

**CONTES REALISTES ET TRADUCTION:
ETUDE DE CERTAINS EXEMPLES DE TRADUCTION
DISCORDANTE DES CONTES DE
GUY DE MAUPASSANT**

**Claudine Lécrivain
Universidad de Cádiz**

De nombreux traités de traductologie présentent la traduction comme un décryptage du message, notamment en ce qui concerne certaines oeuvres linguistiquement "subversives" considérées plus intraduisibles que d'autres qui, à première vue, ne semblent pas offrir de difficultés particulières. Or, il s'avère que certains textes, tels que les contes réalistes, supposent à leur tour un certain labeur de déchiffrement, ceci dû à la problématique qu'ils posent. Il est indispensable, en effet, de dégager les contraintes que présentent ces textes, contraintes dues au genre littéraire (conte) et au type de discours (réaliste) de façon à ne pas dénaturer l'oeuvre originale. La traduction implique préalablement une sorte de décryptage du texte-source, une analyse du discours qui permette au traducteur d'aller au-delà du simple transcodage d'un énoncé car "l'équivalence établie au seul plan lexical ou phrastique découle d'une analyse purement linguistique (opération de transcodage); celle qui surgit de la dynamique d'un discours est le produit d'une interprétation (opération de traduction). (...) l'analyse exégétique est une des caractéristiques fondamentales de l'activité traduisante. Sans elle il n'y a pas de traduction." ¹ Nous nous proposons d'évaluer l'incidence de la nature des contes réalistes dans le cadre de l'opération traduisante, et dans ce but notre étude portera sur la comparaison critique de certains contes

(1) DELISLE, Jean, *L'analyse du discours comme méthode de traduction*. Editions de l'Université d'Ottawa. Ottawa, 1984, p.68-69

de Maupassant, notamment les *Contes du Jour et de la Nuit*, et de leur version espagnole. ².

Revenons d'abord sur ce genre littéraire et sur ce style axés essentiellement sur la lisibilité qui repose à son tour sur le sens univoque du message, sa transparence loin de toute création linguistique. L'ambiguïté y est impossible car tous les éléments en présence visent à une surdétermination et à un renforcement du sens dans la mesure où le conte est structuré en fonction d'un effet et que chacune de ses parties, chacune de ses unités, chacun de ses mots tendent vers cet effet. "A skilful literary artist has constructed a tale. If wise, he has not fashioned his thoughts to accommodate his incidents; but having conceived, with deliberate care, a certain unique or single "effect" to be wrought out, he then invents such incidents he then combines such events as may best aid him in establishing this preconceived effect". ³ Toutes les indications rapportées vont directement ou indirectement au but unique, à l'effet que propose le narrateur. Le conte réaliste se trouve être le domaine de l'intensité, et élimine les intermédiaires, les transitions, les parenthèses et les détours du roman. Le conte procède, pourrait-on dire, par implosion, organisant sa composition autour d'un point de vue unique. Le conte réaliste se caractérise alors par le nombre réduit des "moments insignifiants" (selon l'expression de Roland Barthes) car chaque élément, chaque séquence convergent le plus souvent vers une consolidation du sens qui est consolidation de l'effet recherché. ⁴ Il renferme nombre d'épisodes-clés et "les mots les plus quotidiens, les gestes les plus banals, les épisodes les plus insignifiants se soumettent de bonne grâce à une discipline qui exige qu'ils soient mots, gestes et épisodes révélateurs" ⁵ car il s'agit de mettre en relief les détails caractéristiques utiles. Il devient donc manifeste que ces récits sont entièrement "possédés" par le sens qui surgit de la presque totalité des éléments en présence et que le conte réaliste se trouve "pressé" ⁶ et orienté vers une illusion de réalité

