contes, aussi à Paris, la jeune baronne Marie d'Aulnoy, (qui avait une vie d'aventures pleine de scandales) établit la mode des « contes de fées ». Elle, qui tenait un salon mondain assez fameux, débute dans la littérature en 1690 avec un roman d'aventures « précieux », dans le style pathétique du temps : l'Histoire d'Hypolite, comte de Duglas. Cette année-là et l'année suivante elle fait publier ses récits de voyage : Mémoires de la Cour d'Espagne et Relation du voyage d'Espagne qui ont un énorme succès. Dans ce dernier, il y avait déjà un épisode, « Histoire de Mira », où il y a une fée (une variante de Mélusine, personnage des romans de chevalerie). Cinq ans plus tard, elle fait la première publication de huit volumes de contes merveilleux qui, tout en s'opposant au rationalisme classique et au

« modèle des anciens Grecs et Latins », qui a inauguré la « mode des fées » parmi les adultes. Une mode qui perdurera⁵.

L'extrait ci-dessus, tiré de l'œuvre *Panorama Histórico da Literatura Infantil-juvenil* [Panorama historique de la littérature d'enfance et de jeunesse], de 1985, a été récemment revu et republié par son autrice dans une édition récente intitulée *O Conto de Fadas : Símbolos, mitos, arquétipos* [Le conte de fées : symboles, mythes et archétypes] de 2016 :

Un peu avant les publications de Perrault, Mme d'Aulnoy, une jeune baronne aux multiples aventures et scandales de vie, écrit le roman précieux Histoire d'Hypolite (1690), où il y a un épisode, « Histoire de Mira », dont le personnage central est une fée, une espèce de variante de la magicienne celtique, Mélusine. Le grand succès du personnage crée la « mode des fées » à la cour française. Entre 1696 et 1698, Mme d'Aulnoy fait publier huit romans précieux : Contes de fées, Nouveaux contes de fées, Les illustres fées, entre autres⁶.

Vu que ce sont les seules références à l'*Histoire de Mira* présentes dans les publications académiques de grande circulation en langue portugaise, mais aussi comme une manière de clarifier, de façon respectueuse, l'important travail de Nelly Novaes Coelho, nous nous permettons de mettre en évidence la nécessaire correction de quelques éléments équivoques dus sans doute à des traductions erronées perpétuées dans des manuels étrangers de littérature universelle. Cependant, il est plus important d'observer une autre mention à l'*Histoire*, celle-ci faite par le chercheur et philosophe français Marc Soriano dans son *Guide de Littérature pour la jeunesse*, de 1975, dont la traduction fait partie des références bibliographiques des titres de Coelho (2016) :

Il faut signaler que ce dernier livre [Relation du voyage d'Espagne] contient le récit qui enregistre le démarrage de la « mode des contes de fées », qui fait fureur dans les salons jusqu'en 1700 : l'Histoire de Mira, adaptation du thème de Mélusine⁷.

Nous nous proposons de revoir l'information avancée dans la première citation, car aucune fée n'intervient dans l'*Histoire de Mira* racontée par madame d'Aulnoy ; en fait, le mot « fée » n'y apparaît même pas. On y fait, toutefois, référence à trois autres « êtres » fantastiques : des lutins, des esprits et des fantômes. Quant à la deuxième citation, nous faisons trois corrections : (1) l'*Histoire de Mira* ne fait pas partie de l'*Histoire d'Hypolite, Comte de Douglas*, de 1690, mais elle fait partie de la *Relation du Voyage d'Espagne* de 1691 ; (2) il n'y a pas de protagoniste féerique dans l'*Histoire de Mira* ; et (3) le titre *Les illustres fées* ne fait pas partie des publications de Marie-Catherine d'Aulnoy, comme la comtesse et autrice le signale

dans l'introduction à son dernier roman *Le Comte de Warwick*, de 1703. *Les Illustres Fées, contes galans* (Paris, 1698), a été écrit par le Chevalier de Mailly, filleul de Louis XIV ; ce titre était attribué à la comtesse d'Aulnoy très probablement parce qu'il avait été publié la même année où parut la deuxième collection féerique de l'autrice, *Contes Nouveaux ou Les Fées à la Mode* (Zipes, 2015 : 376). Le manque de références et de documents justifiant le succès supposé qu'a eu l'*Histoire de Mira* dans les salons littéraires, un phénomène qui aurait instauré la « mode des fées », peut surtout être lié à l'imprécision de la nature de ce récit.

Et l'*Histoire de Mira* et *L'Île de la félicité* ne sont pas exactement des épisodes ou des chapitres des œuvres desquelles ils font partie. Nous soulignons que les deux titres sont des désignations apocryphes, utilisées pour rendre plus visibles des passages de fantaisie présentes dans les deux œuvres qui étaient, a priori, réalistes, dans un sens large du terme. Tous les deux récits sont intégrés, sans discrimination, au corpus textuel de la *Relation du Voyage d'Espagne* et de l'*Histoire d'Hypolite, Comte de Douglas*, respectivement.

L'*Histoire de Mira*, présente dans la troisième lettre de Marie-Catherine à sa cousine de Paris, a été originalement racontée par l'*alcaide* (le maire) de Burgos et rapporté par la comtesse avec la suppression de « milliers de détails », pour ne pas ennuyer sa destinataire épistolaire. En fait, ce court *re-récit* ne ressemble pas du tout aux très longs, fluides et exubérants contes de fées précieux qui seraient rédigés sept ans plus tard, tels *L'Oiseau Bleu*, *La Chatte Blanche* et *Le Prince Lutin*.

Enfin, quant à la question de savoir si cette histoire se rapporte ou non aux variantes de Mélusine, ce qui a été affirmé et par Coelho (1985, 2016) et par Soriano (1995), nous nous servons des études de la spécialiste en littérature française du Moyen Âge Laurence Harf-Lancner pour formuler quelques considérations à propos de la présence du thème mélusien dans l'*Histoire de Mira*.

Dans son ouvrage *Les fées au Moyen Âge : Morgane et Mélusine, la naissance des fées* (1984 : 9-10), l'autrice identifie deux traditions dans les récits féeriques médiévaux : une mélusienne et une morganienne, celle-ci attachée à l'histoire de Morgane, « la dame d'Avalon », Avalon étant la célèbre île mythique que les Celtes considèrent comme un lieu paradisiaque en dehors du temps⁸. C'est la première tradition qui nous intéresse. Représentée par le *Roman de Mélusine* de Jean d'Arras, le schéma narratif mélusien est ainsi décrit :

Un être surnaturel s'éprend d'un être humain, le suit dans le monde des mortels et l'épouse en lui imposant le respect d'un interdit. Il regagne l'autre monde après la transgression du pacte, laissant une descendance. (Harf-Lancner, 1984 : 9-10).

Le schéma morganiien à son tour, qui est plus largement représenté par les lais anonymes bretons de *Graelent* et *Guingamor* et aussi par le lai de *Lanval* de Marie de France, se dénoue par l'enlèvement du chevalier vers l'Île d'Avalon par une femme féerique anonyme :

Un être surnaturel s'éprend d'un être humain et l'entraîne dans l'autre monde. Le retour du mortel parmi les siens est lié au respect d'un interdit dont la transgression provoque la mort du héros ou sa disparition définitive dans l'autre monde. Cette union demeure stérile. (Harf-Lancner, 1984 : 9-10).

Considérant l'inexistence de communication entre deux mondes, l'absence de correspondances amoureuses et le manque d'interdiction, ce qu'il y a de mélusien dans *l'Histoire de Mira* est uniquement le rôle central du regard, puisque dans la légende de Mélusine l'interdiction concernait l'acte de regarder. Pour rappel, dès qu'il sera marié à Mélusine, Raymondin ne pourra pas voir son aimée tel jour de la semaine, tabou qui maintiendra sa richesse et son bonheur jusqu'au jour où il sera transgressé. Bien évidemment, l'interdit cause le désir de voir. Dans *l'Histoire de Mira*, toutefois, il n'y a pas d'interdiction visuelle. En réalité on y vérifie le fait inverse, c'est-à-dire, les hommes demandent à être vus, ils désirent le regard de Mira, mais son indifférence possède un pouvoir tellement dévastateur qu'il est comparé, quant à ses effets, à la létalité du regard du basilic.

La dévastation ou la stérilité qui a lieu dans l'histoire de Mélusine surgit comme effet de la transgression du tabou que subit la vision : Raymondin ne résiste pas à épier son épouse qui prend son bain découvrant alors que la moitié inférieure de son corps a une forme reptilienne. À l'opposé de Mélusine, Mira désire être vue par l'homme qu'elle aime et qui ne la regarde pas. Nios devient ainsi le représentant de tous les hommes qui l'ont regardée et qui sont morts de son absence de regard et paie l'indifférence avec de l'indifférence. Donc, Mira nous présente une structure mélusienne à l'envers : le non regard masculin sur la femme (Mélusine se soustrait régulièrement au regard de son mari) comme garantie de prospérité, est remplacée par un non regard féminin dévastateur et stérilisant (Mira ne regarde pas les hommes qui désirent être vus d'elle) ; au regard brillant et curieux de Raymondin s'oppose le regard pâle et indifférent de Nios. La régularité hebdomadaire de l'interdiction mélusienne s'oppose au regard constamment fatal de Mira, du moins jusqu'au moment où ses yeux voient leur reflet dans le miroir des yeux de sa contrepartie masculine. L'effet ressemble à la rencontre manquée entre Daphné et Apollon, produisant la métamorphose de la nymphe en laurier, à la pétrification d'une Méduse autocontemplative ou à la mort d'un Basilic devant son reflet.

Conclusion

En bref, nous dirons que ces deux configurations du regard nous permettent de considérer Mira et Mélusine comme l'endroit et l'envers l'une de l'autre. Ce n'est sûrement pas par hasard que les deux personnages sont liés au serpent : Mélusine par son hybridité physique, Mira pour son regard de basilic. Quant à Madame d'Aulnoy, David J. Adams affirme qu'au XVIII^e siècle, la popularité de ses œuvres a dépassé celle de Charles Perrault. Compte tenu des dix réimpressions du livre *Contes de fées* tout au long du XVIII^e siècle ainsi que des sept réimpressions du deuxième livre de nouvelles, *Contes nouveaux ou les fées à la mode*, pendant la même période, nous dirons, avec le professeur d'études françaises de l'Université de Manchester, que « les traductions des contes de Mme d'Aulnoy étaient plus populaires en Angleterre au XVIII^e siècle que celles de tout autre auteur français, y compris Perrault » (Adams, 1994 : 5). Le chercheur regrette cependant que, malgré les preuves bibliographiques attestant de la popularité de ses œuvres et du maintien d'un lectorat, il y ait eu peu d'analyses critiques sur les œuvres de l'auteur, qui ont été pratiquement ignorées tant par la critique que par l'historiographie littéraire française de l'époque (Adams, 1994 : 7). De plus, il affirme que la fantaisie inventive d'un personnage intemporel typique du conte de fées a rencontré une résistance par rapport à la notion classique et rationnelle de « temps » narratif cultivée par la théorie littéraire en vigueur, soulignant que le prestige du conte de fées chez les critiques et historiographes français du XVIII^e siècle est inversement proportionnel à son succès éditorial : « au siècle des Lumières, les contes de fées étaient traités avec un dédain intellectuel qui contrastait fortement avec leur succès commercial » (Adams, 1994 : 6). Avec la présente traduction, nous entendons mettre en lumière un titre supplémentaire appartenant à cette vaste production bibliographique obliérée depuis des siècles. La redécouverte, la traduction et l'analyse des contes de fées littéraires d'auteurs féminins permettront l'émergence de nombreux projets de recherche, favorisant un mouvement opportun de réexamen et de réévaluation des théories de la nouvelle qui méprisaient la forme littéraire cultivée par les femmes écrivains qui vivaient dans l'ombre du Roi Soleil.

Bibliographie

- Adams, D. J. 1994. *The 'Contes de Fées' of Madame d'Aulnoy : Reputation and Re-evaluation*. Bulletin of the John Rylands University Library of Manchester, v. 76, n. 3 (autumn 1994): 5-22.
- Backscheider, P. R. 2013. *Elizabeth Singer Rowe and the Development of the English Novel*. Baltimore: Johns Hopkins University.
- Berthelot, A. 2004. *La légende du Roi Arthur*. Paris : Éditions du Chêne.
- Chevalier, J., Gheerbrandt, A. 1982. *Dictionnaire des symboles. Mythes, rêves, coutumes, gestes, formes, figures, couleurs, nombres*. Paris: Robert Laffont.

- Coelho, N. N. 2016. *O conto de fadas: Símbolos, mitos, arquétipos*. São Paulo : Paulinas.
- Coelho, N. N. 1985. *Panorama histórico da literatura infantil-juvenil: das origens indoeuropeias ao Brasil contemporâneo*. São Paulo: Quíron.
- Foulché-Delbosc, R. 1930. « Introduction ». In Aulnoy, M. J. B. *Travels into Spain*. London: George Routledge & Sons.
- Haase, D. 2008. *The Greenwood Encyclopedia of Folktales and Fairy Tales*, volume 1. A-F. Portsmouth: Greenwood Publishing Group.
- Harf-Lancner, L. 1984. *Les fées au Moyen Âge : Morgane et Mélusine, la naissance des fées*. Genève : Slatkine.
- Rochefort, A. J. 1672. *Le voyageur d'Europe où sont les voyages de France, d'Italie et de Malthe, d'Espagne et de Portugal, des Pays Bas, d'Allemagne et de Pologne, d'Angleterre, de Danemark et de Suède*. Paris: Louis Billaine e Claude Barbin.
- Schacker, J. 2015. *Feathers, Paws, Fins, and Claws: Fairy-Tale Beasts*. Detroit : Wayne State University Press.
- Sermain, J. 2005. *Le conte de fées du classicisme aux Lumières*. Paris: Desjonquères.
- Soriano, M. 1995. *La Literatura para Niños y Jóvenes: Guía de Exploración de sus Grandes Temas*. Buenos Aires : Ediciones Colihue.
- Taine, H. 1874. *Essais de Critique et d'Histoire*. Paris : Librairie Hachette & Co.
- Tilley, A. 1929. *The Decline of the Age of Louis XIV or French Literature 1687-1715*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Zipes, J. 2012. *The Irresistible Fairy Tale: The Cultural and Social History of a Genre*. Princeton: Princeton University Press.
- Zipes, J. 2015. *The Oxford Companion to Fairy Tales*. Oxford : Oxford University Press.

Notes

1. Le gouverneur de Vitória, capitale d'Álava ; inconnue.
2. L'auteur fait référence à la croyance selon laquelle le château de Guevara devait être hanté. En 1672, le cartographe royal Albert Jouvin de Rochefort, au service de Louis XIV, écrit dans le deuxième volume de son ouvrage *Le voyageur d'Europe*, dans le chapitre consacré au village de Vitória, un compte rendu de la croyance locale selon laquelle le château de Guevara « était habité par un mauvais esprit, ce qui est la cause de ne pas y résider » (Rochefort, 1672 : 91). Dans la deuxième lettre écrite par la comtesse, le gobelin local est mentionné : « Don Fernand [de Toledo] m'avait raconté le soir, que l'on voyoit proce de nôtre chemin le Château de Quebare, où l'on disoit qu'il revenoit un Lutin [...] Nous montâmes dans une Tour, au haut de laquelle étoit un Donjon, et c'est là que l'Esprit folet demeuroit : mais apparemment il étoit en Campagne, car assurément nous ne vîmes et nous n'entendîmes rien que eut aucun rapport avec luy. » (Aulnoy, 1691 : 79-83).
3. Serpent mythologique qui pourrait tuer juste en regardant dans les yeux de sa victime, de sorte que le seul moyen de le surmonter serait de le placer devant son propre reflet (Chevalier et Gheerbrandt, 1982 : 109).
4. Porte secrète ou entrée d'une galerie souterraine qui donne accès à l'intérieur des fortifications militaires.
5. *Na mesma época em que Charles Perrault começava a publicar seus contos, também em Paris, a jovem baronesa Marie d'Aulnoy (de vida extremamente aventureira e cheia de escândalos) põe em moda os « contos de fadas ». Mantendo um salão mundano, bastante famoso, ela estreia em 1690 com um romance « precioso », aventureiro, bem ao estilo patético em moda, História de Hipólito, conde de Duglas. No mesmo ano e no seguinte publica seus relatos de viagem : Memórias da Corte da Espanha e Relação da Viagem à Espanha, que fizeram enorme sucesso. Neste último, já havia um episódio, « História de Mira », em que aparece uma fada (variante do tema de Melusina, personagem das novelas de cavalaria). Cinco anos*

depois, inicia a publicação de oito volumes de contos maravilhosos que, desafiando o racionalismo clássico e o « modelo dos antigos grecolatinos » lançavam a « moda das fadas » entre os adultos. Moda que vai durar anos (Coelho, 1985 : 75-76).

