



HAL
open science

Un texte hors normes à l'épreuve de la traduction. Le cas des Primeiras Estórias de João Guimarães Rosa

Michèle Monte

► To cite this version:

Michèle Monte. Un texte hors normes à l'épreuve de la traduction. Le cas des Primeiras Estórias de João Guimarães Rosa. Lucile Gaudin-Bordes & Michèle Monte. Normes textuelles et discursives : émergence, variations et conflits, PUFC, p.55-72., 2017. halshs-01874705

HAL Id: halshs-01874705

<https://shs.hal.science/halshs-01874705>

Submitted on 14 Sep 2018

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

Un texte hors normes à l'épreuve de la traduction

Le cas des *Primeiras Estórias* de João Guimarães Rosa

Michèle Monte, avec la collaboration d'Inês Oseki-Depré

João Guimarães Rosa¹ est considéré au Brésil comme l'inventeur d'une nouvelle langue littéraire, qui mêle des mots régionaux et des néologismes savants, et conjugue une certaine oralité avec une grande sophistication. Le dépaysement qu'on ressent à la lecture de ses textes provient à la fois de ses inventions langagières et de l'entrelacement qu'il opère entre une réalité ancrée dans le monde rural de l'intérieur (Sertão) du Minas Gerais et une réflexion métaphysique qui fait de ses personnages des émules de Don Quichotte, de Faust, des héros homériques ou des moines bouddhistes.

Primeiras estórias est un de ses derniers livres, paru en 1962, composé de 21 courtes nouvelles, très différentes les unes des autres par le ton, le sujet, le style². Le terme *estória* est une forme archaïque de *história* mais il a été remis à l'honneur au XX^e siècle dans la littérature lusophone brésilienne ou africaine pour désigner des nouvelles inspirées de la tradition orale³. Voici ce qu'en dit Rosa dans une des préfaces de son recueil de nouvelles *Tutaméia* paru en 1967 :

L'*estória* ne veut pas être une histoire. En toute rigueur, elle doit s'opposer à l'Histoire. L'*estória*, parfois, se rapproche de l'anecdote. L'anecdote, étymologiquement et dans sa visée, exige d'être totalement inédite. Une anecdote est comme une allumette : on la frotte, elle s'enflamme, et adieu son utilité. Mais même si elle a déjà servi, elle peut encore avoir un autre usage, comme inducteur, par exemple, ou instrument d'analyse, dans les rapports de la poésie et de la transcendance. (Nous traduisons)

Cette réflexion sur le genre de l'*estória* montre que, derrière l'apparente simplicité des récits, peut se cacher une grande complexité sémantique. Plus encore que son grand roman *Grande sertão : veredas*⁴ et que les longues nouvelles qui composent *Sagarana* et *Corpo de baile*, ces courtes histoires se caractérisent par une écriture singulière qui fait surgir le mystère d'un monde apparemment familier. Elles ont été traduites en français une seule fois, par Inês Oseki-Depré, et le livre a été publié en 1982⁵, vingt ans après la parution au Brésil. Dans ce travail, nous présenterons tout d'abord les

1 João Guimarães Rosa (1908-1967) fut médecin pendant quatre ans, puis opta pour la carrière diplomatique. Il était doté d'une culture encyclopédique, parlait sept langues étrangères, lisait le latin et le grec et avait étudié la grammaire de nombreuses autres langues.

2 Pour ne donner que deux exemples, certaines comportent beaucoup de dialogues, d'autres pas du tout ; dans les unes, l'introspection du héros-narrateur est au premier plan et il ne se passe presque rien, dans d'autres, la succession des événements est primordiale, avec des effets de chute très marqués.

3 Le mot standard en portugais pour « nouvelle » est *conto*.

4 Traduit en français par *Diadorim*, du nom de son personnage principal.

5 Les premières traductions de Rosa en français ont été celles des longues nouvelles qui composent *Corpo de baile* (1956), traduites par Jean-Jacques Villard et publiées en deux volumes sous les titres *Buriti* et *Les nuits du sertão*, en 1961 et 1962. *Grande sertão : veredas* (1956) a été traduit sous le titre *Diadorim* une première fois par

caractéristiques les plus saillantes de la langue et du style des *Primeiras estórias*, puis nous commenterons certains des choix de la traductrice dans une des nouvelles, « La troisième rive du fleuve », en les confrontant à la version revue par l'éditeur lors d'une parution ultérieure dans une anthologie.