-
- (2) MAUPASSANT, G. de, *Contes du jour et de la nuit*. Gallimard, Paris, 1984. MAUPASSANT, G. de, *La casa Tellier y otros cuentos eróticos*. Alianza Editorial, Madrid, 1985 y *Mademoiselle Fifi y otros cuentos de guerra*, Alianza Editorial, Madrid, 1985, selección y traducción Esther Benítez. Nous ferons référence à ces ouvrages dans notre article par C.E. pour le premier et C.G. pour le second.
- (3) Edgar Allan Poe, cité par I. Andrés Suárez dans *Los cuentos de Ignacio Aldecoa*, Gredos, Madrid, 1986, p. 25.
- (4) "Un récit n'est jamais fait que de fonctions: tout à des degrés divers y signifie" BARTHES, Roland, "Introduction à l'analyse structurale des récits", *Poétique du récit*, Seuil, Paris, 1977, p. 17.
- (5) BERSANI, L., "Le réalisme et la peur du désir", *Littérature et réalité*, Seuil, Paris, 1982, p. 48.
- (6) "Le texte réaliste est un texte pressé et qui se veut lisible", HAMON, Philippe, "Un discours contraint", *Littérature et réalité*, p. 163.

en raccourci. C'est justement cette volonté du conte réaliste qu'il est indispensable de respecter dans une traduction car au moindre écart l'illusion de réalité peut se rompre. Le traducteur doit savoir reconnaître et analyser les moments cruciaux où se fixe le sens du message afin d'éviter une cassure qui ne garantirait plus l'invariance du contenu informatif. Nous traiterons par conséquent de certains exemples de traductions discordantes dans deux contes réalistes de Maupassant, traductions qui conduisent à une altération de la tonalité de l'oeuvre originale.

Prenons le conte "Le crime au père Boniface" ⁷. La simplicité et la naïveté du facteur Boniface se trouvent au centre du conte et c'est à partir de ces caractéristiques que va se composer non seulement le personnage mais tout le récit, dans la mesure où elles sont responsables des actions à venir, et par là-même de l'humour et du comique du récit. Sans cette naïveté initiale il n'y a pas de conte possible puisque le texte ne donne aucune information directe sur les causes ou les buts des actions des personnages dont la silhouette n'est évoquée que par touches successives qu'il est important de saisir. Lorsque le facteur lit le compte-rendu du crime dans le journal, il laisse échapper une exclamation de surprise et d'étonnement:

"-Nom de nom, y-a-t-il tout de même des gens qui sont canailles!" ⁸

La locution adverbiale révèle à elle seule l'incrédulité du facteur face aux faits qu'il vient de lire. "Tout de même" manifeste dans le texte LD (langue de départ) l'intensité de sa surprise; et elle ne semble pas restituée dans le texte LA (langue d'arrivée); et cette omission nom compensée change complètement la tonalité non seulement de la phrase LA mais aussi du texte dans son ensemble. La traduction proposée.

"-¡Maldita sea, qué canalla es alguna gente!" (C.E. p.168)

ne restitue pas la caractéristique fondamentale du personnage, dans la mesure où elle laisse entendre qu'il n'est que peu étonné. La lecture du récit du crime ne ferait que lui confirmer ce qu'il pense du genre humain. A notre avis le juron employé n'est pas orienté dans le sens de l'incrédulité, il est plutôt orienté vers une surconfirmation des méfaits commis par les hommes. La phrase du texte LA reste soumise à un facteur paralinguistique (ton de lecture), ce qui rend aléatoire la saisie du sens tel qu'il existe dans la phrase originale où s'épanouit l'art de Maupassant, tout en suggestions. Le lecteur ne dispose pas de descrip-

(7) *Contes du jour et de la nuit*, pp. 43-50.