6. *Pouco antes das publicações de Perrault, Mme. d'Aulnoy, jovem baronesa de vida aventureira e cheia de escândalos, escreve o romance precioso História de Hipólito (1690), em que existe um episódio, « História de Mira », cuja personagem central é uma fada, espécie variante da maga celta, Melusina. O grande sucesso dessa personagem provocou a « moda das fadas » na corte francesa. Entre 1696 e 1698, Mme. d'Aulnoy publicou oito romances preciosos: Contos de Fadas, Novos Contos de Fadas, Ilustres Fadas, entre outros. (Coelho, 2016 : 84)*

7. *Hay que señalar que este último libro contiene el relato que señala el puntapié inicial para la «moda de los cuentos de hadas», que hará furor en los salones hasta 1700: la Histoire de Mira (Historia de Mira), adaptación del tema de Mélusine (Soriano, 1995: 83).*

8. *Dans les romans arthuriens médiévaux, Morgane est la demi-sœur d'Arthur (les deux sont les enfants d'Igerne, la duchesse de Tintagel) mais, selon Anne Berthelot, le personnage vient d'une tradition celtique indépendante du matériel arthurien. C'est de cette tradition que Morgane a reçu le profil de femme de l'autre monde, reine d'Avalon. La christianisation progressive des récits arthuriens l'a investie de compétences en magie acquises sous la direction de Merlin (Berthelot, 2004 : 121).*



Une double hospitalité : *Aucun de nous ne reviendra* ou du texte-voix original à son immersion en langue portugaise

Maria do Rosário Neto Mariano
Universidade de Coimbra, Portugal
mariarosariomariano@yahoo.fr

<https://orcid.org/0000-0002-3588-0672>

Reçu le 10-09-2020 / Évalué le 17-10-2020 / Accepté le 28-11-2020

Résumé

L'article proposé possède une double nature : premièrement, il présente une analyse globale du livre *Aucun de nous ne reviendra* de Charlotte Delbo, œuvre qui met en évidence des caractéristiques singulières et complexes à la fois, ayant été écrite d'après les expériences vécues par l'auteur en tant que déportée par les nazis dans le camp de Auschwitz-Birkenau ; deuxièmement, il fait une évaluation de l'ensemble de compétences inscrites dans la voix qui la traduit en langue portugaise, privilégiant la double hospitalité devant le proche-étranger que le texte original et son écriture mettent en évidence.

Mots-clés : hospitalité, proche-étranger, traduction, texte-voix original

Uma dupla hospitalidade : *Aucun de nous ne reviendra* ou do texto-voz original à sua imersão em língua portuguesa

Resumo

O artigo agora proposto tem uma dupla natureza: por um lado, parte da análise global da obra *Aucun de nous ne reviendra*, de Charlotte Delbo, obra de características singulares e complexas, escrita a partir das vivências da autora como deportada pelos nazis no campo de Auschwitz-Birkenau; por outro lado, avalia um conjunto de competências inscritas na voz que a traduz para a língua portuguesa, centrando-se na dupla hospitalidade ao próximo-estrangeiro que o texto original e a sua reescrita evidenciam.

Palavras-chave : hospitalidade, próximo-estrangeiro, tradução, texto-voz original

A double hospitality: *Aucun de nous ne reviendra* or from the original 'voice-text' to its immersion in portuguese language

Abstract

This article has a Janus-faced nature: on the one hand, it starts off from a global analysis of Charlotte Delbo's 'None of Us Will Return', a book of a very particular and

complex nature, based on the experience of the author as an inmate of Auschwitz concentration camp; on the other hand, it assesses a set of skills ingrained in the voice responsible for the Portuguese translation of that book, focusing on the double hospitality to the foreigner-neighbor that both the original and its rewriting exhibit.

Keywords : hospitality, foreigner-neighbor, translation, original voice-text

*À nous-mêmes, ce que nous avons à dire
commençait alors à nous paraître inimaginable*

R. Antelme, *L'Espèce Humaine*

Theodor Adorno disait qu'il ne pouvait y avoir de poésie après Auschwitz... Paul Celan, ce poète étranger qui avait la France dans le cœur, marqué jusqu'à sa mort auto-infligée par la catastrophe sanglante de la *Shoah*, semble avoir voulu braver cet interdit. De son côté, Charlotte Delbo, en nous arrachant à notre réalité quotidienne et à sa normalité, semble avoir voulu inscrire à feu et pour toujours, cette infra-réalité inimaginable qui sourd d'un monde de cauchemar et de ténèbres, de haine hallucinante contre l'Humain, mais d'où s'élèvent aussi des voix et des gestes de tendre compassion, de solidarité et parfois aussi d'héroïsme au sein même de la faiblesse et de la chosification les plus criantes. Or, si d'après les mots d'Henri Lefebvre, Celan (1998 : 19-20) a écrit non une « poésie de l'après-Auschwitz, mais une poésie d'après Auschwitz », Charlotte Delbo (1970 : 7) a, de son côté, écrit en épigraphe de son œuvre *Aucun de nous ne reviendra* : « Aujourd'hui, je ne suis pas sûre que ce que j'ai écrit soit vrai. Je suis sûre que ce soit véridique ». C'est dans le même sens que l'on peut comprendre ces mots de François Bott par rapport à cette œuvre et à la voix profondément troublante qui y prend corps :

Une voix qui chuchote, déchirante. Un chuchotement à fleur de vie et d'horreur. Cette voix une fois entendue vous obsède, ne vous quitte plus. Je ne connais pas d'œuvre comparable à celle de Charlotte Delbo, sinon Guernica, sinon le film Nuit et brouillard, même pudeur, même déchirure, même atroce tendresse, chez cette femme, chez Alain Resnais. Cette douloureuse et bouleversante incantation est de ces livres rares qui laissent soudain le lecteur en pays étranger à lui-même¹.

Lire ce livre de Charlotte Delbo et d'ailleurs toute la trilogie dont il est le premier volume - *Auschwitz et après* - est tout d'abord l'accomplissement d'un acte de justice envers les victimes de la Shoah et des camps de concentration nazis. Il s'agit aussi d'un acte d'accueil, de responsabilité et de compassion, au sens où Emmanuel Levinas envisage ces derniers mots, c'est-à-dire en tant qu'expérience profonde de

celui qui compatit à la souffrance de l'autre, accomplissant par là même sa véritable vocation d'être humain en relation avec le Proche, l'Étranger dont le visage nous convoque et nous arrache à l'inertie des rapports plus ou moins faciles, prévisibles et confortables de notre vie sociale et intellectuelle. En ce sens, traduire *Aucun de nous ne reviendra* en langue portugaise ou en toute autre langue « étrangère » suppose avant tout une foi en l'Homme et un engagement actif dans l'Histoire. Deuxièmement, cet acte traductif révèle une volonté généreuse de donner à voir, à sentir à un public plus vaste l'expérience profonde de la responsabilité pour autrui, l'inconnu, l'étranger - cet Autre presque absolu, du fait même qu'il éprouve une souffrance-limite. Aussi accomplit-il son humanité en compatissant aux horreurs inouïes - ne fût-ce que dans leur dimension encore représentable - qui s'élèvent de ces pages comme un cri qui témoigne et qui demande que jamais on ne l'oublie. Or, pour Levinas², cet engagement est éveillé à l'autre au-delà de l'être qui le pense tout simplement, c'est sortir de la logique de l'ego, de sa culture et de son passé à lui pour aller à la rencontre de l'inconnu, tout en l'accueillant à partir de son être le plus intime et pas seulement de ses facultés intellectuelles : c'est l'hospitalité au sens le plus sublime du mot.

Dans mon analyse, le visage n'est pas du tout une forme plastique comme un portrait ; le rapport au visage est à la fois le rapport à l'absolument faible - à ce qui est absolument exposé, ce qui est nu et ce qui est dénué, c'est le rapport avec le dénuement et par conséquent avec ce qui est seul et peut subir le suprême esseulement qu'on appelle la mort. [...] Ce qui est important, c'est que la relation à autrui soit l'éveil et le dégrisement ; [...] Ce qui m'importe, c'est dans la responsabilité pour autrui comme un engagement plus ancien que toute délibération mémorable constitutive de l'humain. Il est évident qu'il y a dans l'homme la possibilité de ne pas s'éveiller à l'autre ; il y a la possibilité du mal. Le mal, c'est l'ordre de l'être tout court - et, au contraire, aller vers l'autre c'est la percée de l'humain dans l'être, un « autrement qu'être ». [...] Dans ma responsabilité pour autrui le passé d'autrui, qui n'a jamais été mon présent, « me regarde », il n'est pas pour moi une re-présentation. Le passé d'autrui et en quelque sorte l'histoire de l'humanité à laquelle je n'ai jamais participé, à laquelle je n'ai jamais été présent est mon passé. (Levinas, 1991 : 122,132-134).

Ce sont cet éveil et cette hospitalité au *Visage* et à la Souffrance inconnus et proches, à la fois, c'est-à-dire révélés, que l'on demande au traducteur d'une œuvre singulière et difficile comme celle de Charlotte Delbo, et notamment du livre qui convoque à présent notre attention particulière : *Aucun de nous ne reviendra*. Dans son essai *Regarding the Pain of Others*, Susan Sontag nous présente quelques réflexions très pertinentes sur le pouvoir et les limites de l'art photographique et

du photojournalisme par rapport à la représentation des souffrances des autres. Elle y affirme que les gens sont souvent incapables de supporter les souffrances des autres, des blessés de guerre et même des parents les plus proches. Face aux images des cruautés commises au Vietnam ou à Sarajevo, par exemple, certains tenaient à y assister par voyeurisme - tout en étant évidemment en sécurité, à l'abri de ces atrocités qui ne les concernent pas - mais la plupart d'entre eux changeaient immédiatement de chaîne. C'est vrai que leur réaction immédiate était plutôt une exclamation d'horreur, mais une telle réaction était superficielle, en fait, mêlée d'une certaine indifférence envers les existences tragiques de ces hommes et femmes lointains, tout en étant leurs Proches dans une perspective philanthropique ou humanitaire. Rien de tel ne peut avoir lieu quand on se propose non seulement de lire mais de plonger dans une « réalité » presque hallucinatoire comme celle que Charlotte Delbo a tenu à partager avec nous : nous les rescapés des camps, nous, les survivants de toute sorte de maladies physiques et mentales, ou tout simplement nous, les héritiers de ce chapitre ténébreux de l'Histoire et de ses légats ineffaçables, parmi lesquels s'élèvent singulièrement les traducteurs des textes qui composent la « Littérature de la Shoah ».

Aucun de nous ne reviendra n'est pas vraiment un récit mais plutôt un réseau de fragments narratifs, poétiques, philosophiques, autobiographiques qui témoignent d'une étonnante capacité de l'auteur de ne pas faire de ce témoignage une œuvre piteusement plaintive, vindicative ou pleine de rancune envers la vie et les circonstances de sa déportation, elle qui n'était pas d'origine juive mais un membre très engagé de la Résistance française. En fait, comme tant d'autres membres de la Résistance Française, des communistes, des socialistes ou simplement des citoyens libertaires, Charlotte Delbo a été déportée au camp d'Auschwitz-Birkenau. Parmi les 230 prisonnières politiques françaises envoyées à Auschwitz-Birkenau, seules 49 d'entre elles seront rescapées. L'historien Annette Wierwille a écrit un livre remarquable sur ce sujet.

Grâce à ce pouvoir de compassion vis-à-vis de l'autre souffrant, de son Proche, l'auteur-narrateur se relègue la plupart du temps au second plan, en raison de la pression des actes de barbarie exercés par les bourreaux des camps sur les femmes et les hommes qui l'accompagnent dans le camp de Auschwitz-Birkenau, qui l'accompagnent au sens étymologique du mot, c'est-à-dire, qui mangent avec elle le pain léseux de leur ration et le pain noir de leurs peines de tous les jours. Ainsi, ce qui aurait pu devenir un témoin écrit plein d'auto-commisération et de haine devient plutôt une attention infatigable, lucide et courageuse à tout ce qui se passe autour, mêlée d'un sentiment de désespérance souvent stoïque et de fraternité compatissante pour ses compagnons d'infortune, surtout ceux qui tombaient sous le poids du désarroi et de l'épuisement physique :

[...] *Les hommes suivaient avec peine. Ils étaient chaussés de soques de toile à semelles de bois qui ne tenaient pas aux pieds. [...] La tête et le cou tiraient les pieds. Dans leurs visages décharnés, les yeux brûlaient, cernés, la pupille noire. Leurs lèvres étaient gonflées, noires ou trop rouges et quand ils les écartaient se voyaient les gencives sanguinolentes. [...] Nous les regardions. Nos mains se serraient de pitié. Leur pensée nous poursuivait, et leur démarche, et leurs yeux. (1970 : 34-35) [...] L'homme s'agenouille. Croise les bras. Baisse la tête. Le kapo s'avance. Il a son bâton. [...] Cet homme qu'on bat avec le bruit d'un tapis qu'on bat. Il compte toujours. Le SS écoute s'il compte. C'est interminable, cinquante coups de bâton sur le dos d'un homme. [...] Sa tête touche le sol. Chaque coup donne à son corps un sursaut qui le disloque. Chaque coup nous fait sursauter. [...] C'est interminable et cela résonne, cinquante coups de bâton sur le dos d'un homme. (Delbo, 1970 : 95-96).*

On sait bien que parmi les SS et les fonctionnaires nazis qui « travaillaient » aux camps, il existait un lexique de termes avilissants et dédaigneux pour caractériser les Juifs et leur condition, notamment le mot « stück », c'est-à-dire « pièce », pour désigner chacun d'eux, les envisageant en fait comme de simples pièces d'un engrenage à large échelle qui visait à les annihiler en tant que peuple. Cet avilissement systématique ou cette chosification sont toujours présents dans les œuvres des auteurs paradigmatiques de la « Littérature de la Shoah » : Robert Antelme, dans *L'Espèce Humaine*, Elie Wiesel, dans *La Nuit*, Sarah Kofman, dans *Paroles suffoquées* ou dans son livre posthume *Rue Ordener et rue Labat*, ou Paul Celan, dans certains poèmes, pour ne citer que quelques-uns des plus marquants. À titre d'exemple, observons cet extrait du livre de Wiesel :

Et j'étais là, sur le trottoir, à les regarder passer, incapable de faire un mouvement. Voilà le grand rabbin, le dos voûté, le visage rasé, le balluchon sur le dos. Sa seule présence parmi les expulsés suffisait à rendre cette scène irréaliste. [...]. Ils passaient devant moi, les uns après les autres, les maîtres d'étude, les amis, les autres, tous ceux dont j'avais eu peur, tous ceux dont j'avais pu rire un jour, tous ceux avec lesquels j'avais vécu durant des années. Ils s'en allaient déchus, traînant leur sac, traînant leur vie, abandonnant leurs foyers et leurs années d'enfance, courbés comme des chiens battus. [...]. Nuit noire. De temps à autre, une détonation éclatait dans la nuit. Ils avaient l'ordre de tirer sur ceux qui ne pouvaient soutenir le rythme de la course. Le doigt sur la détente, ils ne s'en privaient pas. L'un de nous s'arrêtait-il une seconde, un coup de feu sec supprimait un chien pouilleux. [...] Près de moi, des hommes s'écroulaient dans la neige sale. (2007 : 53, 155-156).

Pourtant, chez Charlotte Delbo on est singulièrement poursuivi par cette voix à la fois poignante et collective, qui a la force d'un Chœur tragique et de ses héros traqués et vaincus mais jamais subjugués, cela ne fût qu'à cause du regard attentif et dignifiant de l'auteur, qui les accompagne jusque dans l'abandon suprême : la mort et la dégradation des corps seuls tombés par terre, avant de devenir cendre dans les fours crématoires.

Pour Delbo, aussi bien que pour ces autres auteurs, écrire devient alors « devoir de mémoire », un Dessein, afin de racheter ces hommes et femmes du silence et de l'oubli, de l'anonymat des corps et des visages, des gestes et attitudes, des murmures et des confidences, des cris, des larmes, de la détresse et de la mort solitaire. De même, pour ses traducteurs, pour l'auteur de la traduction portugaise en particulier, Joana Morais Varela, dont je souligne l'excellent travail accompli dans *Nenhum de nós há-de voltar* (et aussi dans les deux autres volumes de la trilogie : *Um conhecimento inútil* e *Medida dos nossos dias*). En effet, l'auteur et sa traductrice partagent les apories dramatiques de la représentation de l'irreprésentable de l'expérience vécue, qui s'inscrit dans la structure très souvent fragmentaire du discours, déjà présente d'ailleurs chez Primo Levi, par exemple³. Mais dans *Aucun de nous ne reviendra / Nenhum de nós há-de voltar* elle est encore plus impressionnante, les fragments textuels étant en eux-mêmes un véritable langage métaphorique, ainsi que plusieurs personnages féminins, sans nom et sans visage, entassés dans cet espace lourd, oppressif et torturant destiné surtout aux femmes - le camp de Auschwitz-Birkenau. En langue française comme en langue portugaise, ce sont des dizaines de pages qui brûlent le lecteur d'un feu glacé, tout au long de cette sorte de toundra où les personnages féminins disparaissaient sans laisser de trace. Les corps agonisants eux-mêmes surgissent souvent presque indifférenciés, fondus dans la même douleur impartageable et émergeant d'un espace-temps labyrinthique, immobile, coagulé, que rien ne viendra racheter, nommer, si ce n'est l'écriture de Delbo et de ses traducteurs. En ce sens, la traductrice Joana Morais Varela accomplit à son tour un devoir de Mémoire par rapport à des millions de locuteurs de langue portugaise, tout en figurant l'accord profond entre l'hospitalité spirituelle et fraternelle et les compétences linguistiques et traductives par rapport à une langue qui lui est à la fois familière et étrangère, singulière et collective, symphonie lugubre d'où ressort une voix mélancolique mais chaleureuse, faufilée de silences pleins de sens qui demeureront peut-être à jamais innommables. On les écoute ensuite, l'auteur et sa traductrice, en cette voix unique dans les deux langues : tremblante et forte, angoissée, haletante et pleine d'une compassion qui n'a jamais ce ton affecté ni doucereux des fraternités faciles.

Et la nuit est plus épuisante que le jour, peuplée de toux et de râles avec celles qui agonisent solitaires, pressées contre les autres qui sont aux prises avec les chiens, les briques et les hurlements, celles que nous trouverons mortes à notre réveil, que nous transporterons dans la boue devant la porte, que nous laisserons là, roulées dans la couverture où elles ont rendu la vie. Et chaque morte est aussi légère et aussi lourde que les ombres de la nuit, légère tant elle est décharnée et lourde d'une somme de souffrances que personne ne partagera jamais. Et quand le sifflet siffle le réveil, ce n'est pas que la nuit s'achève, [...] ce n'est pas la fin de la nuit pour celles qui délirent dans les revirs/ ce n'est pas la fin de la nuit pour les rats qui attaquent leurs lèvres encore vivantes/ [...] /c'est la fin de mille nuits et de mille cauchemars⁴. (Delbo, 1970 : 92-94).