I- Dispositifs narratifs et style des *Primeiras Estórias*

1.1. La narration

Comme il est de règle dans les nouvelles, l'entrée dans les histoires est rapide : le lecteur est plongé d'emblée dans une atmosphère, que celle-ci soit réaliste ou plus psychologique. Mais très souvent les deux dimensions s'entrecroisent : le narrateur (anonyme ou à la 1^e personne) nous donne tout de suite des informations factuelles sur les personnages, le lieu, le thème. Mais il les accompagne ou même les fait précéder de perceptions plus subjectives, qui correspondent soit à son point de vue, soit à celui d'un des personnages. On a souvent affaire à une voix collective, exprimant ce que pensent les gens (*a gente, o povo*), et dont le narrateur peut se distinguer, ou dans laquelle il peut se fondre. Les faits ne sont pas donnés de façon neutre mais en fonction de leur retentissement dans une conscience, et on passe sans heurts de la réalité concrète commune à la réalité perçue par un sujet, celle-ci pouvant, dans certaines nouvelles, s'avérer fantasmagorique⁶ :

- (1) Voici l'histoire. Un garçon s'en allait, avec son Oncle et sa Tante, passer quelques jours dans le lieu où on bâtissait la grande ville. C'était un voyage projeté dans le bonheur ; pour lui, ça avait l'air d'un rêve. Ils partaient encore avec l'obscurité, l'air embaumé d'odeurs inconnues. [...] On lui bouclait sa ceinture de sécurité et cela même devenait caresse forte, de protection, et donc nouveau signe d'espoir : vers le non-connu, vers le en-plus. Grandir et se libérer, comme on respire, échappée belle vers l'espace en blanc. Le Garçon⁷. (*Les bords de la joie*)
- (2) Je sais que vous ne lui avez pas prêté attention : ce n'était d'ailleurs pas possible. On vit trop près les uns des autres, dans un petit village, aux ombres pâles, on s'habitue à la lenteur des gens. On ne revoit pas ceux qui n'en valent pas la peine. [...] La femme – mal fagotée, faiblarde, toute sale, faisant pitié, si vieille et si laide, comme hébétée, sans remords pour son crime – et guide d'aveugle. N'avez-vous jamais songé qu'elle pût se plier jusqu'à l'extrême le plus bas, dans les domaines de l'excessif ? // Si au moins on connaissait son nom. Non ; je demande, et personne ne le sait. On l'appelait la « Mule-Marmelle⁸ », seulement, car on la détestait. Celle qui avait mal aux hanches ; elle marchait un peu recourbée ; avec les genoux en avant. [...] Vous lui voyiez toujours le même air – furieusement maigre, le squelette étiré, son rétrécissement de sangsue, les yeux fuyants, les cheveux grisonnants comme les loups, son faciès – ; les ombres manquent de mesure ou de relief. Sans doute sa personne vous effrayait : ses joues de jeûneuse, ses façons, retenues, de sorcière ? Parfois, elle avait le menton qui tremblait. Retenez bien sa démarche en pointe, manie de jument solitaire ; et sa sauvage allure. Soyons exacts. // Et vous ne vous êtes jamais doutés, n'est-ce-pas, que vous pourriez vous tromper du tout au tout ? (*La bienfaitrice*)

Villard en 1965 et une deuxième fois par Maryvonne Lapouge-Pettorelli en 1991. *Sagarana* (1946) et *Tutaméia* (1967), traduits par Jacques Thiériot, ont été publiés en 1997 et 1999. On trouvera dans Torres 2009 une présentation rapide de ces traductions et de la façon dont le paratexte construit la réception de Rosa en France.

⁶ Dans les citations, nous reprenons la traduction d'Inès Oseki-Deprés (désormais OD), avec parfois quelques modifications. Les // indiquent des sauts de paragraphes.

⁷ Le texte original se trouve en annexe.