(8) *Ibid.*, p. 45.

tions complètes pour saisir les personnages. Ils se découvrent au détour de leur dire et de leur faire, et par conséquent il est absolument nécessaire qu'il n'y ait de décalage dans ces portraits ni par excès de dépouillement ni par excès d'élaboration. Une traduction qui restituerait plus clairement la personnalité du facteur serait peut-être: "¡Maldita sea, los hay que son canallas!" de façon à ne pas altérer le fonctionnement de l'ensemble du conte. Cette phrase représente à notre avis un moment décisif du récit qui laisse prévoir logiquement l'émotion qui saisira le facteur par la suite. Elle est au centre de la psychologie du personnage et permet de capter la dimension centrale de sa personnalité: il sera dupe de ce qu'il entendra plus tard parce qu'il est foncièrement naïf. La neutralisation du récit en LA débouche sur la perte, en partie de l'effet comique, et elle va se généraliser à l'ensemble des dialogues. L'appauvrissement quasi-systématique des divers sociolectes utilisés dans les dialogues, dû à une correction des "in corrections" apparaît au long du récit. Le trop grand respect de la structure grammaticale de la langue LA devient un obstacle à la communication efficace de l'effet comique recherché. Le conte de Maupassant met en relief la langue parlée, le parler paysan, et il s'agit alors de prendre garde à ne pas tomber dans le piège du mauvais mot-à-mot ou de la traduction élégante. Le patois normand va bien au-delà du simple aspect documentaire et de la volonté de garantir la véracité du récit. Le parler vernaculaire est dans la ligne de la naïveté du protagoniste et de sa condition d'être quelque peu frustré. Nous nous heurtons ici à l'intraduisibilité du patois avec ses particularités de prononciation et d'écarts des normes sémantiques et syntaxiques qui cependant dans le cadre de la traduction peuvent se restituer par l'introduction de quelques artifices qui permettent de s'éloigner du langage académique standard. La traductrice espagnole propose les traductions suivantes de certaines phrases du dialogue:

"Je m'en suis parti au plus vite" (p. 48)

"Vine a toda prisa" (C.E. p.169)

"Mais, all'gueule, que c'est gueuler, quoi" (p. 49)

"Pero desgañitarse es eso, desgañitarse, ¿o qué? (C.E. p.171)

La traduction à un niveau plus littéraire nous semble illégitime dans la mesure où les incorrections présentes dans le texte LD sont révélatrices de la personnalité du facteur et doivent demeurer dans le texte LA sous peine de voir se morceler ce personnage. Il est clair, d'autre part, que ce parler patois s'oppose au parler plus "français" des autres personnages (gendarmes) et qu'il marque une certaine frontière entre stupidité et perspicacité, et que ces deux pièces de l'engrenage du récit ne peuvent

être traduites uniformément. Il est indispensable de signifier l'existence d'une différence et donc de respecter les servitudes du langage familier de chaque langue. Malgré la localisation régionale très précise le parler paysan est en quelque sorte universel et peut être transposé sans trop de heurt, évitant la traduction mot-à-mot et préservant l'effet recherché. Revenons aux traductions que nous venons de citer. Le verbe "partir" n'existe pas à la forme pronominale dans la langue française. Cet écart manifeste du langage parlé dans le texte LD est calqué sur le verbe "s'en aller". Cette incorrection nous semble devoir être maintenue ou compensée. Il est évidemment difficile de trouver en espagnol un équivalent de "s'en partir", et par ailleurs cet équivalent possible ne sera pas forcément à son tour caractéristique du langage parlé de la LA. La traduction proposée, "vine", ne nous semble pas prendre en considération cette servitude du langage familier, et d'autre part elle s'écarte de la progression présentée dans le récit. Nous assistons dans le conte à la fuite éperdue de Boniface qui court à travers champs et arrive finalement à la gendarmerie. Sa première réaction est donc de fuir, et par la suite il pense se diriger, ou il arrive par hasard, à la gendarmerie. Cette chronologie des actions est confirmée par la suite par ce qu'il dit aux gendarmes: "Je m'en suis parti au plus vite". Or la traductrice ne reprend pas cette confirmation de la chronologie des événements, au contraire elle l'infirme en plaçant le personnage dès le départ dans l'intention de recourir aux gendarmes: "vine a toda prisa". Une traduction recouvrant les deux points que nous venons d'énoncer (langage familier-vision du personnage sur les événements) serait plutôt "salí corriendo". De la même façon la traduction de "mais, all'gueule, que c'est gueuler, quoi" est un produit hybride et ne conserve du langage paysan que l'écart lexical "gueuler/desgañitarse", maintenant un calque syntaxique inadéquat. Une traduction plus proche de l'original serait "Pero lo que se dice chillar, ella sí que chillar".