Le texte traduit témoigne d'une grande souplesse et d'une sensibilité exquise envers le texte original et la densité de son dramatisme existentiel, en faisant ressortir cette flexibilité exigeante qui s'accorde parfaitement aux structures grammaticales et prosodiques de la langue portugaise, à la polysémie ou au sens exquis de certains mots, à la beauté musicale de quelques-autres, au pouvoir de suggestion des images poétiques aussi bien qu'à l'épaisseur métaphorique des silences. Or, le travail en filigrane sur le texte, lequel suppose une attention et un respect amoureux pour la lettre du texte originel, aussi bien que pour celle du texte de la langue seconde, est une des tâches les plus pertinentes de la traductologie :

[cette tâche] consiste à expliciter ce qui, dans la traduction, relève d'autre chose que de la communication et de la restitution du sens : le travail sur la lettre. C'est le domaine d'une éthique et d'une poétique de la traduction, dans la mesure où éthique et poésie n'existent que dans le respect de la lettre. (Berman, 1993 : 46).

Ainsi, les choix lexicaux aussi bien que les options rythmiques ont été remarquablement beaux et fidèles au texte originel. C'est le cas, parmi tant d'autres que j'aimerais bien citer, de ce long poème en prose qui clôt le livre, ce poème-élégie d'une beauté sublime, poignante, inoubliable, dont elle saisit magnifiquement le rythme croissant jusqu'au climax final où le poème s'engouffre, recommence et s'engouffre à nouveau dans la source mystérieuse de la mémoire de l'auteur - ces beaux printemps révolus où le bonheur était encore possible, où tout était musique et rires et chants sous le soleil - pour revenir à nouveau vers l'oubli et la perte, vers la mort ; la mort qui vide les yeux, qui tord les doigts, déforme les derniers mots qui sourdent à peine, fait retomber à jamais la tête exsangue sur la poussière. Devant cette élégie en prose, du fond de son essence tragique, l'auteur de la traduction portugaise arrive à trouver la force des comparaisons, des métaphores, des anaphores, des énumérations, des interrogations, des assonances et allitérations, mais aussi celle du rythme saccadé et des ellipses, tout en respectant cette

défaillance inhérente à tout acte de traduire - cet équilibre difficile entre la parole indigente et sa magnificence ultime.

Aussi pouvons-nous affirmer que cette traductrice est un véritable disciple de Ricoeur, du fait qu'elle assume naturellement l'impossibilité de *l'absolu linguistique* et, par la suite, l'équation qui établit le principe de la différence entre *l'adéquation et l'équivalence*, c'est-à-dire, *l'équivalence sans identité*. Or, d'après Ricoeur, c'est bien là qui réside le véritable plaisir de traduire. À chaque fois que le traducteur assume l'irréductibilité entre le soi-même et l'étranger, il reconnaît ainsi le statut infranchissable de la nature dialogique de l'acte de traduire, et il en est gratifié. Il en découle que le traducteur peut bien éprouver du plaisir avec ce que Ricoeur désigne par *hospitalité linguistique*, c'est-à-dire un état d'esprit où son plaisir d'habiter une langue différente, la langue de l'autre, est suppléé par la joie de recevoir dans sa propre demeure d'accueil, la parole de l'étranger (Ricoeur, 2005 : 19-21). Par ailleurs, selon Ricoeur, la traduction ne nous pose pas seulement un problème intellectuel, théorique ou d'ordre pratique, mais aussi un problème éthique : il s'agit essentiellement de conduire le lecteur à l'auteur et l'auteur au lecteur, en accomplissant par là même le devoir d'hospitalité. Ce parti pris éthique écarte de tout traducteur la peur ou de la haine de l'étranger, lesquelles pourraient découler du préjugé qui verrait en l'étranger une menace pour son identité linguistique à lui (Ricoeur, 2005 : 41-44).

Loin au-delà des fils, le printemps voltige, le printemps frissonne, le printemps chante. Dans ma mémoire. Pourquoi ai-je gardé la mémoire ? Pourquoi avoir gardé le souvenir des rues aux pavés sonores, des fifres du printemps sur les bancs des marchands de légumes au marché, des flèches de soleil sur le parquet blond au réveil, le souvenir des rires et des chapeaux, des cloches dans l'air du soir, des premières blouses et des anémones ? Ici, le soleil n'est pas du printemps. C'est le soleil de l'éternité, c'est le soleil d'avant la création. Et j'avais gardé la mémoire du soleil qui brille sur la terre des vivants, du soleil sur la terre des blés. [...] Ma mémoire est plus exsangue qu'une feuille d'automne/ Ma mémoire a oublié la rosée/ Ma mémoire a perdu sa sève. Ma mémoire a perdu tout son sang. / C'est alors que le cœur doit s'arrêter de battre - s'arrêter de battre - de battre. [...] Elle a eu tout d'un coup la mort sur son visage, la mort violette aux ailes du nez, la mort au fond des orbites, la mort dans ses doigts qui se tordent et se nouent comme des brindilles que mord la flamme, et elle dit dans une langue inconnue des paroles que je n'entends pas. Les barbelés sont très blancs sur le ciel bleu. / M'appelait-elle ? Elle est immobile maintenant, la tête retombée dans la poussière souillée. / Loin au-delà des barbelés, le printemps chante. / Ses yeux se sont vidés / Et nous avons perdu la mémoire. / Aucun de nous ne reviendra⁵. (Delbo, 1970 : 180-182).

De son texte ressort la joie de recevoir chez elle, dans sa demeure, son esprit et sa langue d'accueil, la demeure et la langue de l'étranger, de l'inconnu qui devient le Proche par excellence, et peut-être aussi le Proche de chacun de nous les lecteurs attentifs de ce texte bifront qui nous parle dans l'éblouissement navrant de la langue portugaise - jumeau imparfait d'un autre, l'originel, qui nous avait parlé jadis, dans l'émerveillement déchirant de la langue française.

Bibliographie

- Antelme, R. 1957. *L'Espèce humaine*. Paris : Gallimard.
- Berman, A. 1993. « La Traduction et ses discours ». In Lambert, J., Lefevre, A. (éds.). *La traduction dans le développement des littératures. Actes du Xie Congrès de l'Association Internationale de Littérature Comparée*. Leuven : University Press.
- Celan, P. 1998. *Choix de Poèmes réunis par l'auteur*. Trad. de Jean-Pierre Lefebvre. Paris : Gallimard.
- Costazza, A. 2005. *Rappresentare la Shoah*. Milano : Cisalpino.
- Delbo, C. 1970/(2018). *Aucun de nous ne reviendra*. In *Auschwitz et après*, I. Paris : Minuit.
- Delbo, C. 2018. *Nenhum de nós há-de voltar*. In *Auschwitz e depois*, I. Trad. port. de Joana Morais Varela. Lisboa : BCF.
- Delille, Karl H et alii .1986. *Problemas da Tradução Literária*. Coimbra : Almedina.
- Derrida, J. 1998. *De l'Hospitalité*. Paris : Calmann-Lévy.
- Kofman, S. 1993. *Le mépris des juifs : Nietzsche, les juifs, l'antisémitisme*. Paris : Galilée.
- Lambert, J., Lefevre, A. (éds.).1993. *La traduction dans le développement des littératures. Actes du Xie Congrès de l'Association Internationale de Littérature Comparée*. Leuven : University Press.
- Levi, P. 1976. *Se questo è un uomo*. Turim : Einaudi.
- Levinas, E. 1991. *Entre nous. Essais sur le penser-à-l'autre*. Paris : Grasset.
- Mehlmanés., J. 2009. « Maurice Blanchot et la figure du Juif ». In *Pardès*, n°45, p. 97-106.
- Ricoeur, P. 2005. *Sobre a Tradução*. Trad. port.de Maria Jorge Vilar de Figueiredo. Lisboa: Cotovia.
- Sontag, S. 2003. *Devant la douleur des autres*. Paris : Christian Bourgois.
- Wierviorka, A. 2018. *Ils étaient juifs, résistants, communistes*. Paris : Perrin.
- Wiesel, E. 2007. *La Nuit*. Paris : Minuit.

Notes

1. François Bott, *L'Express*. Voir Delbo (1970 : plat verso).
2. Il convient de souligner que la philosophie de Emmanuel Levinas (1991 : passim) a notamment inspiré la pensée de Paul Ricoeur et de Jacques Derrida. Levinas nous a aussi laissé des réflexions très intéressantes sur la condition du Juif parmi les autres ou la « judéité », ainsi que l'écrivain Maurice Blanchot, lequel a revu ses propos en quelque sorte antisémites sous l'influence de la pensée de Levinas. Sur le thème de Juifs dans la pensée de Blanchot, voir Mehlmanés (2009 : 97-106). Sur les traces de la pensée de Levinas dans l'œuvre de Ricoeur et dans celle de Derrida, voir surtout Ricoeur (2005 : p. 17-53) et Derrida (1998 : passim). Finalement, sur la pluralité sémique du discours littéraire et l'équivalence imparfaite des mots dans la traduction littéraire, voir Delille et alii (1986 : 7- 45).

3. Sur les apories de la mémoire et de la représentation de la Shoah, Alessandro Costazza a notamment affirmé : « Il carattere estremo de la Shoah non costituisce tuttavia un problema solo per la rappresentazione letteraria, ma mette in crisi anche alcune delle categorie tradizionali dell'estetica , quali ad esempio quelle della mimesi e delle catarsi. » [Pourtant, le caractère extrême de la Shoah ne pose pas seulement de problème pour la représentation littéraire, mettant aussi en question quelques catégories traditionnelles de l'esthétique, comme par exemple celles de la mimesis et de la catharsis.] (Costazza, 2005: 16-17).

4. *E a noite é mais cansativa do que o dia, povoada de tosses e estertores com aquelas que agonizam sozinhas, encostadas às outras que lutam com a lama, os cães. Os tijolos e os berros, as que vamos encontrar mortas ao acordar, que havemos de levar para a lama diante da porta, que lá as havemos de deixar, enroladas no cobertor onde deram a vida. E cada morta é tão leve e tão pesada como as sombras da noite, leve de tão descarnada e pesada de uma soma de sofrimentos que nunca ninguém há-de partilhar. E quando o apito apita para o despertar, não é que a noite se acabe! [...] não é o fim da noite para as que deliram nos revires/ não é o fim da noite para as ratazanas que lhes atacam os lábios ainda vivos [...] / é o fim de mil noites e de mil pesadelos.* (Delbo, 2018: 82-83).

5. *Longe, para lá dos fios, a Primavera esvoaça, a Primavera arrepia, a Primavera canta. Na minha memória. Porque conservei eu a memória? Porquê ter conservado a recordação das ruas com calçadas sonoras, dos pífaros da Primavera nas bancas dos vendedores de legumes no mercado, dos raios de sol no parque claro ao acordar, a recordação dos risos e dos chapéus, dos sinos no ar ao fim da tarde, das primeiras blusas e das anêmonas? Aqui, o sol não é da Primavera, é o sol da eternidade, é o sol de antes da criação. E eu tinha conservado a memória do sol que brilha sobre a terra dos vivos, do sol sobre a terra dos trigos. [...] A minha memória está mais exangue do que uma folha de Outono. / A minha memória esqueceu-se do orvalho. / A minha memória perdeu a seiva. A minha memória perdeu o sangue todo. / É então que o coração deve parar de bater - parar de bater - de bater. [...] Teve de repente a morte na cara, a morte violeta nas asas do nariz, a morte no fundo das órbitas. A morte nos dedos que se torcem e dão nós como gravetos que a chama morde, e diz numa língua desconhecida palavras que não compreendo. O arame farpado está muito branco sobre o céu azul. / Estava a chamar-me? Agora está imóvel, com a cabeça caída na poeira suja. / Longe, para lá do arame farpado, a Primavera canta. / Os olhos dela esvaziaram-se. / E nós perdemos a memória. / Nenhum de nós há-de voltar.* (Delbo, 2018 : 152-154).



ISSN 2268-493X

ISSN en ligne 2268-4948

Traduction et créativité : d'un cadre conceptuel à la pratique

Catarina Vaz Warrot

Universidade do Porto (CLUP), Portugal

awarrot@letras.up.pt

<https://orcid.org/0000-0003-0523-612X>

Reçu le 08-09-2020 / Évalué le 28-10-2020 / Accepté le 29-11-2020

Résumé

Dans cet article, nous avons pour objectif de réfléchir à la notion de créativité, longtemps écartée de la théorie de la traduction. Cette notion, difficile de cerner, renvoie également au rôle du traducteur (auteur, mais pas l'Auteur) et de son œuvre (œuvre, mais pas l'Œuvre). Comment caractériser la créativité ? Comment l'identifier dans une traduction littéraire ? En partant de quelques propositions d'affinement de la terminologie et du cadre conceptuel de la notion de création en traduction littéraire, nous essayerons de l'illustrer par le biais d'exemples tirés de la traduction en portugais de l'œuvre *La carte et le territoire* de Michel Houellebecq, de la plume de Pedro Tamen.

Mots-clés : traduction, créativité, création, interprétation

Tradução e criatividade : de um quadro teórico à realidade prática

Resumo

Neste artigo, propomo-nos refletir sobre a noção de criatividade, que durante muito tempo se manteve afastada da teoria da tradução. Esta noção, difícil de delimitar, remete igualmente para o papel do tradutor (autor, mas não o Autor), e da sua obra (uma obra mas não a Obra). Como é que podemos caracterizar a criatividade? Como é que a podemos identificar numa tradução literária? Partindo de algumas propostas sobre a terminologia e o quadro teórico da noção de criação em tradução literária, tentaremos ilustrá-la através de exemplos retirados da tradução em português da obra *La carte et le territoire* de Michel Houellebecq, efetuada pelo conceituado poeta e tradutor Pedro Tamen.

Palavras-chave: tradução, criatividade, criação, interpretação

Translation and creativity: from conceptual framework to practice

Abstract

In this article, we aim to reflect on the notion of creativity, long time excluded from translation theory. This notion, which is difficult to define, also refers to the role

of the translator (an author but not the Author), and to his work (work but not the Work). How to characterize creativity? How to identify it in a literary translation? Starting from some proposals for refining the terminology and the conceptual framework of the notion of creation in literary translation, we will try to illustrate it by means of examples taken from the translation into Portuguese of *La carte et le territoire* of Michel Houellebecq, from Pedro Tamen.

Keywords : translation, creativity, creation, interpretation

1. La notion de créativité en traduction : cadre conceptuel

Traduction et créativité. Une évidence ou un piège à éviter ? Qu'entend-on par créativité ? Comment la reconnaître ?

Barbara Folkart (1991) distingue plusieurs formes de « réappropriation » du texte de départ (TD). Cet auteur mentionne trois types de traduction : la traduction mimétique (appelée au XVII^e siècle imitation) qui serait une traduction-recréation et consisterait en une réplique amoindrie du parcours créateur du TD ; la traduction-confiscation qui correspondrait à un « détournement » du « versant poétique ou idéologique » du TD et la création traductionnelle qui prolongerait « (...) le processus créateur, (...) et procède d'un vouloir dire qui s'invente au fur et à mesure qu'il s'actualise à travers l'écriture » (Folkart, 1991 : 425-426).

Depuis les travaux de Barbara Folkart (1991) et de Michel Ballard (1997), les écrits dédiés à la créativité ou à la création en traduction se sont multipliés. Michel Ballard défend, notamment, l'intégration de la créativité au même niveau de la subjectivité, dans une démarche scientifique d'observation :

La créativité, comme la subjectivité, font partie intégrante de l'opération de traduction et il faut intégrer ces éléments dans une démarche scientifique d'observation et d'exploration du phénomène, si l'on veut élaborer une traductologie réaliste et honnête (...). (Ballard, 1997 : 106-107).

Cependant, soulignons avec Jean-Yves Masson, créativité et subjectivité ne vont pas forcément de pair avec la notion d'arbitraire :

(...) si chaque traducteur a sa propre manière de comprendre le texte, c'est qu'il est d'abord un lecteur. Et nous savons depuis Proust qu'un livre contient autant de livres différents que ce livre aura de lecteurs : personne n'y voit tout à fait la même chose, bien que tout le monde lise le même livre (Masson, 2017 : 637).

Nous pouvons identifier des aspects de la créativité en traduction qui font le consensus auprès des chercheurs et qui sont pertinents pour le traducteur. D'une part, le produit résultant de l'exercice de la créativité doit être « nouveau » :

« Quelles que soient les autres qualités positives qu'il pourrait posséder, nous insistons généralement dans un premier temps qu'un produit est nouveau avant qu'on veuille l'appeler créatif¹. » (Jackson and Messick, 1967 : 4). D'autre part, le produit de l'acte créatif doit être « approprié » : « Le caractère approprié est un critère conjoint crucial de l'originalité. Un produit doit répondre aux exigences de la situation et aux besoins du créateur, et avec des produits complexes, les différentes parties doivent former un tout cohérent². » (Fox, 1963 : 124).

Michel Ballard (2004 : 88) distingue une créativité qui serait optionnelle, facultative et une autre qui serait obligatoire pour résoudre des problèmes d'équivalence. La seconde proposition est souvent la seule solution possible pour le traducteur car, sans elle, il ne pourrait pas accomplir sa mission. Mickael Mariaule (2015 : 94), qui a longuement réfléchi à cette problématique des degrés de créativité dans la traduction, propose une distinction entre *créativité*, *recréation* et *création*, en se basant sur les traits distinctifs de Jakobson. Cette catégorisation nous semble assez opérationnelle et résume, à notre avis, les différents types de présence du caractère créatif en traduction, car la créativité est +/- obligatoire / +/- optionnelle, la récréation est + obligatoire / - optionnelle et la création est - obligatoire / + optionnelle. Ainsi, le terme « créativité » correspondrait au degré zéro/ neutre (+/- obligatoire/+/- optionnelle) de la traduction.