⁸ *Marmelo* : coing. Rosa suggère à son traducteur allemand de laisser le nom en portugais et de gloser par *QuittenZauberin* « la magicienne aux coings ».

- (3) Oui, à la campagne la fleur de farine devient chose blanche⁹ : plus que le coton, la cigogne, le linge sur le fil. Du tamis aux gamelles, de la planche aux bassines, une pulpe se raffine, puis décante, au fond de l'eau et du lait, bleutée – l'amidon – pur, clair, comme une surprise. Elle s'appelait Maria Exita. Cela datait de mai, ou de quand ? Il pensait que c'était de mai, peut-être, parce que c'est le mois majeur – mois de rosée, de la Vierge, des clartés dans les champs. Des couples se mariaient, des fêtes s'organisaient ; au cours de l'une d'elles, là, il l'avait remarquée : elle, fleur. (*Substance*)

Trois débuts, deux dispositifs narratifs différents : un narrateur anonyme et un personnage en point de vue interne pour « Les bords de la joie » et « Substance », un narrateur à la première personne interpellant des villageois dans « La bienfaitrice ». Dans d'autres contes, tel « Aucun, aucune », le narrateur à la première personne est aussi le protagoniste, mais il se confronte à des personnages énigmatiques qui gardent une grande partie de leur mystère. Tous les récits ménagent un hiatus entre ce qui est raconté et un sens qui demeure toujours évanescent, inaccessible. L'accès à la conscience des personnages permet de ressentir avec eux, mais pas de réduire leur perplexité face aux événements ou aux personnes qu'ils rencontrent et le narrateur ne détient pas de clé, il est plutôt là soit pour contester les interprétations les plus faciles (comme dans « La bienfaitrice »), soit pour donner à des faits banals une dimension insoupçonnée¹⁰.

Mais du point de vue de la langue, les trois débuts présentent des traits communs. On perçoit tout d'abord l'oralité, que la traduction préserve : l'histoire est racontée par un conteur à un auditoire explicite ou implicite. Le lexique est souvent familier : dans les histoires qui se passent à la campagne, c'est celui des personnes du peuple. Mais on ressent aussi une bizarrerie dans certaines expressions, un mélange d'abstrait et de concret. On ressent également un rythme fait de juxtapositions d'éléments parfois hétérogènes, d'alternance entre de longues phrases et de brusques condensations. Sans pouvoir trop détailler, nous allons présenter quelques-unes des innovations syntactico-sémantiques et rythmiques les plus frappantes de Guimarães Rosa par rapport à la langue littéraire standard.

1.2. Innovations lexicales

Des chercheuses¹¹ ont identifié dans *Primeiras estórias* 421 mots nouveaux, 193 par suffixation, 132 par préfixation, 81 par composition¹², 6 sont des néologismes de sens, 5 sont créés par

⁹ On pourrait traduire "la blancheur même" en raison de l'article défini. « Polvilho » désigne la fécule de manioc très fine, et la traduction par « fleur de farine » évoque bien pour un lecteur francophone la finesse et la blancheur. Guimarães écrit à Meyer-Clason : « Cela veut dire que la farine devient le symbole (modèle, paradigme) de la blancheur », et propose de traduire « *das weisseste Ding*, la chose la plus blanche ». Il insiste aussi sur « faz-se » qui désigne un processus et réfère aux « efforts du fabricant ou aux "souffrances" de la pulpe de manioc ». (p. 355)

¹⁰ Sur l'intensité comme modalité passionnelle privilégiée dans ces récits, on pourra lire Ribeiro 2009.

¹¹ « Caprichosas e ousadas manipulações da gênese inventiva de Guimarães Rosa em *Primeiras Estórias* » Gabriela Guimarães Jeronimo & Maria Helena de Paula, Universidade Federal de Goiás. Consulté en ligne.