Il s'ensuit que la ligne narrative à laquelle nous venons de faire allusion repose sur tous les éléments du conte. Comme nous l'avons vu précédemment le moteur du récit est la naïveté du personnage, déclenchant postérieurement la surprise et le trouble lorsque le facteur trouve porte close. Le texte de Maupassant présente une phrase de transition, il "essaya d'ouvrir la porte et constata qu'elle était fermée" (p. 45) qui place le protagoniste face aux éléments de surprise, sans que celle-ci surgisse. L'étonnement et l'inquiétude ne naissent que plus tard. Quand il constate que la porte est fermée, il ne fait pas encore d'association avec le récit du crime. Or le texte LA enfreint cette progression dans l'étonnement en insinuant que le facteur s'attendait à trouver la porte fermée:

“intentó abrir la puerta y comprobó que estaba cerrada” (C.E. p. 168)
Il semble qu’il venait mentalement préparé à se trouver face à ce fait, car le verbe “comprobar” indique la confirmation d’une idée préconçue. La traduction espagnole associe directement les deux événements (récit du crime et porte close) alors que le texte LD ne les réunit que plus tard dans le récit. Par la suite le personnage note l’absence de signe de vie à l’intérieur de la demeure:

“les volets n’avaient pas été ouverts” (p. 45)

C’est l’absence de mouvement qui est absence de vie, alors que la traduction “los postigos no estaban abiertos” change le point de vue et fait allusion à un état qui n’est pas, à lui seul, absence de vie. Cependant à ce moment du récit le facteur doute encore et n’arrive pas à se convaincre de l’absence du percepteur:

“personne n’était encore sorti ce jour-là” (p. 45)

L’adverbe “encore” pèse de tout le poids de celui qui espère que le fait attendu va se produire, et lutte contre l’inquiétude qui cherche à l’envahir. Malheureusement cette nuance n’a pas été traduite: “nadie había salido ese día” (C.E. p. 168) Et il semble que le facteur était déjà convaincu qu’il se trouvait devant les signes externes d’un autre crime.

Nous nous trouvons confrontés à un problème similaire dans le conte “Tombouctou” de ce même recueil. Il s’agit de traduire la transcription du français parlé par un turco. Une analyse préalable nous fait en dégager deux grandes caractéristiques qu’il faudra maintenir constamment dans le texte LA: l’une en rapport avec la phonétique, l’autre avec la syntaxe. Là encore ces trois éléments ne sont ni fortuits ni gratuits, bien au contraire ils servent d’indication au lecteur, et disons de préparation au côté “sauvage” voire “barbare” du nègre, qui sera évoqué par la suite. Indirectement les phrases prononcées par Tombouctou nous le font entrevoir comme un être resté à un stade primitif, dont l’intelligence est impuissante à saisir certaines valeurs du pays où il se trouve. Le narrateur laisse sous-entendre qu’il est anthropophage et qu’il a pris grand plaisir à décapiter huit prussiens et à rapporter leurs têtes en signe de victoire. Ces épisodes sont amenés graduellement par Maupassant qui suggère dans un premier temps le caractère primitif du turco à travers l’impossibilité à prononcer certains “r”, et surtout à conjuguer les verbes (qui n’apparaissent qu’au mode participe ou infinitif). Le trait phonétique est rendu par son équivalent en espagnol qui consiste en un allongement des voyelles et parfois en une suppression du “r”.