Antin Fougner Rydning (2004) propose, quant à lui, un schéma ternaire qu'il nomme de « transfert » :

- le transfert automatique (sorte de degré zéro de la création discursive) : « *automatique* » dans le sens de routinier où le traducteur « convoque » des structures linguistiques à partir de schèmes, cognitifs de sa mémoire sans efforts apparents. À force d'avoir été répétés, ces structures et ces schèmes, même s'ils sont complexes, sont parfaitement maîtrisés. (Rydning, 2004 : 871).
- le transfert exploratoire (degré intermédiaire, fruit de l'hésitation du traducteur, du choix entre plusieurs possibilités) : « *exploratoire* » dans le sens où le raccordement des concepts aux formes linguistiques s'opère par voie d'association. Le traducteur « évoque » une solution de façon plus ou moins instantanée. Le surcroît de réflexion correspond à un va-et-vient entre le sens immatérialisé et les formes linguistiques susceptibles de restituer celui-ci dans la langue d'arrivée, ce va-et-vient pouvant donner lieu à plus d'une solution intermédiaire. (Rydning, 2004 : 871).
- le transfert réfléchi, résultat de cogitations plus poussées : « *réfléchie* », car soumise à un discernement. Cette procédure de transfert se situe à cheval

entre les deux procédures de transfert précédentes. Le traducteur évoque par association des schèmes cognitifs de sa mémoire, lesquels donnent spontanément lieu à des formulations linguistiques. (Rydning, 2004 : 871).

Quand on examine le texte traduit, nous observons qu'il contient des « moments » de créativité, mais on est, effectivement, loin du phénomène « global » que l'on associe à l'acte de création littéraire. Le traducteur peut décider, par exemple, que la traduction standard d'une phrase, bien que correcte, ne rend pas l'effet de style recherché. Il peut constater que ses tentatives de construire les diverses « voix » qui traversent le texte source exigent un effort particulier qui va au-delà du souci de « reproduire » celle-ci ; il cherche, donc, à créer des voix qui obéissent à une logique « similaire », tout en respectant cette logique du début à la fin de la traduction.

Une autre question se pose. Si le traducteur a conscience de l'existence d'avoir fait plus ou moins preuve de créativité dans son travail qu'en est-il du lecteur ? Reconnaît-il la présence de la créativité dans la traduction qu'il a entre les mains ? Il fallait qu'il puisse la comparer à l'original, ce qui n'est pas la situation de réception habituelle, car la traduction est destinée à un public qui ne connaît pas la langue dans laquelle l'œuvre traduite a été écrite (Belingard, Boisseau, Sanconie, 2017 : 491). Il nous faut donc ajouter un autre élément indispensable à la caractérisation du processus créatif en traduction : le rôle et les compétences de l'« expert », de celui qui pourrait éventuellement détecter et évaluer les choix de traduction. Afin de débusquer les plages de texte susceptibles de déclencher le processus créatif, et sachant que celles-ci ne sont pas nécessairement repérées en amont, il convient de procéder à une comparaison des textes source et cible, en vue de révéler des choix traductifs. Nous essayerons de les illustrer par le biais d'exemples tirés de la traduction en portugais de l'œuvre *La carte et le Territoire* (2010) de Michel Houellebecq, effectuée par Pedro Tamen (2018).

2. *La carte et le territoire* de Michel Houellebecq : traduction en portugais de noms d'entreprises

Nous avons sélectionné un *corpus* d'exemples dont le but est de soulever des pistes de réflexion. Ce *corpus* est constitué par les noms d'entreprises (restaurants, entreprises de plomberie, de taxis...) présents tout au long du roman. Ce type de référence est assez intéressant, car il fait souvent appel à des jeux de mots et à des renvois culturels ou linguistiques assez particuliers. Il s'agit de formules très brèves souvent nominales et qui peuvent poser des « problèmes » de traduction. Le traducteur a-t-il introduit des éléments « nouveaux » sans y être « obligé » ou était-il forcé de le faire sous peine de ne pas réaliser la traduction ?

Observons les exemples 1, 2 et 3 :

<i>La Carte et le Territoire</i>	<i>O Mapa e o território (trad. Pedro Tamen)</i>
1. « Sur son site web, <i>Plomberie en général</i> se proposait de « faire entrer la plomberie dans le troisième millénaire » p.12	1.a. « No seu site da <i>web</i> , a <i>Canalização Universal</i> propunha-se « fazer entrar a canalização no terceiro milénio » p.12
2. « Le lendemain il attendit de nouveau, toute la journée, l'arrivée de <i>Plomberie en général</i> , mais aussi celle de <i>Simplement plombiers</i> , qu'il avait réussi à joindre dans l'intervalle. » p.13	2.a. « No dia seguinte esperou de novo todo o dia a chegada da <i>Canalização Universal</i> , e também a da <i>Somos Canalizadores</i> , para onde conseguira ligar entretanto. » p.13
3. « (...) indiqua pour sa part le réceptionniste de <i>Voitures Fernand Garcin</i> sur un ton de componction lisse » p.17	3.a « (...) indicou por seu lado o recepcionista dos <i>Transportes Fernand Garcin</i> num tom de cortês compunção. » p.16

Dans ces trois exemples, nous identifions deux noms d'entreprises de plomberie et un de location de voitures : *Plomberie en général*, *Simplement plombiers* et *Voitures Fernand Garcin*. La traduction en portugais présente des divergences : *Canalização Universal*, *Somos Canalizadores* et *Transportes Fernand Garcin*, alors que les termes identiques (*em geral*, *simplesmente* et *Viaturas*) existent dans le vocabulaire de la langue portugaise. Le traducteur a opté par d'autres termes qui ne s'éloignent pas du sens du TD mais qui sont plus créatifs dans la mesure où ils introduisent une certaine « nouveauté » ou sont plus usuels dans la langue d'arrivée. Cependant, ils n'étaient pas obligatoires.

L'exemple 4 montre un autre versant du type de traduction effectuée :

4. « En milieu d'après-midi, Jed essaya en vain, une dizaine de fois, de joindre <i>Ze Plomb'</i> , qui utilisait Skyrock comme musique de mise en attente, alors que <i>Simplement plombiers</i> avait opté pour Rires et chansons. » p.14	4.a. « A meio da tarde Jed tentou em vão, uma dezena de vezes, ligação para a <i>Canalizarte</i> , que utilizava <i>Skyrock</i> como música de espera, ao passo que a <i>Somos Canalizadores</i> optara por <i>Risos e Canções</i> . » p.14
--	--

Il s'agit encore du nom d'une entreprise de plomberie, appelé en français *Ze Plomb'*. « ze » correspond à une variante orthographique de l'article défini anglais « the » qui renforce le caractère unique de cette entreprise. Comment le traduire en langue portugaise, alors que cette oralisation de l'article défini anglais n'est pas habituelle en portugais ? Le traducteur a choisi une traduction « nouvelle », « obligatoire » (le lecteur portugais ne comprendrait pas cet usage) avec la création d'un nouveau mot : « Canaliz » qui garde la coupure du mot français (« Plomb' »)

et en ajoutant un sens « arte ». Ce sens est certes différent et moins oralisé et populaire qu'en français, mais il essaie d'y introduire également l'idée d'une entreprise unique.

Nous pourrions alors imaginer que le traducteur de cet ouvrage traduirait systématiquement de façon assez créative les noms d'entreprises. Cependant, les exemples ci-dessous ne suivent pas cette tendance :

<p>5. « C'est alors qu'il prit conscience du problème du taxi. Comme il s'y attendait, <i>AToute</i> refusa nettement de le conduire au Raincy, et <i>Speedtax</i> accepta tout au plus de l'emmener jusqu'à la gare (...) » p.17</p>	<p>5.a « Foi então que tomou consciência do problema do táxi. Como já esperava, a <i>AToute</i> recusou-se terminantemente a levá-lo ao Raincy, e a <i>Speedtax</i> aceitou, quando muito, levá-lo até à estação (...) » p.16</p>
<p>7. « Leur repas annuel aurait cette fois lieu dans une brasserie de l'avenue Bosquet appelée <i>Chez Papa</i>. » p.19</p>	<p>7.a « A sua comum refeição anual teria lugar desta vez numa cervejaria da avenida Bosquet chamada <i>Chez Papa</i>. » p.19</p>
<p>8. « Ils se retrouvèrent <i>Chez Anthony et Georges</i>, un minuscule restaurant (...) » p.64</p>	<p>8.a « Encontraram-se no <i>Chez Anthony et Georges</i>, um minúsculo restaurante (...) » p.58</p>

Ces noms d'entreprises de taxis et de restaurants restent inchangés et sont reproduits en portugais tels qu'ils l'étaient en français (en italique) : « *AToute* », « *Speedtax* », « *Chez Papa* », « *Chez Anthony et Georges* ». Si les noms de restaurants « *Chez Papa* » et « *Chez Anthony et Georges* » nous semblent éventuellement ne pas poser des problèmes d'interprétation pour le lecteur de langue portugaise, car il s'agit de références présentes dans la culture portugaise associées à la gastronomie française, il nous semble que *AToute* et *Speedtax* perdent leur nouveauté et jeux de mots présents en français.

Ces exemples nous montrent, en effet, que la créativité en traduction est présente par petites touches, dans quelques exemples, mais ce n'est pas un phénomène global dans une œuvre littéraire. De ce point de vue, Lance Hewson (2006 : 54-63) met en évidence l'existence de différents mouvements dans la traduction qui renvoient directement ou indirectement à la créativité :

Un traducteur expérimenté développe en effet des routines: la lecture du texte source déclenchera spontanément ou mécaniquement des solutions en langue cible qui ont déjà été en partie formées par les paramètres externes applicables à la situation de traduction particulière - le cadre institutionnel, le public visé, ordre de traduction et ainsi de suite³.

Selon Hewson (2017 : 499), la créativité en traduction littéraire se distingue de la création littéraire car elle n'est pas un phénomène global, mais survient plutôt en différents endroits du texte.

Le dernier exemple nous confirme précisément cette idée :

<p>9. « On pouvait partager la satisfaction du propriétaire de <i>La Marmotte Rieuse</i> lorsqu'il concluait sa note de présentation (...) » p.98</p>	<p>9.a «Todos podiam partilhar a satisfação do proprietário de <i>A ratinha Risonha</i> ao concluir a sua nota de apresentação (...)» p.89</p>
---	--

Le traducteur a traduit le nom du restaurant « La Marmotte Rieuse » par « A Ratinha Risonha ». Pourquoi ne pas avoir employé le mot « A marmota » ? Il nous semble que « Marmotte » est peut-être un animal moins connu en portugais qu'en français et le mot « Ratinha » renvoie, peut-être, aux petits livres d'apprentissage pour les enfants « Ratinho ». Par ailleurs, l'allitération en « r », en portugais, apporte également une sonorité propice à la mémorisation.

Nous ne saurons pas exactement les raisons de ces choix, mais ces exemples démontrent et prouvent que parfois la créativité surgit sans caractère obligatoire, renforçant cette idée de création de la part du traducteur. Ce sont des modifications, mais qui ne changent pas forcément le sens et qui ajoutent des repères adaptés au public visé.

Sans l'expert, sans la comparaison entre les deux textes, le lecteur n'a pas accès à une évaluation du caractère plus ou moins créatif de la traduction. Cependant, si le traducteur, l'apprenti-traducteur possède cette notion et si l'expert l'aide avec des commentaires et des critiques, les traductions obtenues produiront une version certainement plus proche de l'idée et de l'émotion que l'auteur aurait voulu transmettre à son lecteur.

Considérations finales

Il nous semble évident, de nos jours, et à la vue des études et recherches en traductologie plus récentes, de ne pas pouvoir nier la présence de la créativité en traduction. Nous avons identifié quelques caractéristiques récurrentes de ce phénomène : la relation +- « obligatoire » et +- « nouveauté ». Ces deux éléments étant étroitement liés à l'existence de quelqu'un qui puisse comparer les deux textes (TD et TA), l'expert.

Le déni de création dont la traduction a été longtemps l'objet, la difficulté d'accès au processus créatif lui-même, celle enfin de reconnaître et de cerner la part de création dans le texte traduit, à la fois évidente et invisible, la mesure incertaine de la subjectivité du traducteur ou de la traductrice, sont autant de facteurs contribuant à une représentation faussée de la traduction et à une reconnaissance encore insuffisante de son rôle dans l'histoire de la littérature (Hewson, 2017 : 499).

Bibliographie

- Ballard, M. 1997. « Créativité et traduction ». *Target*, 9 (1), p. 85-110.
- Ballard, M. 2004. « La théorisation comme structuration de l'action du traducteur ». *La linguistique*, n° 40 (1), p. 51-65.
- Belingard, L., Boisseau, M., Sanconie, M. 2017. « Traduire, créer ». *Meta*. Volume 62, n° 3, p. 489-500.
- Folkart, B. 1991. *Le conflit des énonciations, traduction et discours rapporté*. Québec: les éditions Balzac.
- Fox, H.H. 1963. « A critique on Creativity in Science ». *Essays on Creativity in the Sciences*. M. A. Coler (Ed.). New York: New York University Press, p. 123-152.
- Hewson, L. 2006. « The vexed question of creativity in translation ». *Palimpsestes*. Hors-série, p. 54-63.
- Hewson, L. 2017. « Les paradoxes de la créativité en traduction littéraire ». *Meta*. Volume 62, n° 3, p. 501-520.
- Houellebecq, M. 2018. *O mapa e o território*. Tradução de Pedro Tamen. Lisboa : Alfabeta.
- Houellebecq, M. 2010. *La carte et le territoire*. Paris : Flammarion.
- Jackson, P.W., Messick S. 1967. « The Person, the Product, and the Response : Conceptual Problems in the Assessment of Creativity ». *Creativity and Learning*. J. Kagan (Ed.). Boston : Houghton Mifflin, 119.
- Mariaule, M. 2015. « Créativité, création et recréation en traduction : un flou conceptuel ». *Parallèles*, 27 (2), octobre, p. 83-96.
- Masson, J-Y. 2017. « De la traduction comme acte créateur : raisons et déraison d'un déni ». *Meta*. Volume 62, n° 3, p. 635-646.
- Rydning, A. F. 2004. « Le défi du procédé synecdoquien en traduction ». *Meta*, n° 49 (4), p. 856-875.

Notes

1. *No matter what other positive qualities it might possess, we generally insist as a first step that a product be novel before we are willing to call it creative* (Jackson and Messick, 1967 : 4).
2. *Appropriateness is a crucial conjoint criterion to unusualness. A product must fit the demands of the situation and needs of the creator, and with complex products, the individual parts must form a cohesive whole.* (Fox, 1963 : 124).
3. *An experienced translator does indeed develop routines: the reading of the source text will spontaneously, or mechanically, trigger target-language solutions which have already been in part formed by the external parameters applicable to the particular translation situation - the institutional setting, intended public, translation order and so on.* (Hewson, 2006: 54-63).



Traduction et publicité : analyse comparative du spot publicitaire de "La vache qui rit" / "A Vaca que ri" (2010)

Chantal Louchet

Universidade Católica Portuguesa, Portugal
chantallouchet@fch.ucp.lisboa.pt

<https://orcid.org/0000-0001-6290-955X>

Reçu le 20-07-2020 / Évalué le 30-10-2020 / Accepté le 09-11-2020

Résumé

Traversant les frontières géographiques, la publicité doit s'adapter à la nouvelle réalité du pays où elle sera transportée. Dans cet article, nous avons choisi d'étudier la réceptivité de la publicité télévisée de la célèbre «Vache qui rit» française au Portugal, quels ont été les choix / adaptations des traducteurs pour faire passer le message marketing de ce produit spécifique dans un pays autre que la France, analysant non seulement le texte source français et sa traduction portugaise, mais en rappelant tout d'abord le contexte, son importance dans l'interprétation car il n'existe qu'un discours contextualisé, sachant que nous ne pouvons véritablement assigner un sens à un énoncé hors contexte.

Mots-clés : traduction, publicité, réceptivité, *la vache qui rit*, *a vaca que ri*

Tradução e publicidade: análise comparativa do spot publicitário de "La vache qui rit" / "A Vaca que ri" (2010)

Resumo

Atravessando as fronteiras geográficas, a publicidade tem que se adaptar à nova realidade do país onde vai ser transportada. Escolhemos nesse artigo estudar a recetividade da publicidade televisiva da famosa "Vache qui rit" francesa em Portugal, quais foram as escolhas / as adaptações dos tradutores para fazer passar a mensagem de marketing deste produto específico num país outro que a França, analisando não só o texto de partida francês e a sua tradução portuguesa mas antes de mais recordando o contexto, a sua importância na interpretação porque só há discurso contextualizado, sabendo que não podemos realmente atribuir um significado a um enunciado fora de contexto.

Palavras-chave: tradução, publicidade, recetividade, *la vache qui rit*, *a vaca que ri*

Translation and advertising: comparative analysis of the commercial for “The Laughing Cow” / “A Vaca que ri” (2010)

Abstract

When crossing geographical borders, advertising must adapt to the new reality of the country to which it will be transported. In this article, we have chosen to study the responsiveness of television advertising for the famous French “Laughing Cow” in Portugal, what were the choices/adaptations made by the translators to convey the marketing message of this specific product in a country other than France, analysing not only the French source text and its Portuguese translation, but first of all by recalling the context, its importance in the interpretation process because there is only contextualized discourse, and we know that meaning cannot truly be assigned to utterances that are out of context.

Keywords: translation, advertising, receptivity, *la vache qui rit*, *a vaca que ri*

Introduction

« L'une des tâches essentielles de l'analyse du discours est de classer les discours qui sont produits dans une société. » (Maingueneau, 2009 : 130). La société, dans sa vie quotidienne, offre en effet une variété infinie de discours : journalistique, politique, administratif, juridique, scientifique, publicitaire, littéraire... bref, un vaste corpus oral et écrit, où les locuteurs et les interlocuteurs ont une compétence communicative et discursive qui leur permet de se comporter de manière appropriée dans différentes situations. Les perspectives offertes par l'analyse du discours ouvrent la porte à une profusion d'œuvres, chacune explorant les caractéristiques mêmes de l'acte de communication en question.