¹² Les auteures incluent certainement les mots-valises dans cette catégorie, puisqu'elles n'en parlent pas. Or, sans être très fréquents, ils attirent fortement l'attention des lecteurs. Citons par exemple *excelentriste* formé sur *excelente* et *triste* ou *tumultroada* formé sur *tumulto* et *trovoada* (orage).

adjonction d'un suffixe à un mot composé, et 2 par double adjonction d'un préfixe et d'un suffixe. On constate qu'il n'y a pas de mots inventés à partir de rien, mais que Guimarães Rosa s'appuie sur les potentialités de la langue pour l'enrichir et la renouveler. On peut citer par exemple *empalmeirado*, formé sur le nom *palmeira* (le palmier) avec le préfixe *em-* qui sert à fabriquer des verbes à partir de noms et le morphème de participe ou d'adjectif *-ado* : le personnage est installé en haut de son palmier comme d'autres le sont sur leur perchoir¹³.

Dans sa préface aux *Primeiras Estórias*, Paulo Rónai souligne à juste titre la création de nombreux adjectifs en *-oso* (*-eux*) et en *-vel* (*-able/ible*) : *tigroso* (tigreur), *deslumbrável* (éblouissable). Il insiste également sur l'usage très abondant des préfixes *tras-* et *tres-* (*trans*), *con-*/*com-* et plus encore des préfixes *des-* et *in-* servant à créer des antonymes tels que *desesconder-se* (sortir de sa cachette), *desnascer* (démaître), *intrágico* (intragique), *impoder* (impouvoir). Guimarães Rosa crée aussi des antonymes par l'antéposition de *não* : « *acontecia o não-fato, o não-tempo* » (« survenait le non-fait, le non-temps »). Le traducteur est alors ~~affronté~~ confronté à un choix difficile : peut-il créer sur le même modèle un mot qui, en français, sera senti comme un barbarisme ? Faut-il préférer une paraphrase plus banale ? Le choix va dépendre grandement du contexte, qui peut ou non faciliter l'acceptation de la dérivation néologique : ainsi, *desconter-se*, antonyme de *conter-se* (*se maîtriser, se contrôler*), est-il traduit en (1) par « se libérer » et *mesmez* (*mêmeté*) en (2) par « le même air »¹. Mais, toujours en (1) « *não-sabido* », qui est plus fort que l'usuel « *desconhecido* », a été traduit par « le non-connu » et non pas par « l'inconnu », trop banal.

Guimarães Rosa n'hésite pas non plus à former des verbes sur des nominalisations de locutions équivalentes aux noms français *qu'en-dira-t-on* ou *je-m'en-foutisme*, ou sur des onomatopées : par exemple, le nom *diz-que-diz*, « on-dit » (formé sur le verbe *dire* et la conjonction *que*) est attesté en portugais mais il crée à partir de lui le verbe *diz-que-dizer*¹⁴. Dans « Départ du hardi navigateur », il crée aussi le verbe *bruaar* à partir du français *brouhaha*¹⁵ et l'adjectif *til-til*¹⁶ pour qualifier la forme des cils, ce qui est, pour ainsi dire, une onomatopée visuelle. Les défigements d'expression¹⁷, les créations onomatopéiques par redoublement d'une syllabe, les rimes, les assonances, les allitérations sont nombreux et créent des surprises à chaque page¹⁸.

Les créations lexicales proclament le droit de l'écrivain à bouleverser la langue courante mais, en se modelant sur des expressions populaires et en utilisant des affixes très productifs et des procédés expressifs au sens de Bally, elles inscrivent aussi cette langue nouvelle dans une tradition orale et l'éloignent des normes du bien parler comme des expérimentations avant-gardistes. Le texte joue

¹³ Le mot *empoleirado* formé sur *poleiro*, perchoir, est courant pour désigner des oiseaux juchés sur un arbre et des personnes en position dominante.

¹⁴ Voir à ce sujet la p. 315 de la correspondance avec Meyer-Clason.

¹⁵ Lettre 56 à Meyer-Clason, p. 315.

¹⁶ Le *til* (*tilde* en espagnol) est le signe diacritique notant la nasalisation de certaines voyelles.

¹⁷ Voir Rónai, p. 39 des *Primeiras Estórias*.