“Les gives mangé tout le aisin, capules!” (p. 196)

“Lo toordo comido tooda la uva, sinveguenza!” (G.G. p. 123)

Il est cependant regrettable que cette invariance ne soit pas maintenue dans l'emploi des verbes; le texte espagnol les présente parfois conjugués, allant même en une occasion jusqu'au contresens, ce qui élève Tombouctou d'un degré de plus dans l'échelle humaine, alors que le texte original prétendait en faire un sauvage dont les structures mentales ne permettent pas l'accès à une catégorie supérieure d'entendement. Signalons quelques phrases qui à notre avis ne respectent pas cette unité du texte LD.

"moi aimé beaucoup toi (...) beaucoup raisin cherché moi" (p. 192).

"yo querer mucho a ti (...) mucha uvaa, buscaba yo" (C.G. p. 120)

"si toi pas gadé manteau, moi coupé" (p. 199)

"si tu no queda abrigo, yo corto" (C.G. p. 125)

"moi pas pati" (p. 200)

"yo no sufri" (C.G. p. 126)

Dans ce dernier exemple il nous faut signaler un regrettable contresens. Le turco ne parle pas de ses possibles souffrances qui peuvent le pousser à prendre une décision, mais dans le cadre de la capitulation générale il décide de rester à Béziers et de se consacrer à la cuisine. La traduction est donc simplement "yo no marchar".

Il s'agissait donc de montrer le turco comme une personne "inférieure" et que ce fait devienne transparent par ses paroles et son comportement, et non par des éléments extérieurs. Or curieusement le processus est inversé dans la traduction espagnole: le nègre est doté d'une catégorie supérieure d'expresión dans le dialogue, ce qui fait que actes et paroles ne sont plus imbriqués, et par ailleurs il est présenté comme un "animal". Le doute sur l'appartenance à l'espèce animale ou à l'espèce humaine est seulement suggéré dans le texte de Maupassant, et nous insistons sur le fait qu'il n'y est jamais affirmé, insinuation que la traductrice transforme en affirmation catégorique.

"Ces nègres étaient nés bien près du pays où l'on mange des hommes" (p. 198) "Aquellos negros habían nacido en una tierra donde se come a los hombres" (C.G. p. 125)

Le conte traduit fait clairement du nègre un anthropophage alors que le conte de Maupassant y fait seulement allusion, bien qu'assez lourdement il est vrai. Le personnage du nègre, présenté comme mystérieux, échappant à toute classification, a des faits et gestes déconcertants qui ne peuvent jamais être complètement expliqués. Cependant la traductrice espagnole se charge parfois de les expliquer.

Face à toute comparaison critique d'un texte original et de sa traduction, il s'avère qu'il est éminemment difficile de rendre toutes les dimensions du premier texte. Cependant il est des dimensions fondamentales qui se doivent d'être rendues sous peine d'altérer le texte original comme nous avons essayé de le démontrer dans cette analyse de certaines traductions discordantes de deux contes de Maupassant car la chronologie et la hiérarchisation des informations tiennent lieu de composante de sens dans un texte condensé comme le conte réaliste, et opère comme facteur de lisibilité. Ecarter cet impératif d'ordre équivaut à renoncer au déroulement du récit et à l'effet que le narrateur veut en tirer. Il apparaît donc clairement que le traducteur doit respecter la complexité des engrenages du texte LD pour que l'ensemble du récit traduit puisse produire le même effet. Si l'on altère l'ordre des informations, le récit n'a plus de sens car l'effet se produit à contre-temps, ou ne se, produit pas. Traduire un conte réaliste suppose à notre avis prendre ce conte comme unité de traduction, et procéder à une exégèse de façon à respecter cette capacité de suggérer au-delà de ce qui est exprimé.