Comme le souligne si bien Dominique Maingueneau, « vivre dans le monde contemporain, c'est être confronté à une multitude de textes aussi éphémères qu'envahissants : tracts, annuaires, journaux, affiches, guides touristiques, “mailings” publicitaires... » (Maingueneau, 2011 : 1). Et la publicité elle-même envahit de plus en plus notre vie. De nos jours, la publicité fait partie intégrante de notre quotidien. Nous avons de la publicité dans la rue par le biais d'affiches, de panneaux, d'indications sur les voitures, les bus... Nous avons de la publicité dans les magazines, les journaux... Nous avons de la publicité à la radio... Nous avons de la publicité à la télévision... C'est pourquoi j'ai choisi ce thème.

Sachant que le discours façonne le monde et que le monde façonne le discours, la publicité, avec son langage spécifique, peut être considérée comme un monde à part entière. La publicité a son langage, comme nous l'avons déjà mentionné. Elle a sa particularité. Elle a sa structure. Elle a ses objectifs. Roland Barthes

fut l'un des premiers à choisir l'utilisation de l'image publicitaire comme terrain d'étude pour la sémiologie de l'image. Nous pouvons également citer les noms de Georges Péninou ou Jacques Durand qui ont également apporté leur contribution dans ce domaine de recherche. L'image médiatique fait partie de la vie quotidienne ; souvent, l'image devient synonyme de télévision et de publicité. Cependant, cette idée (image = télévision = publicité) porte à confusion. Martine Joly a parfaitement démontré que « *“la télévision est un média”, c'est-à-dire un support, “la publicité est un contenu”. La télévision est un média particulier qui peut transmettre de la publicité [...] la publicité est un message particulier qui peut se matérialiser à la télévision [...]* » (Joly, 2007 : 15). Ces distinctions conceptuelles doivent être clarifiées comme point de départ puisque nous avons décidé d'analyser le spot publicitaire télévisé de la Vache qui rit / *A Vaca que ri* (2010).

Dès le départ, le nom du produit « La vache qui rit » / « *A vaca que ri* » dénote des caractéristiques jugées traditionnelles de produits laitiers. Elle aurait pu s'appeler « La vache Daisy » ou « la vache marron/néerlandaise ». L'anormalité du choix du nom du produit est un facteur qui génère en nous une curiosité et une attention immédiates, capte l'intérêt du public cible, l'impact est immédiat. « La vache qui rit » / « *A vaca que ri* », sans tenir compte de sa couleur rouge, connote la joie. La première impression n'est ni positive ni négative, elle attire simplement l'attention.

Un texte publicitaire [...] n'est pas étudié seulement comme une structure textuelle, un enchaînement cohérent de signes verbaux, ni comme un des éléments d'une stratégie de marketing, mais comme activité énonciative rapportée à un genre de discours : le lieu social dont il émerge, le canal par lequel il passe (oral, écrit, télévisé...), le type de diffusion qu'il implique, etc., ne sont pas dissociables de la façon dont le texte s'organise. » (Maingueneau, 2011 : 2).

C'est précisément pour cette raison que nous concentrons notre analyse de ce type particulier de discours sur deux points distincts : le premier concerne le contexte de cette publicité, en relation avec la célèbre marque de fromage, et son importance dans l'interprétation car il n'y a qu'un discours contextualisé (Maingueneau, 2011); la deuxième partie, pour nous fondamentale, est déterminée par les textes de la chanson eux-mêmes, puisque nous proposons une analyse de traduction entre le texte source français et sa traduction portugaise, le texte cible, fournissant une comparaison de la même publicité « implicite ». Nous y verrons que cette publicité a des variations selon le pays dans lequel elle est affichée et que les pratiques de réécriture et d'adaptation dans ce milieu publicitaire ont toute leur importance dans le domaine de la traduction.

1. L'importance du contexte

Martine Joly souligne à juste titre que « la notion d'attente, dans la réception d'un message, est absolument capitale. Et, bien sûr, elle est étroitement liée à la notion de contexte. Ces deux notions conditionnent l'interprétation du message et complètent celles des instructions de lecture² » (Joly, 2007 : 69). Si « la signification du contexte n'est achevée que dans le discours, c'est à dire quand le signe est employé dans un énoncé qui correspond à une situation d'énonciation donnée » (Maingueneau, 2011 : 32), il est important, dans l'interprétation du sens, de prendre en compte les relations avec le contexte environnant, la situation du moment, de comprendre le « contrat » dans lequel les participants acceptent tacitement un certain nombre de règles afin de faciliter la communication. Pour Patrick Charaudeau, le contrat de communication comporte deux dimensions, situationnelle et communicationnelle.

Il est également très important, en ce qui concerne notre publicité spécifique, de prendre en compte les contextes « manquants », c'est-à-dire de tenir compte de l'évolution qui l'a amenée à l'état actuel. L'énonciateur a opéré une sélection qui n'est pas le résultat du « hasard », cela correspond à un choix prédéfini en fonction de son intentionnalité. La publicité « La vache qui rit » datant de 2010 nous parvient aujourd'hui à travers une série de publicités pour le même produit ; la publicité n'est pas statique, elle suit l'évolution de la société elle-même, elle est un des critères essentiels de son interprétation.

Les différentes publicités peuvent être considérées comme des « témoins » de l'époque dans laquelle elles ont été insérées ; de 1925 à 2010 (publicité que nous analysons), 85 ans se sont passés, une période qui a connu des changements remarquables dans la société, un développement progressif, une évolution qui influencera certainement l'image à transmettre du produit ; sans cela, sans cette mise à jour, le produit se serait arrêté à un certain moment perdant son lien avec le monde actuel. Comme il existe un lien ou une relation logique entre les différentes parties d'un discours, il existe un lien ou une relation logique entre les différentes publicités d'un même produit, mettant en avant les circonstances et les facteurs historiques, sociaux, culturels qui rendent possible, conditionnent et déterminent sa réception dans la société ; ainsi se crée une « mémoire discursive », une mémoire externe dans laquelle le texte publicitaire est placé dans l'affiliation de discours antérieurs donnés dans d'autres configurations historiques, et une mémoire interne dans laquelle le texte publicitaire entre en relation avec des déclarations déjà produites dans le cadre de son propre positionnement. En se constituant progressivement une mémoire, on construit ce que l'on peut appeler une « tradition ».

Toute la publicité autour du fromage et de la marque « La vache qui rit » / « *A vaca que ri* » a toujours joué un rôle important dans le succès et surtout dans la longévité du produit. Si nous nous demandons « comment l'idée et les valeurs de la marque sont transmises et conservées dans le temps », nous pouvons répondre que c'est précisément à travers ses différentes publicités. C'est à travers les différentes publicités de « La vache qui rit » que nous observons avec Paul Connerton « Comment les sociétés se souviennent³ ». La diffusion dans le temps de la marque « La vache qui rit » suppose en effet que le contexte des expériences précédentes est capital en ce sens qu'une « nouvelle » publicité du produit n'est jamais « *une nouveauté absolue qui surgit dans un vide d'information ; en raison d'un vaste ensemble de publicités [...] de références implicites, de caractéristiques déjà familières, son public est prédisposé à un certain mode de réception*⁴ » (Jauss, 1978 cité par Joly, 2007 : 70). Cependant, tout en conservant l'image et les valeurs de la marque, les « nouvelles » publicités devraient surprendre leur public cible au sens d'une innovation esthétique et/ou artistique, en établissant une relation revigorée avec le public cible actuel. Toutes les publicités font en sorte, au fil du temps, que le public cible, mais pas seulement les gens en général, connaissent la marque et le produit, favorisant l'expression d'un inconscient collectif que nous pouvons traduire par « tradition ». Nous constatons que les publicités du passé légitiment les publicités du présent, c'est ainsi que les expériences, les opinions, les échecs et/ou les succès ont été partagés. Chacune est susceptible de faire l'objet d'une activité interprétative. L'évolution est en accord avec les besoins et les tendances conjoncturelles.

Compte tenu du « passé » de la marque et du produit dans la publicité, nous pouvons nous poser quelques questions : Quelle est l'importance mondiale de cette publicité spécifique ? Quelles sont les intentions volontaires de l'annonceur-émetteur ? Quelles sont les informations fournies concernant les codes ou conventions ?

Cette publicité « Vache qui rit » est indissociable d'un contexte historique social délimité. Ce n'est pas la première publicité que la marque transmet à la télévision. Il y en a eu plusieurs auparavant et nous avons déjà fait référence à l'évolution du message publicitaire.

Nous mettons l'accent sur les aspects de la continuité : la bonne humeur associée à la marque. Cette marque a en effet atteint un capital de sympathie dès le début. La vache, symbole chaleureux et maternel, est un animal joyeux, heureux, associé à l'enfance.

Nous soulignons l'idée originale de cette même publicité : le goût unique du fromage toujours dans l'esprit du consommateur.

Nous distinguons la nouveauté visant à créer plus d'impact et plus d'intérêt : c'est la révélation du secret de la recette et des différentes étapes de la fabrication du fromage qui nous permet de comprendre pourquoi le fromage est si savoureux.

Une autre nouveauté mise en avant est le fait que l'icône de la « Vache qui rit » n'apparaît plus seule.

D'autre part, l'annonceur de cette publicité assimile les codes énoncés aux besoins d'une bonne santé, aux motivations liées à l'adoption de bons gestes alimentaires...

2. Spot publicitaire «La vache qui rit»/ “A Vaca que ri” : une analyse de traduction

2.1. Texte source français / traduction portugaise, texte cible

L'une des exigences fondamentales de l'analyse du discours versus critique de la traduction est la connaissance des deux langues, c'est-à-dire, dans le cas présent, du français et du portugais, puisque l'objectif est de comparer le texte original français avec sa traduction dans le pays cible, le Portugal. J'ai choisi le spot publicitaire « La vache qui rit » / « *A vaca que ri* », spot publicitaire télévisé de 2010 à partir duquel sont retranscrits les textes respectifs. En tant que publicité, l'objectif du système à partir duquel le texte est produit peut être décrit comme l'expression d'un message d'incitation par l'annonceur (émetteur) destiné à un téléspectateur / lecteur auditeur et consommateur potentiel (récepteur). D'un point de vue communicatif, le support physique est la télévision (canal visuel direct) utilisant un triple code : pictural (image en mouvement) / musical/linguistique (texte de la chanson). « Le langage audiovisuel est un mélange d'image, de son et de mots, dans une sorte d'alchimie que le récepteur reçoit comme une synthèse unifiée⁵ », souligne António Luís Ferronha (2001 : 81).

Nous allons travailler le texte dans cette partie sans l'image en excluant le type de relation texte/image ou image/texte alors que nous savons, comme l'a si bien dit le cinéaste français Jean-Luc Godard que « le mot et l'image, c'est comme la chaise et la table : pour être à la table, nous avons besoin des deux⁶ » (cité par Joly, 2007 : 135). Le texte est une réalisation concrète, c'est un ensemble visible, un ensemble de mots écrits ou imprimés, nous allons étudier le jeu de ces relations possibles entre les deux versions : « Les mots sont plus que des lettres disposées l'une après l'autre. Ce sont des codes, des clés qui servent à ouvrir dans nos cerveaux les portes de tant et tant d'images⁷ » (Athayde, 1999 : 81).

2.2. Première étape : éléments mis en évidence lors de la première lecture

Lors de la prise de contact avec les deux documents à analyser, nous vérifions en première lecture les lignes directrices communes et autres divergentes.

Transcription de la publicité <i>La Vache qui rit</i> , Version française	Transcription de la publicité
<p>Oh viens faire la Vache qui rit. Ça nous plaît, ça nous plaît, ça nous plaît, ça nous plaît. Avec du lait, mmh oui... On fait des fromages. Ça le fait, ça le fait, ça le fait. On découpe en morceaux tout petits. Ça nous donne trop envie, ça fond et nous aussi. C'est vachement « Vache qui rit ». « - Ouais, vas-y, j'kiff aussi, en portion c'est trop bon ». (Paroles de la vache noire) Et si petits et grands l'aiment depuis longtemps, obligé, vous allez adorer. Quand la Vache qui rit rit C'est vachement réussi, Vache qui rit Vache qui rit</p>	<p><i>Oooh, fazemos a Vaca que ri</i> <i>Que de leite, que de leite, que de leite, que de leite</i> <i>(Que deleite, que deleite, que deleite, que deleite)</i> <i>Mexe o queijo, mexe e remexe</i> <i>Que derrete.</i> <i>"- Eu curto bué". (Fala da vaca negra)</i> <i>Muuh</i> <i>E muito bom</i> <i>A vaca que ri</i> <i>Quando a vaca que ri ri</i> <i>(é curtir, é curtir, é curtir)</i> <i>É muito bom para ti</i> <i>Vaca que ri</i></p>

A Vaca que ri, version portugaise

Nous pouvons y détecter au premier abord : des interjections ; une onomatopée portugaise “*Muuh*” ; des expressions de langue familière / populaire ; une partie du texte omise dans la version portugaise / donc pas de traduction ; une phrase à double sens dans la version portugaise ; la répétition finale de la marque une seule fois (au lieu de deux) dans la version portugaise ; l’oralité / le discours direct de la tirade du personnage de la vache noire ; la répétition de la marque (ouverture/fermeture/milieu du texte) ; des éléments qui n’apparaissent pas dans la version de départ ; une différence d’énonciation.

2.3. Exercice de comparaison et de critique constructive (ordre chronologique des textes)

Parlons d’abord de la marque « La vache qui rit » / « *A vaca que ri* ». La marque ouvre la chanson (première phrase) et la ferme (dernière phrase), créant ainsi un effet de boucle. Le fait que la marque apparaisse à la fois au début et à la fin du texte est pertinent car le lecteur/télespectateur présumé finit par ne pas remarquer qu’il doit revenir au début. C’est sans aucun doute une stratégie de marketing. La marque, ce « signifiant », induit des connaissances supplémentaires liées à la

culture, cette marque est très ancienne et a déjà fait de nombreuses publicités, notamment à la télévision. Dans les deux textes, ce « signifiant » apparaît quatre fois dans l'ensemble du message linguistique : début / fin + deux fois au milieu du texte, c'est-à-dire qu'il apparaît régulièrement pour « rester dans l'oreille ». Une publicité doit respecter ce que les annonceurs appellent AIDMA (attention, intérêt, désir, mémorisation, action), la répétition favorise clairement la mémorisation.

Oh viens faire la Vache qui rit / *Oooh, fazemos a vaca que ri*

Les deux phrases commencent par la même interjection, provoquant les sentiments et les émotions du destinataire dès le début. Dans ces deux phrases, la place du lecteur/télespectateur est différente en raison de l'utilisation de l'impératif français « viens faire » et du présent de l'indicatif portugais « *fazemos* ». Notons également le choix du pronom « tu » en français contre « *nós* » en portugais. La traduction littérale aurait dû être « *vens fazer* ». L'impératif transporte immédiatement le téléspectateur dans un univers particulier, la fabrication du fromage. Il se sent directement impliqué. Le texte français s'adresse à la cible « tu ». Cet acte de parole directif révèle l'intention de l'annonceur d'influencer sur la manière d'agir du public cible, l'amenant à participer également à la fabrication/confection du fromage, élargissant ainsi l'univers de la publicité. L'interaction est immédiate. Cette caractéristique est inhérente au discours persuasif, lorsque l'énonciateur formule une injonction linguistique grâce au mode impératif « viens faire ». Cette énonciation crée une connivence, une complicité entre l'énonciateur et le public cible. En fait, l'énonciateur suscite ainsi le désir du public cible (pathos). Cette stratégie se poursuit avec l'évocation des plaisirs sensoriels : « Ça nous donne trop envie » / « ça fond » / « *c'est trop bon* » / « *vous allez adorer* » / « *Que derrete* » / « *É muito bom* » / « *É muito bom para ti* ». L'objet de consommation est présenté comme un produit auquel on ne peut pas résister : il faut le manger ! L'énoncé souligne l'intensité et le caractère extraordinaire de ce plaisir gustatif avec le processus d'amplification adverbiale « *trop* » (« *trop envie* » / « *trop bon* »), « *vachement* », « *muito* » (« *muito bom* » deux fois) en utilisant l'hyperbole. En présence de cette évocation intentionnelle et intensive, le désir du public cible peut s'intensifier en justifiant son achat. Le « *nós* » (nous) portugais (« *fazemos* ») comprend uniquement les personnes / le groupe interne qui travaille à la fabrication du fromage. L'univers est fermé. Le public cible assiste passivement à la fabrication du fromage. Il n'entre pas en action. Cependant, si en français, le public cible avec l'utilisation de l'impératif est rapidement appelé à participer, nous notons qu'en portugais, le « *nós* » (nous) s'adresse progressivement à un « tu » (public cible) : « *é bom para ti* » (avant-dernière phrase), distançant ainsi le sens naturel initial

entre ceux qui fabriquent et ceux qui consomment. Dans la version française, ils donnent la possibilité à ceux qui consomment de participer à l'action de confection du produit. S'agit-il d'une stratégie ? Par exemple, pour mieux convaincre ; l'énonciateur n'a pas peur d' « inviter le destinataire » à participer car, en fait, il s'agit d'un produit de qualité. Cela n'est pas le cas de la version portugaise.

Ça nous plaît, ça nous plaît, ça nous plaît, ça nous plaît / *Que de leite, que de leite, que de leite, que de leite* (ou autre interprétation : *Que deleite, que deleite, que deleite, que deleite*)

Le rythme quaternaire est respecté dans les deux versions, mais la structure elle-même est différente. Alors qu'en français nous avons un segment composé de trois éléments : sujet (« Ça ») + pronom personnel indirect (« nous ») + verbe/prédicat (« plaît »), en portugais nous avons également un segment composé de trois éléments d'une autre nature : pronom quantitatif relatif (« que ») + préposition (« de ») + nom (« leite »). La phrase déclarative française est devenue une phrase exclamative en portugais. La langue portugaise permet également un énoncé de signification différente. Il y a un double sens. Il ne comporte que deux éléments, mais maintient l'exclamation : pronom quantitatif relatif (« *Que* ») + nom (« *deleite* »). La répétition anaphorique renforce une idée de plaisir, de satisfaction en français (« Ça nous plaît ») à laquelle la traduction « *que deleite* » (*que prazer !, que delícia !, que voluptuosidade !*) (quel plaisir !, quel délice !, quelle volupté !), le pronom personnel indirect « nous » est plus adapté, incluant encore une fois le public cible au milieu de l'action. L'idée du produit laitier avec lequel le fromage est fabriqué – le lait – n'apparaît que dans la phrase suivante en français « Avec du lait, mmh oui... On fait des fromages », phrase omise dans la version portugaise qui aurait pu être traduite littéralement comme suit, « *Com leite, mmh sim... Faz-se (no sentido, « confeciona-se » ou « fabrica-se ») queijos* ». Le produit final « fromages », substantif pluriel en français, apparaît dans la version portugaise au singulier « *Mexe o queijo, mexe e remexe* » et seulement dans la phrase suivante.

Les deux variantes du texte portugais sont bien acceptées en fonction des contextes de communication. Nous pouvons accepter n'importe quelle interprétation proposée, puisque dans la version française il y a les deux thèmes sous-jacents, aussi bien celui du plaisir (« Ça nous plaît » / « *deleite* ») que celui du lait (« Avec du lait » / « *que de leite* »). Alors que le texte de départ combine les deux idées en simultané, le texte d'arrivée opte pour une seule idée qui, selon l'interprétation faite, sera basée soit sur le plaisir, soit sur le lait, ayant une seule signification finale. C'est une option créative qui « *ne confond pas le sérieux avec la prudence (sans oublier) une des lois fondamentales du commerce : personne n'achète rien à un vendeur ennuyeux* » (Athayde, 1999 : 47). Pour moi, le choix du double sens

dans la version portugaise est ingénieux, subtil, il demande de l'habileté de la part du traducteur. Selon Edson Athayde, « *être créatif n'est pas une option. C'est une définition* ». » (Athayde, 1999 : 30) Le travail de traduction demande également une certaine créativité, il est nécessaire de jouer avec le texte de départ afin de transmettre le message initial de la meilleure façon possible.

Ça le fait, ça le fait, ça le fait. / Mexe o queijo, mexe e remexe

Le rythme ternaire est respecté dans les deux versions. Alors qu'en français nous avons la répétition anaphorique du segment composé de trois éléments : sujet (« ça ») + pronom personnel complémentaire direct (« le », sous-entendu « le fromage ») + verbe/prédicat (« fait »), la version portugaise ne respecte pas cette répétition anaphorique. En français, l'idée d'action n'est claire qu'avec la répétition. En portugais, cette idée d'action est d'autant plus renforcée, d'une part, par la conjonction de coordination « e » (« et ») (au lieu de la ponctuation, la virgule française a été remplacée par un mot « et »), d'autre part, par le préfixe « re » - d'origine latine dont le sens est « *de novo* » (« à nouveau ») – du verbe « *mexer* » (« mélanger »). Un déterminant défini et un substantif « *o queijo* » (« le fromage ») apparaissent également directement dans cette phrase, une variante significative puisque le substantif « *o queijo* » (« fromage ») n'a pas été traduit dans la phrase précédente ; pour transmettre l'idée, ils ont dû vraiment transcrire le mot, ils ne pouvaient pas utiliser le pronom personnel direct (« le ») car en portugais, il n'y avait pas de référence antérieure pour cela.

On découpe en morceaux tout petits

Une autre phrase non traduite en portugais. Il est nécessaire de connaître la raison de ces omissions et d'essayer de les expliquer par des hypothèses. Et soulever une hypothèse, c'est précisément s'interroger sur les décisions prises par le traducteur. La version portugaise n'a pas respecté la traduction que l'on peut dire « à la lettre » du texte français. Ils ont omis l'idée d'une présentation générale du fromage, celle « en portions individuelles ». Ils n'ont pas jugé nécessaire de transmettre cette idée au consommateur, au public cible. Dans le processus de fabrication, le fromage final est divisé en plusieurs petites portions, ce qui facilite sa consommation. Il peut être facilement transporté à un goûter à l'école par exemple. La phrase aurait pu être traduite littéralement comme suit : « *corta-se em bocados (no sentido de « porções ») muitos pequenos (« individuais »)* ». Nous ajoutons d'autre part que le pronom personnel « on » de la troisième personne du singulier a le sens pluriel de « nous ». Il y a toujours l'idée implicite forte d'inclure le public cible à tous les personnages du spot publicitaire. Il n'y a pas de différenciation, il fait partie du personnel de cuisine. Que se cache-t-il derrière ces omissions ? La traduction

est-elle vague et non stricte ? Quelle est la position de l'annonceur lorsqu'il fait ses choix ? S'agit-il simplement d'éléments verbaux qu'il n'a pas trouvés importants de transmettre parce que le contexte culturel du public cible est différent ? Est-ce un problème économique (chaque seconde de publicité télévisée est coûteuse) ? Nous savons tous que « *la brièveté des interventions empêche naturellement tout approfondissement de l'information*¹⁰ » (Volkoff, 2000 : 192).

Ça nous donne trop envie, ça fond et nous aussi / *Que derrete*

La phrase portugaise est beaucoup plus courte que la phrase française. La seule idée retenue ici par l'annonceur dans la version portugaise est l'idée de « fondre » / « *derrete* » mais c'est seulement le fromage qui fond. Dans le texte de départ, en plus de souligner le fait que le préparer donne envie de manger le fromage, ce n'est pas seulement le fromage qui fond, les gens aussi fondent face à une telle envie de le goûter : « et nous aussi ». Le texte source contient plus d'informations que le texte d'arrivée. Aussi bien les personnes (l'équipe de cuisine, le public cible qui a été invité à participer – nous saurons tout de suite après qu'ils sont petits et grands) que les sentiments provoqués par l'élaboration du fromage sont très présents.

C'est vachement « Vache qui rit » / *E muito bom* « *A vaca que ri* »

Pour trouver l'équivalent du segment français en portugais, il est nécessaire de sauter l'intervention orale du personnage « La vache noire ». Nous constatons que le texte portugais soit omet certaines parties, soit ne respecte pas l'ordre chronologique de la version française. Le jeu de mots français avec l'adverbe « vachement » – le substantif « vache » + « ment » (adverbe de manière) n'existe pas en portugais (« *vaca + mente* »). Les adverbes de manière sont généralement construits à la base de l'adjectif au féminin en ajoutant le suffixe « – ment ». Cependant, dans cette situation, il est construit sur la base du substantif « vache » et signifie « beaucoup », « très », « drôlement » dans un registre familier. La langue portugaise s'est trouvée dans l'incapacité de reproduire cet effet. Elle a cependant choisi le superlatif analytique absolu « *muito bom* » (« très bon ») afin de transmettre le message d'intensité. Il faut noter que « *muito bom* » (« très bon ») a plus d'impact que « *ótimo* » (« excellent ») (superlatif synthétique absolu), c'est le goût qui se démarque. Une fois de plus, il y a une claire allusion au sens du goût. Cette sensation gustative est stimulée par le vocabulaire choisi par l'annonceur. Le plaisir est manifeste. Selon Vladimir Volkoff, « *un stimulus doit posséder certaines caractéristiques pour provoquer une sensation consciente*¹¹ » (Volkoff, 2000 : 163). La manipulation des émotions fait partie de la stratégie de séduction de toute publicité ; l'utilisation des sentiments fait acheter le consommateur.

« - Ouais, vas-y, j’kiff aussi, en portion c’est trop bon ». (Paroles de la vache noire) / « - *Eu curto bué* ». (Fala da vaca negra)

La première observation qui saute aux yeux est que le texte portugais est beaucoup plus court que le texte français. Le discours portugais se compose de trois éléments : sujet « *Eu* » + verbe/prédicat « *curto* » + adverbe « *bué* », il contient moins d’informations. Cette intervention ne manque cependant pas, comme c’est le cas en français, de présenter des caractéristiques d’oralité utilisant le niveau de la langue familière (« *curtir* »/ « *bué* »). En français, en plus du niveau linguistique familier (« ouais »/ « vas-y »), un terme qui peut être considéré comme de l’argot dans le cadre du niveau linguistique populaire, est ajouté. L’argot est la langue de certains groupes sociaux, de certaines professions qui utilisent un vocabulaire spécifique, généralement dans le but de ne pas être compris par des individus extérieurs à leur groupe. En fait, le verbe « kiffer » en français vient de l’arabe et signifie « adorer » ; Au départ, ce mot était utilisé dans les quartiers sociaux de banlieue par les adolescents, sans être utilisé par le reste de la population. Ce mot indique des caractéristiques contextuelles vécues très spécifiques qui ont trait à l’identité culturelle du pays en question. De plus, la contraction du sujet « j » illustre l’oralité.

Le discours étant le plus long dans le texte source, il y a un enrichissement de l’information : – du goût (« C’est trop bon »/ «*é demasiado bom* » traduit à la lettre) ; – de la forme de présentation du produit (« en portion » c’est-à-dire en emballage individuel). Les deux versions ont développé l’idée principale autour du goût et du plaisir que le fromage procure à ceux qui le consomment : « j’kiff aussi » / « *eu curto bué* ». Nous soulignons le fait que la phrase est constituée de la même manière : sujet « j » / « *eu* » + prédicat au présent de l’indicatif « kiff »/ «*curto* » + adverbe « aussi » / « *bué* ». Une fois de plus, le texte de départ appelle à la participation active du consommateur pour qu’il rejoigne l’équipe de la Vache qui rit : « vas-y ».

Et si petits et grands l’aiment depuis longtemps, obligé, vous allez adorer

Une phrase supplémentaire non traduite dans le texte cible, ce qui nous amène à poser une série de questions : que faut-il dire du produit ? Est-ce différent d’un pays à l’autre ? Non, vu que le produit est exactement le même ! Qu’est-ce qui est fondamental à transmettre alors ? Quelles étaient les motivations, les critères de choix ? Y a-t-il des points faibles / points forts de la traduction ? Les stratégies de communication différent-elles d’un pays à l’autre ? Ce sont toutes des questions pertinentes. Si pertinentes que, par cette phrase, on remarque en fait que la version française étend son public cible également au segment adulte : « petits et grands ».

Le produit « La vache qui rit » est un produit que les enfants consomment, en fait le spot publicitaire, humoristique et joyeux, s'adresse aux enfants en général dans les deux versions, cependant la version française démontre dans son texte une intention d'inclure également les parents de ces enfants comme consommateurs du produit final. C'est une stratégie de marketing commune qui séduit les enfants et les adultes, toute la famille. Sans l'appui du texte, cette déduction est-elle évidente ? Pas du tout ! Le fait d'inclure les adultes comme consommateurs de son produit entraîne une attitude plus favorable à son égard : « faire aimer » une majorité de personnes dont l'âge n'a pas d'importance en affirmant de manière subliminale que le partage et la consommation de ce produit rapproche la famille en renforçant les liens. Nous pouvons assurément identifier cette intention dans la version française. Par conséquent, dans la version portugaise, il n'y a pas de mention textuelle du public cible. La différence entre les deux alternatives peut toutefois se résumer au fait que les limites sont imposées par la difficulté de la traduction, par la difficulté de recevoir la traduction dans le pays d'arrivée - le Portugal : « E se pequenos e grandes gostam dele (o queijo) há algum tempo, obrigatoriamente, vocês vão adorá-lo ». Cela semble être une phrase compliquée à mettre en musique. Nous constatons un manque de fluidité en portugais, notamment avec l'expression « *há algum tempo* » et l'utilisation de l'adverbe « *obrigatoriamente* » qui aurait pu être remplacé par « *naturalmente* ». Mais même ainsi, ce n'est pas musical : « le texte publicitaire, lorsqu'il est bon, est fluide, léger, non prolixe et convaincant par sa subtilité, par son intelligence ¹²» (Athayde, 1999 : 92), si ce résultat n'est pas atteint, peut-être vaut-il mieux omettre dans ce cas le profil du consommateur visé.

Muuh

L'onomatopée dans la version portugaise n'a pas son équivalent dans la version française (« meuh »). Nous savons que les onomatopées n'ont pas leur référent dans la langue cible. Pour donner un exemple, un chien fait « *ão ão* » en portugais et « wouf wouf » en français.

Quand la Vache qui rit rit, C'est vachement réussi, Vache qui rit, Vache qui rit /
Quando a vaca que ri ri, (é curtir, é curtir, é curtir), É muito bom para ti, Vaca que ri

Dans cette dernière phrase du texte, le texte de départ fait référence à l'ensemble du processus de fabrication du fromage avec le verbe/prédicat « réussi ». Il y a un résultat final, après avoir travaillé dur et fait de leur mieux pour réaliser cette recette, le dernier mot est donné à la Vache qui rit qui goûtera personnellement si le fromage est bon ou non. Selon son attitude, si la Vache rit, cela signifie qu'elle est satisfaite et que toute l'équipe a atteint l'objectif de produire un produit de

qualité. L'adverbe « vachement » - substantif « vache »+ »-ment » (adverbe de manière) qui n'existe pas en portugais (« *vaca + mente* »), ce qui rend sa traduction difficile, réapparaît. D'ailleurs, tout le segment « c'est vachement réussi » est omis en portugais, remplacé par « *é curtir, é curtir, é curtir* », une répétition anaphorique qui met en évidence non pas l'idée de tout le processus qui se termine et qui est bien réalisé, mais l'idée seulement du plaisir/ de la satisfaction finale. Dans la version portugaise, le dernier mot est également donné à la Vache qui rit, si elle rit vraiment, « *é muito bom para ti* » (« c'est très bon pour toi »). Elle s'adresse directement au public cible (« toi »), toi qui goûtera un bon fromage puisqu'il est passé à l'approbation du personnage principal, la marque, la Vache qui rit ! Comme nous l'avons vu précédemment, le public cible ne participe pas à l'action, il attend de l'équipe qu'elle atteigne ses objectifs de qualité pour pouvoir « profiter » (« *curtir* ») du résultat attendu.

Dans les deux versions, le texte final ressemble à une chanson ; les mots riment en « i », l'allitération en « r » provoque également un effet musical. La marque apparaît deux fois, c'est la première partie de la phrase, mais aussi la dernière. « *La répétition crée entièrement, artificiellement et par le seul fait de son mécanisme, un sentiment d'évidence* »¹³ (Breton, 2002 : 99). À ce stade du texte, il n'est plus nécessaire d'expliquer ou d'argumenter, le message est en soi justifié : la marque montre la qualité ; l'opinion du consommateur à son sujet est déjà formée, il est motivé pour acheter.

Notons que cette phrase en particulier apparaît, dans les deux versions, écrite à gauche de l'écran de télévision. Il s'agit du slogan : « Quand la vache qui rit rit c'est vachement réussi » / « *Quando a vaca que ri ri é muito bom para ti* ». Cela souligne non seulement l'importance du personnage extraordinaire créé par l'illustrateur Benjamin Rabier en 1925, la vache rouge qui porte des boucles d'oreilles en forme d'emballage de la marque (mise en abîme) mais aussi son pouvoir suggestif. Selon Dominique Maingueneau, le slogan « *est avant tout destiné à fixer dans la mémoire des consommateurs potentiels l'association d'une marque et d'un argument d'achat* » (Maingueneau, 2011 : 151). C'est pourquoi il faut utiliser des « *formules courtes, destinées à être répétées par un nombre illimité de locuteurs, (et qui) jouent elles aussi des rimes, des symétries syllabiques, syntaxiques ou lexicales* » (Maingueneau, 2011 : 150). La rime en « -i » (« rit...réussi / ri...ti »), la symétrie syllabique avec la répétition du verbe « rit rit / ri ri » au présent, le jeu de mots français « vache / vachement » qui, malheureusement, n'est pas traduisible en portugais, ces processus facilitent la captation et contribuent à fixer la marque dans l'oreille des consommateurs potentiels, puisque le slogan lui-même insère le nom de la marque dont il fait la promotion.

Conclusion

En bref, pour analyser le texte publicitaire et sa traduction dans une langue étrangère, des étapes sont indispensables telles que la description, l'analyse, l'interprétation en sachant dès le départ que le but est nécessairement une injonction d'acheter le produit en question. Nous pouvons déjà dire que le texte publicitaire exprime un discours persuasif. Le public cible doit être convaincu. Démontrer la qualité du produit est une stratégie qui va dans ce sens.

En ce qui concerne cette analyse textuelle, nous pouvons conclure qu'il n'y a pas de correspondance formelle entre les deux textes. Il existe des traits communs, mais aussi des différenciations, ce qui a rendu intéressante une étude comparative entre le texte de départ en français et le texte d'arrivée en portugais. Dans cette réécriture et adaptation, il semble que l'intentionnalité (ou l'intention) soit légèrement différente si le public cible est portugais. L'analyse du discours transmet des suggestions possibles de divers degrés d'interprétation du message :

- Engagement (ou non) du public cible dans la confection du fromage ; le téléspectateur actif dans la version française est devenu un téléspectateur passif dans la version portugaise.
- Les rimes, le parallélisme de la construction, les anaphores, les répétitions... augmentent le pouvoir de suggestion et de séduction ;
- Nous relevons un vocabulaire du désir ; la publicité crée des besoins insatiables et provoque des désirs en commençant par la satisfaction alimentaire.

En s'interrogeant sur les choix, le traducteur peut formuler des hypothèses qui étayaient l'interprétation finale. Les omissions sont en fait un choix, elles peuvent apparaître comme une solution perspicace ou comme une difficulté rencontrée.

En outre, nous avons été surpris par plusieurs situations auxquelles nous ne nous attendions pas. Tout d'abord, nous avons vérifié les différences entre la publicité originale et son adaptation portugaise. Ces différences se sont fait sentir à plusieurs égards : durée du spot, traductions non littérales, coupures de plans, etc. Cependant, la cohérence du message « a été bien traduit » résultant, à notre avis, de la qualité de la traduction. De même, les coupes nécessaires en termes d'images ont été effectuées pour « s'emboîter » au nouveau texte en portugais.

Nous pourrions à une autre occasion compléter cet article en y traitant l'image, celle-ci est de fait complémentaire aux parties précédemment développées. Elle revêt une grande importance dans la lecture globale de la publicité en fournissant un cadre visuel, dynamique et attrayant. Les différents types de signes

image / son / texte contribuent ensemble à la construction d'un sens global et implicite de cette publicité. Ils constituent un acte de communication uniforme même s'ils se matérialisent différemment : « ces différents types de signes ont leur propre spécificité et leurs propres lois d'organisation ou processus particuliers de signification¹⁴ » (Joly, 2007 : 31). « Un texte publicitaire, en particulier, est fondamentalement un « iconotexte », image et parole, le verbal même faisant image¹⁵ » (Maingueneau, 2011 : 2).

Bibliographie

- Athayde, E. 1999. *A publicidade segundo o meu tio Olavo*. Lisboa : Editorial Notícias.
- Baron, L. 1995. *Análise de conteúdo*. Lisboa : Edições 70.
- Barthes, R. 1973. *Le plaisir du texte*. Paris : Edition du Seuil.
- Breton, P. 2002. *Palavra manipulada*. Lisboa : Editorial Caminho.
- Brochand, B., Lendevie, J., Vicente Roodrigues, J., Dionísio, P. 1999. *Publicitor*. Lisboa : Publicações Dom Quixote.
- Connerton, P. 1999. *Como as sociedades recordam*. Oeiras : Celta Editora.
- Eluerd, R. 1992. *Langue et littérature, grammaire, communication, techniques littéraires*. Paris : Nathan.
- Ferronha, A. L. 2001. *Linguagem Audiovisual, Pedagogia com a imagem, Pedagogia da imagem*. Mafra : Elo - Publicidade, Artes Gráficas.
- Joly, M. 2007. *Introdução à análise da imagem*. Lisboa : Edições 70.
- Langshaw Austin, J.1970. *Quand dire, c'est faire* (Introduction, traduction et commentaire par Gilles Lane). Paris : Editions du Seuil.
- Maingueneau, D. 2009. *Les termes clés de l'analyse du discours* (nouvelle édition). Paris : Editions du Seuil.
- Maingueneau, D. 2011. *Analyser les textes de communication* (deuxième édition). Paris : Armand Colin.
- Mattelart, A. e M. 1997. *História das Teorias da Comunicação*. Porto : Campo das Letras.
- Sarfati, G.-E. 2011. *Eléments d'analyse du discours* (nouvelle édition). Paris : Armand Colin.
- Volkoff, V. 2000. *Pequena história da desinformação, do cavalo de Tróia à Internet*. Lisboa : Editorial Notícias.

Notes

1. Version originale : « a televisão é um médium » / « a publicidade é um conteúdo. A televisão é um medium particular que pode transmitir a publicidade [...] a publicidade é uma mensagem particular que se pode materializar na televisão[...].»
2. Version originale : « A noção de expectativa, na receção de uma mensagem, é absolutamente capital. E, bem entendido, está intimamente ligada à noção de contexto. Estas duas noções condicionam a interpretação da mensagem e completam as de instruções de leitura. »
3. Titre original du livre : *Como as sociedades recordam*.
4. Version originale : « Uma novidade absoluta que surge num vazio de informação; devido a um vasto jogo de anúncios [...] de referências implícitas, de características já familiares, o seu público está predisposto a um certo modo de receção. »

5. Version originale : « *A linguagem audiovisual é uma mistura de imagem-som-palavra, numa espécie de alquimia que o recetor recebe como uma síntese unificada.* »
6. Version originale : « *Palavra e imagem, é como cadeira e mesa: para estar à mesa necessitamos das duas.* »
7. Version originale : « *As palavras são mais do que letras arrumadas umas atrás das outras. São códigos, são chaves que servem para abrir no nosso cérebro as portas de tantas e tantas imagens.* »
8. Version originale : « *Não confunde seriedade com sisudez (não esquecendo) uma das leis básicas do comércio: ninguém compre nada de um vendedor aborrecido.* »
9. Version originale : « *Ser criativo não é uma opção. É uma definição.* »
10. Version originale : « *A brevidade das intervenções impede, naturalmente qualquer aprofundamento da informação.* »
11. Version originale : « *Um estímulo deve possuir certas características para provocar uma sensação consciente.* »
12. Version originale : « *O texto publicitário, quando é bom, é fluido, é leve, não é palavroso e convence pela sutileza, pela inteligência.* »
13. Version originale : « *A repetição cria por inteiro, artificialmente, e pelo simples facto do seu mecanismo, uma sensação de evidência.* »
14. Version originale : « *Estes diferentes tipos de signos possuem uma especificidade e leis de organização próprias ou processos de significação particulares.* »
15. Version originale : « *Um texto publicitário, em particular, é fundamentalmente um « ícono-texto », imagem e fala, o verbal transformando-se em imagem.* »

Synergies Portugal n° 8 / 2020



Annexes



Profils des contributeurs



• Coordinatrice scientifique • (et auteure d'un article)

Ana Clara Santos est docteur en Littérature Française (Univ. Sorbonne Nouvelle-Paris 3), *professora associada* à l'Université d'Algarve (FCHS), où elle dirige le Département des Arts et Humanités, et chercheuse du Centre d'Études de Théâtre de la Faculté des Lettres de l'Université de Lisbonne. Elle est membre fondateur et actuellement vice-présidente de l'Association Portugaise d'Études Françaises (APEF, prix Hervé Deluen 2014 de l'Académie Française) et présidente de l'Association Portugaise pour l'Histoire de l'Enseignement des Langues et Littératures Étrangères (APHELLE). Rédactrice en chef de *Synergies Portugal* (GERFLINT), codirectrice de *Carnets, revue électronique d'études françaises*, directrice de la collection éditoriale « Entr'acte : études de théâtre et performance » et codirectrice de la collection « Exotopies » aux éditions Le Manuscrit (Paris), conseillère littéraire et culturelle du Cénacle européen et membre du comité scientifique de *Thélème, Revista Complutense de Estudios Franceses*, sa recherche concerne les études théâtrales (membre du projet européen ARGOS- *Actes de création et dynamiques de collaboration croisées* (2018-2021) et les études de réception de la dramaturgie et du théâtre français au Portugal, ainsi que l'histoire de l'enseignement du français dans le pays.

<https://orcid.org/0000-0003-4845-4741>

• Auteurs des articles •

Ana Maria Binet est professeur des universités émérite (Université Bordeaux Montaigne). Jusqu'en septembre 2017, elle a été responsable du Département d'Etudes Lusophones, du groupe de recherches G.I.R.L.U.F.I. (Groupe Interuniversitaire de Recherches Luso-Françaises sur l'Imaginaire), au sein de l'Equipe de Recherche AMERIBER, et Vice-Présidente déléguée aux Relations Internationales. Ses recherches portent sur la littérature portugaise contemporaine, l'histoire des idées religieuses (mouvements messianiques, ésotérisme occidental) l'histoire et la littérature de l'Al-Andalus, la thématique du vin dans la littérature. Elle a créé, toujours au sein de l'Université Bordeaux Montaigne, le Master pluridisciplinaire Les Andalus. Elle dirige actuellement plusieurs thèses de doctorat, ainsi que des projets de recherche, en France et au Portugal, comme les « Vendanges du Savoir », avec d'autres Universités bordelaises et la Cité du Vin de Bordeaux, et « Culturas da Vinha e do Vinho » avec plusieurs

universités portugaises et l'Instituto da Vinha e do Vinho de Lisboa. Elle participe régulièrement à des colloques et congrès internationaux.

<https://orcid.org/0000-0002-9474-8938>

Carlos F. Clamote Carreto est *professor associado* (HDR) à l'Universidade Nova de Lisboa (Faculté des Sciences Sociales et Humaines) où il dirige actuellement le Département des Langues, Cultures et Littératures Modernes. Chercheur à l'Institut d'Études de Littérature et Tradition (IELT) et collaborateur de l'Institut d'Études Médiévales (FCSH) et du Centre de Recherche Litt&Arts (Université de Grenoble Alpes), il est membre du comité de rédaction de la revue *Sigila. Revue transdisciplinaire franco-portugaise sur le secret* ainsi que de la revue en ligne *Dobra. Literaruras, Artes, Design*. Spécialiste de la littérature française du Moyen Âge, ses recherches portent sur la théorie et l'herméneutique littéraire, cherchant notamment à interroger les rapports dynamiques entre imaginaires narratifs, structures mythiques et mutations culturelles et idéologiques entre les XII^e et XIV^e siècles.

<https://orcid.org/0000-0002-9931-0476>

Catarina Vaz Warrot est post-docteur en Linguistique, spécialité analyse du discours et traduction (Université de Porto – Centre de Linguistique CLUP) ; docteur en Linguistique, spécialité analyse du discours (Université Paris VIII – France en cotutelle avec l'Université Nova de Lisboa – Portugal) ayant travaillé sur l'œuvre d'António Lobo Antunes ; chercheur avec contrat à l'Université de Porto (Portugal) au Centre de Linguistique (CLUP), participant à des projets concernant le *biais* et la discrimination de genre dans le discours juridique ; directeur de recherche du M2 en PLE à l'Université de Porto. Ses principaux centres d'intérêt de recherche sont : les études en traductologie ; l'enseignement de PLE et de PLA (Português Língua de Acolhimento) ; l'analyse du discours ; le *biais* et la discrimination de genre dans les textes juridiques. <https://orcid.org/0000-0003-0523-612X>

Chantal Louchet a obtenu son doctorat en littérature comparée à la Faculté des lettres de Bourgogne (Dijon - France) en 2006 – thèse intitulée « Renouveau du portrait littéraire dans le roman de la première moitié du XIX^e siècle : l'exemple de Garrett et de Hugo ». Elle a débuté sa carrière d'enseignante à l'Alliance Française d'Évora. Elle a collaboré avec la région touristique d'Évora et l'école d'hôtellerie et de restauration de Lisbonne. Elle a travaillé à l'École professionnelle de l'Alentejo (EPRAL). Elle est titulaire d'une maîtrise en langues appliquées et traduction de l'Université d'Évora (2013) - thèse intitulée « Traduire la gastronomie : analyse des menus de la cour portugaise, de la fin du XIX^e siècle à l'implantation de la République ». Elle est également chercheuse au Centro de Estudos de Comunicação e Cultura (Centre d'Études de Communication et de Culture- CECC) de l'Université Catholique Portugaise de Lisbonne où elle est actuellement professeur de langue française.

<https://orcid.org/0000-0001-6290-955X>

Cristina Álvares est *professora associada* au Département d'Études Romanes de l'Université du Minho. Docteur en littérature française médiévale (*Perte et demande. Le regard dans le roman courtois en vers*, UMinho, 1997), elle possède un DEA en Études sur l'Imaginaire

(UGA, 1985) et a été *visiting associate professor* à Louisiana State University, en 2004-2005. Elle s'intéresse à la littérature française aussi bien médiévale que contemporaine, aux rapports entre littérature et bande dessinée, aux études lacaniennes, à la zoopoétique. Elle développe sa recherche au CEHUM au sein de l'équipe *Identités et intermédialités*. Parmi ses plus récentes publications on compte notamment : « Ceci n'est pas un conte. Bécassine et la mutation de la culture populaire à la Belle Époque » in *La Belle Époque revisitée* (Le Manuscrit, 2018) ; « Tintin orphelin. Une approche du héros hergéen à travers le motif de l'enfant trouvé ». *Synergies Espagne*, 13, 2020 ; « Bestiaire en marge. Une lecture zoopoétique du *Chevalier au Lion* de Chrétien de Troyes ». *Medievalista*, 29, 2021. <https://orcid.org/0000-0001-5968-4724>

Cristina Robalo-Cordeiro est *professora catedrática* (professeur titulaire) de la Faculté des Lettres de l'Université de Coimbra, dont elle a été Vice-Présidente de 2003 à 2011. Présidente de l'Alliance Française de Coimbra, Vice-Présidente de l'Association Européenne d'Études Francophones, Co-directrice du Centre d'Études Belges de l'UC et Secrétaire-Générale du RESUFF, elle a exercé, de 2012 à 2016, les fonctions de Directrice du Bureau Maghreb de l'AUF, à Rabat. Elle coordonne le Plan National de Lecture pour l'Enseignement Supérieur et intègre le Comité de la Candidature de Coimbra au titre de Capitale Européenne de la Culture 2027. Auteur de 12 livres (dont un roman, *Fugue marocaine*, et un recueil de nouvelles, *Réminiscences de la lumière*) de 6 traductions et de (environ) 200 articles, elle a prononcé des conférences dans 24 pays du monde. Son œuvre critique porte en priorité sur la culture et la littérature françaises et francophones, mais elle a également publié des monographies et des articles dans le domaine de la littérature comparée et sur des auteurs de la littérature portugaise. Elle est lauréate du Prix Richelieu Senghor de la Francophonie (2008) et a été décorée de la Légion d'Honneur (Chevalier), 2014, et de l'Ordem do Infante (Commandeur), 2015. <https://orcid.org/0000-0003-2994-7364>

Fernando Carmino Marques est professeur de langue et culture portugaise à l'Institut Polytechnique à Guarda et docteur en Lettres par l'université de la Sorbonne- Paris IV (1997), où il a enseigné la langue et les cultures d'expression portugaise, de 1993 à 2003. Collaborateur de l'Institut Camões à Paris, il fut également le responsable pour l'enseignement de la langue et cultures d'expression portugaise aux universités de Versailles St. Quentin et Marne-la-Vallée et il réalise fréquemment des séminaires et conférences sur la poésie de Fernando Pessoa dans plusieurs universités brésiliennes. Il est l'auteur de plusieurs études critiques sur la poésie et le théâtre au Portugal et au Brésil. Plus récemment il a traduit et édité l'étude inédite de Pierre Hourcade sur la poésie de Fernando Pessoa, *A Mais Incerta das Certezas, Itinerário Poético de Fernando Pessoa* (Collection Essais) aux éditions Tinta-da China, Lisbonne, 2016. <https://orcid.org/0000-0001-5162-433X>

Licinia Rodrigues Ferreira est docteur en Études Théâtrales (Faculté des Lettres de l'Université de Lisbonne), avec une thèse intitulée *O Teatro da Rua dos Condes : 1738-1882*. Chercheuse du Centre d'Études Théâtrales de la Faculté des Lettres de l'Université de

Lisbonne, elle est aussi bibliothécaire et œuvre en gestion scientifique. Ses principaux centres d'intérêt de recherche sont l'histoire du théâtre au Portugal (les spectacles, les acteurs, les directeurs, la critique), les rapports théâtre-société et théâtre-politique et la documentation. <https://orcid.org/0000-0003-0731-139X>

Luís Carlos Pimenta Gonçalves est *professor associado* à l'Universidade Aberta au Portugal et docteur en Littérature générale et comparée de l'Université Paris 3 – Sorbonne nouvelle. Il est président de l'Assemblée Générale de l'Association Portugaise d'Études Françaises (APEF), membre de l'Association Portugaise de Littérature Comparée (APLC) et chercheur à l'Institut d'Études de Littérature et Tradition (IELT) de la Faculté des Sciences Sociales et Humaines de l'Universidade Nova de Lisboa. Il s'intéresse aux problématiques de la réception, à l'adaptation et à la transposition transmédiatique de textes littéraires d'auteurs français et francophones sous forme de livrets d'opéras, de films et plus récemment de bandes dessinées. Sujets sur lesquels il a publié de nombreuses études. Il a également étudié toujours selon une perspective comparatiste des œuvres de Denis Diderot, Gustave Flaubert, Jean Giono, Milan Kundera et Agustina Bessa-Luís. <https://orcid.org/0000-0003-4183-2869>

Maria do Rosário Neto Mariano est *professora auxiliar* de Littérature, de Culture et de Traduction à la Faculté de Lettres de l'Université de Coimbra. Elle a un Master en Littérature Comparée et un Doctorat d'État en Littérature Française. Ses intérêts de recherche principaux portent sur la Littérature française et francophone, la Littérature portugaise et lusophone, les Études de Culture, la Philosophie éthique, les Études de Traduction, ayant publié plusieurs textes concernant des auteurs et des thématiques très divers et participé à de nombreux colloques nationaux et internationaux. Elle est membre de l'Association Européenne d'Études Francophones et dans le cadre de l'Agence Universitaire de la Francophonie, elle appartient à un groupe de recherche sur la Francophonie dans une approche interdisciplinaire. À l'Université de Coimbra, elle est membre du Centro de Literatura Portuguesa de la Faculté de Lettres et collabore avec le Centro de Estudos Interdisciplinares do século XX. <https://orcid.org/0000-0002-3588-0672>

Paulo César Ribeiro Filho est doctorant dans le cadre du programme d'Études Comparées des Littératures de Langue Portugaise (domaine de la littérature pour enfants et jeunes) à l'Université de São Paulo. Il est titulaire d'un Master en Littérature Portugaise de la même université. Il concentre ses études sur les expressions littéraires de l'imaginaire, en les étudiant du point de vue de l'histoire culturelle et de la narratologie structurale. Dans sa thèse de doctorat intitulée *Madame d'Aulnoy et la mode des fées parmi les précieuses* (2018-actualité), il traduit et analyse l'œuvre complète de Marie-Catherine Le Jumel de Barneville, Madame d'Aulnoy (1650/1-1705), auteur du premier conte de fée littéraire et inventeur du terme « conte de fées ». Il a publié des traductions en portugais des contes « L'Oiseau bleu », de la conteuse susmentionnée, et « La Princesse couronnée par les Fées », du Chevalier de Mailly (1657?-1724). <https://orcid.org/0000-0003-2480-4508>

© Revue du Gerflint (France) - Éléments sous droits d'auteur -
Modalités de lecture consultables sur le site de l'éditeur www.gerflint.fr

Projet pour le n° 9 - Année 2021



Le Midi de l'Europe littéraire

parcourue et représentée en français aux XX^e et XXI^e siècles

coordonné par Ana Paula Coutinho (Université de Porto)

et José Domingues de Almeida (Université de Porto)

La littérature, notamment en langue française, n'est pas étrangère à, ou absente d'une réflexion sur l'opposition entretenue entre le *nord* et le *sud* de l'Europe. En effet, si l'on a longtemps pu mettre à profit une notion telle que l'orientalisme (E. Said, 1978) pour rendre compte d'une invention de l'Orient par les Européens (surtout Français et Britanniques), il n'en est pas moins pertinent de mobiliser l'hypothèse du dégageant d'un ensemble de représentations et de discours, littéraires entre autres, de la part du nord sur les régions et les peuples du sud de l'Europe.

Cet écart conceptuel s'est, par ailleurs, creusé à la faveur des récentes crises économiques, financières et sanitaires, lesquelles ont exhumé des stéréotypes irrationnels sur un *nord* laborieux, frugal et austère (la fourmi), et un *sud* indifférencié, prodigue, marqué du sceau du *farniente*, de la nonchalance et l'inconscience (la cigale). Curieusement, du fait de sa position géopolitique, la France occupe une position charnière entre ces deux pôles mentaux : tantôt nordique, tantôt méridionale ; une disjonction imaginaire obsessionnelle que bien des pays méridionaux reproduiront dans leurs idiosyncrasies intrinsèques en se cherchant des midis à culpabiliser et à dénigrer (Italie, Espagne, Portugal).

D'ailleurs, la désignation dépréciative, eurocratique et purement « boursière » de ces pays comme PIGS - même avec le contretemps irlandais - en dit long sur le regard arrogant ou paternaliste qu'un certain nord porte sur le sud, souvent considéré comme excroissance imaginaire ou réserve touristique indisciplinée(able). Mais aussi sur les préjugés que cette attitude révèle, alors que le continent européen comme région géopolitique, *constructus* institutionnel (Union Européenne), ou en tant qu'espace littéraire, devient de plus en plus interrogeable dans le cadre des études littéraires régionales (*area studies*).

En effet, l'empan historique récent - qui va de la chute du Mur de Berlin et des retrouvailles d'un continent avec lui-même jusqu'aujourd'hui - est construit sur des paradoxes producteurs d'images et de représentations. Celles-ci dessinent une (ré)invention des espaces périphériques européens à partir d'un centre et, pour ce qui est du sud, à partir d'un nord, qui fait apparaître le midi de l'Europe comme une continuum liminal diffus du Portugal à la Turquie, en passant par les Balkans, souvent référé au bassin méditerranéen. D'autant plus que cette aire continue d'être, dans toute son extension, le théâtre de trafics, naufrages et séquelles de conflits régionaux récents, ou qui couvent sous les yeux de l'Europe, et qui l'engage.

Or, la question de l'Europe méridional littéraire est indissociable de celle de l'Europe politique, économique et sociale ; c'est-à-dire des discours et des engagements divers que l'idée d'Europe inspire et suscite à partir d'elle-même ou sur elle. Pour preuve, le foisonnement actuel d'approches réflexives et critiques sur la question européenne à partir du fait littéraire : colloques, publications, bases de données en ligne¹ projets stratégiques financés, collections - dont « Fiction d'Europe » -, manifestes, prix littéraires institués par les institutions européennes (Prix du Livre Européen, Prix littéraire de l'Union Européenne), etc.

Axes thématiques proposés

Aussi invitons-nous les chercheurs que la problématique de l'Europe du sud littéraire contemporaine intéresse et interpelle à soumettre une proposition de contribution (article) dans un des axes suivants, toujours dans la littérature de langue française publiée de 1989 à nos jours :

1. Représentations de l'Europe du sud et des sud-Européens XX^e et XXI^e siècles ;
2. Relectures et reconfigurations des frontières / liminalités en Europe du sud, notamment face à de nouvelles (im)mobilités ;
3. La Méditerranée comme objet des études régionales (*area studies*) ;
4. Retours littéraires sur l'Histoire récente (XX^e-XXI^e) de l'Europe méridionale ;
5. Littérature-monde en français et Europe du sud.

Un appel à contributions a été lancé en juillet 2020.
La date limite d'envoi des articles est le 15 octobre 2021.
Contact : synergies.portugal.redaction@gmail.com

Note

1. Voir par exemple <https://aeuropafaceaeuropa.ilcml.com/pt/>

Consignes aux auteurs



- 1** L'auteur aura pris connaissance de la politique éditoriale générale de l'éditeur (le Gerflint) et des normes éditoriales et éthiques figurant sur le site du Gerflint et de la revue. Les propositions d'articles seront envoyées pour évaluation à synergies.portugal.redaction@gmail.com avec un court CV résumant son cursus et ses axes de recherche en pièces jointes. L'auteur recevra une notification. Les articles complets seront ensuite adressés au Comité de rédaction de la revue selon les consignes énoncées dans ce document. Tout texte ne s'y conformant pas sera retourné. Aucune participation financière ne sera demandée à l'auteur pour la soumission de son article. Il en sera de même pour toutes les expertises des textes (articles, comptes rendus, résumés) qui parviendront à la Rédaction.
- 2** L'article sera inédit et n'aura pas été envoyé à d'autres lieux de publication. Il n'aura pas non plus été proposé simultanément à plusieurs revues du Gerflint. L'auteur signera une « déclaration d'originalité et de cession de droits de reproduction et de représentation ». Un article ne pourra pas avoir plus de deux auteurs.
- 3** Proposition et article seront en langue française. Les articles (entrant dans la thématique ou épars) sont acceptés, toujours dans la limite de l'espace éditorial disponible. Ce dernier sera réservé prioritairement aux chercheurs francophones (doctorants ou post-doctorants ayant le français comme langue d'expression scientifique) locuteurs natifs de la zone géolinguistique que couvre la revue. Les articles rédigés dans une autre langue que le français seront acceptés dans la limite de 3 articles non francophones par numéro, sous réserve d'approbation technique et graphique. Dans les titres, le corps de l'article, les notes et la bibliographie, la variété éventuelle des langues utilisées pour exemplification, citations et références est soumise aux mêmes limitations techniques.
- 4** Les articles présélectionnés suivront un processus de double évaluation anonyme par des pairs membres du comité scientifique, du comité de lecture et/ou par des évaluateurs extérieurs. L'auteur recevra la décision du comité.
- 5** Si l'article reçoit un avis favorable de principe, son auteur sera invité à procéder, dans les plus brefs délais, aux corrections éventuelles demandées par les évaluateurs et le comité de rédaction. Les articles, à condition de respecter les correctifs demandés, seront alors soumis à une nouvelle évaluation du Comité de lecture, la décision finale d'acceptation des contributions étant toujours sous réserve de la décision des experts du Conseil scientifique et technique du Gerflint et du Directeur des publications.
- 6** La taille de police unique est 10 pour tout texte proposé (présentation, article, compte rendu) depuis les titres jusqu'aux notes, citations et bibliographie comprises). Le titre de l'article, centré, en gras, n'aura pas de sigle et ne sera pas trop long. Le prénom, le nom de l'auteur (en gras, sans indication ni abréviation de titre ou grade), de son institution, de son pays, son adresse électronique (professionnelle de préférence et à la discrétion de l'auteur) et son identifiant ORCID (identifiant ouvert pour chercheur et contributeur) seront également centrés et en petits caractères. Le tout sera sans couleur, sans soulignement ni hyperlien.

7 L'auteur fera précéder son article d'un résumé condensé ou synopsis de 6-8 lignes maximum suivi de 3 ou 5 mots-clés en petits caractères, sans majuscules initiales. Ce résumé ne doit, en aucun cas, être reproduit dans l'article.

8 L'ensemble (titre, résumé, mots-clés) en français sera suivi de sa traduction en portugais puis en anglais. En cas d'article non francophone, l'ordre des résumés est inchangé. Les mots-clés seront séparés par des virgules et n'auront pas de point final.

9 La police de caractère unique est Times New Roman, toujours taille 10, interligne 1. Le texte justifié, sur fichier Word, format doc, doit être saisi au kilomètre (retour à la ligne automatique), sans tabulation ni pagination ni couleur. La revue a son propre standard de mise en forme.

10 L'article doit comprendre entre 15 000 et 30000 signes, soit 6-10 pages Word, éléments visuels, bibliographie, notes et espaces compris. Sauf commande spéciale de l'éditeur, les articles s'éloignant de ces limites ne seront pas acceptés. La longueur des comptes rendus de lecture ne dépassera pas 2500 signes, soit 1 page.

11 Tous les paragraphes (sous-titres en gras sans sigle, petits caractères) seront distincts avec un seul espace. La division de l'article en 1, 2 voire 3 niveaux de titre est suffisante.

12 Les mots ou expressions que l'auteur souhaite mettre en relief seront entre guillemets ou en italiques. Le soulignement, les caractères gras et les majuscules ne seront en aucun cas utilisés, même pour les noms propres dans les références bibliographiques, sauf la majuscule initiale.

13 Les notes, brèves de préférence, en nombre limité, figureront en fin d'article avec appel de note automatique continu (1,2,...5 et non i,ii...iv). L'auteur veillera à ce que l'espace pris par les notes soit réduit par rapport au corps du texte.

14 Dans le corps du texte, les renvois à la bibliographie se présenteront comme suit : (Dupont, 1999 : 55).

15 Les citations, toujours conformes au respect des droits d'auteurs, seront en italiques, taille 10, séparées du corps du texte par une ligne et sans alinéa. Les citations courtes resteront dans le corps du texte. Les citations dans une langue autre que celle de l'article seront traduites dans le corps de l'article avec version originale en note.

16 La bibliographie en fin d'article précèdera les notes (sans alinéa dans les références, ni majuscules pour les noms propres sauf à l'initiale). Elle s'en tiendra principalement aux ouvrages cités dans l'article et s'établira par classement chrono-alphabétique des noms propres. Les bibliographies longues, plus de 15 références, devront être justifiées par la nature de la recherche présentée. Les articles dont la bibliographie ne suivra pas exactement les consignes 14, 17, 18, 19 et 20 seront retournés à l'auteur. Le tout sans couleur ni soulignement ni lien hypertexte.

17 Pour un ouvrage

Baume, E. 1985. *La lecture - préalables à sa Pédagogie*. Paris : Association Française pour la lecture.

Fayol, M. et al. 1992. *Psychologie cognitive de la lecture*. Paris: PUF.

Gaonac'h, D., Golder, C. 1995. *Manuel de psychologie pour l'enseignement*. Paris : Hachette.

18 Pour un ouvrage collectif

Morais, J. 1996. La lecture et l'apprentissage de la lecture : questions pour la science. In : *Regards sur la lecture et ses apprentissages*. Paris : Observatoire National de la lecture, p. 49-60.

19 Pour un article de périodique

Kern, R.G. 1994. « The Role of Mental Translation in Second Language Reading ». *Studies in Second Language Acquisition*, n°16, p. 41-61.

20 Pour les références électroniques (jamais placées dans le corps du texte mais toujours dans la bibliographie), les auteurs veilleront à adopter les normes indiquées par les éditeurs pour citer ouvrages et articles en ligne. Ils supprimeront hyperlien, couleur et soulignement automatique et indiqueront la date de consultation la plus récente [consulté le], après vérification de leur fiabilité et du respect du Copyright.

21 Les textes seront conformes à la typographie française.

22 Graphiques, schémas, figures, photos éventuels seront envoyés à part au format PDF ou JPEG, en noir et blanc uniquement, avec obligation de références selon le *copyright* sans être copiés/collés mais scannés à plus de 300 pixels. Les articles contenant un nombre élevé de figures et de tableaux et/ou de mauvaise qualité scientifique et technique ne seront pas acceptés. L'éditeur se réserve le droit de refuser les tableaux (toujours coûteux) en redondance avec les données écrites qui suffisent bien souvent à la claire compréhension du sujet traité.

23 Les captures d'écrans sur l'internet et extraits de films ou d'images publicitaires seront refusés. Toute partie de texte soumise à la propriété intellectuelle doit être réécrite en Word avec indication des références, de la source du texte et d'une éventuelle autorisation.

NB : Toute reproduction éventuelle (toujours en noir et blanc) d'une image, d'une photo, d'une création originale et de toute œuvre d'esprit exige l'autorisation écrite de son créateur ou des ayants droit et la mention de paternité de l'œuvre selon les dispositions en vigueur du Code français de la propriété intellectuelle protégeant les droits d'auteurs. L'auteur présentera les justificatifs d'autorisation et des droits payés par lui au propriétaire de l'œuvre. Si les documents sont établis dans un autre pays que la France, les pièces précitées seront traduites et légalisées par des traducteurs assermentés ou par des services consulaires de l'Ambassade de France. Les éléments protégés seront publiés avec mention obligatoire des sources et de l'autorisation, dans le respect des conditions d'utilisation délivrées par le détenteur des droits d'auteur.

24 Seuls les articles conformes à la politique éditoriale et aux consignes rédactionnelles seront édités, publiés, mis en ligne sur le site web de l'éditeur et diffusés en libre accès par lui dans leur intégralité. La date de parution dépendra de la coordination générale de l'ouvrage par le rédacteur en chef. L'éditeur d'une revue scientifique respectant les standards des agences internationales procède à l'évaluation de la qualité des projets à plusieurs niveaux. L'éditeur, ses experts ou ses relecteurs (évaluation par les pairs) se réservent le droit d'apprécier si l'œuvre convient, d'une part, à la finalité et aux objectifs de publication, et d'autre part, à la qualité formelle de cette dernière. L'éditeur dispose d'un droit de préférence.

25 Les prépublications de l'article et de ses métadonnées ne sont pas autorisées. Une fois éditée sur gerflint.fr, seule la version « PDF-éditeur » de l'article peut être déposée pour archivage dans les répertoires institutionnels de l'auteur exclusivement, avec mention exacte des références et métadonnées de l'article. Tout signalement ou référencement doit respecter les normes internationales et le mode de citation de l'article, tels que dûment spécifiés dans la politique de la revue. L'archivage de numéros complets est interdit. Par ailleurs, les Sièges, tant en France qu'à l'étranger, n'effectuent aucune opération postale, sauf accord entre le Gerflint et un organisme pour participation financière au tirage.



Synergies Portugal, n° 8 / 2020
Revue du GERFLINT

**Groupe d'Études et de Recherches
pour le Français Langue Internationale**

En partenariat avec
la Fondation Maison des Sciences de L'Homme de Paris

Président d'Honneur : Edgar Morin

Fondateur et Président : Jacques Cortès

Conseillers et Vice-Présidents : Ibrahim Al Balawi, Serge Borg et Nelson Vallejo-Gomez

PUBLICATIONS DU GERFLINT

Identifiant International : ISNI 0000 0001 1956 5800

IdRef : 077342070

Le Réseau des Revues Synergies du GERFLINT

Synergies Afrique centrale et de l'Ouest	Synergies Monde
Synergies Afrique des Grands Lacs	Synergies Monde Arabe
Synergies Algérie	Synergies Monde Méditerranéen
Synergies Argentine	Synergies Pays Germanophones
Synergies Amérique du Nord	Synergies Pays Riverains de la Baltique
Synergies Brésil	Synergies Pays Riverains du Mékong
Synergies Chili	Synergies Pays Scandinaves
Synergies Chine	Synergies Pologne
Synergies Corée	Synergies Portugal
Synergies Espagne	Synergies Roumanie
Synergies Europe	Synergies Royaume-Uni et Irlande
Synergies France	Synergies Russie
Synergies Inde	Synergies Sud-Est européen
Synergies Iran	Synergies Tunisie
Synergies Italie	Synergies Turquie
Synergies Mexique	Synergies Venezuela

Essais francophones : Collection scientifique du GERFLINT

Direction du Pôle Éditorial International :

Sophie Aubin (Universitat de València, Espagne)

Contact : gerflint.edition@gmail.com

Site officiel : <https://www.gerflint.fr>

Webmestre : Thierry Lebeauin (France)

Synergies Portugal, n° 8 / 2020

Couverture, conception graphique et mise en page : Emilie Hiesse (*Créactiv'*) - France

© GERFLINT – Sylvains-les-Moulins – France – Copyright n° ZSN6BE3

Identifiant pérenne ARK : <https://catalogue.bnf.fr/ark:/12148/cb436447866>

Bibliothèque Nationale de France- Décembre 2020

GERFLINT

Groupe d'Études et de Recherches pour le Français
Langue internationale

Programme mondial de diffusion scientifique
francophone en réseau

www.gerflint.fr

Les auteurs de ce numéro ont su relever le défi et cerner les enjeux de la traduction de la langue et de la culture d'un pays à l'autre, entre la France et le Portugal, entre le Portugal et la France, à différents moments de leurs rapports culturels autour d'une esthétique, d'un auteur ou d'une pratique culturelle donnée. En interrogeant le phénomène de la traduction et de l'importation dans une autre culture, nous soulevons aussi une question centrale au sein de l'histoire culturelle, celle des études de réception et la place de la création au creuset entre production et célébration. Dans sa *Petite écologie des études littéraires*, Jean-Marie Schaeffer (2011) osait invoquer les « oublis sélectifs » de l'histoire littéraire pour conclure que « ce que la postérité a retenu ne fait sens que si on le situe par rapport à ce qu'elle a oublié ». Quelle place doit-on alors accorder à la traduction et aux textes traduits et adaptés dans l'histoire littéraire et culturelle nationale ?