¹⁸ Pour une analyse détaillée des créations lexicales et des jeux de mots dans *Primeiras Estórias*, voir Oseki-Depré 1999, p. 229-244.

constamment sur la coexistence de registres différents¹⁹ et Guimarães Rosa prend soin de préciser à plusieurs reprises dans ses commentaires à son traducteur que le sens de tel ou tel mot est « métaphysique ». C'est ce que l'on voit très bien en (2) où la description réaliste de la vieille femme se mêle à une réflexion spirituelle, comme l'indique l'auteur :

*Arcar-se no mais fechado extremo, nos domínios do demasiado*²⁰ = littéral, mot à mot. (Le sens est métaphysique) (p. 341)

La préférence donnée aux verbes et aux adjectifs substantivés plutôt qu'aux noms abstraits relève de cette volonté de faire entendre à l'écrit des aspects de la langue orale, tout en essentialisant des propriétés pour leur donner une portée quasi surnaturelle, comme on le voit aussi du blanc dans l'exemple (3).

1.3. Innovations syntaxiques

À la limite de la morphologie et de la syntaxe, nous trouvons de nombreuses substantivations d'adjectifs, d'adverbes ou même de syntagmes : *no liso do rio* (sur le lisse du fleuve), *o ao-longe* (l'au-loin), *no enfim de uma hora* (dans l'enfin d'une heure), *um quase* (un presque), *no devagar depressa dos tempos* (dans le lentement rapide des temps)²¹. Les constructions verbales sont souvent transformées : *se desaparecer* (se disparaître), *imaginar nele* (imaginer en lui, construction indirecte du complément comme *pensar nele*). Les restrictions de sélection sont transgressées : un verbe régissant un animé est remplacé par un synonyme qui, lui, ordinairement, régit un inanimé. Pour ne pas trop allonger cet article, nous ne passerons pas en revue tous ces phénomènes mais nous nous attarderons sur l'usage très étendu de l'infinitif substantivé. Celui-ci est certes beaucoup plus courant en portugais qu'en français, mais Guimarães Rosa le multiplie. Dans l'exemple (1) ci-dessus, nous relevons :

Mesmo o afivelarem-lhe o cinto de segurança virava forte afago, de proteção, e logo novo senso de esperança: ao não-sabido, ao mais. Assim um crescer e desconter-se – certo como o ato de respirar – o de fugir para o espaço em branco.

La deuxième phrase, nominale comme souvent chez cet auteur, se réagence au fil de son déroulement : après les deux infinitifs substantivés, s'ouvre une parenthèse qualifiant le procès de grandir et de se libérer comme « aussi certain que l'acte de respirer », suivie, après le deuxième tiret, du syntagme nominal « o de fugir para o espaço em branco ». La tournure « o de fugir » (*celui de fuir*,

¹⁹ À propos de « Départ du hardi navigateur », Guimarães Rosa écrit à Meyer-Clason : « Notez la combinaison de l'érudit, ou du style élevé, avec l'enfantin. » (p. 317)

²⁰ « Se plier jusqu'à l'extrême le plus bas, dans les domaines de l'excessif ».

²¹ Tous ces exemples sont empruntés à la nouvelle « La troisième rive du fleuve » sur laquelle nous reviendrons plus loin.

littéralement) suppose que « o » (*celui*) est anaphorique de « ato » qui précède : ainsi, les tirets, d'abord marques de décrochement énonciatif, sont-ils devenus en cours de phrase signes de pause avant reformulation. En français, notre traduction s'écarte de ce qu'avait proposé Inès Oseki-Depré²² : dans l'impossibilité de conserver le paradigme des infinitifs, nous avons opté pour ce qui permettait de conserver au maximum le dynamisme de ces reformulations successives, tout en perdant l'aspect définitoire des infinitifs substantivés.

On lui bouclait sa ceinture de sécurité et cela même devenait caresse forte, de protection, et donc nouveau signe d'espoir : vers le non-connu, vers le en-plus. Grandir et se libérer, comme on respire, échappée belle vers l'espace en blanc

Voici un autre exemple avec deux infinitifs substantivés successifs (nous soulignons) traduits par des noms en français :

(4) Ao Retrupé com seu encanzinar-se, blasfemífero, e prepotente esmolar, ninguém demorava para dar dinheiro, comida, o que ele quisesse, o pão-por-deus.

Au Rétroupié, avec son entêtement blasphémiphère, et son quémandage autoritaire, personne ne tardait à donner de l'argent, de la nourriture, ce qu'il voulait, le pain-pour-l'amour-de-Dieu. (« La bienfaitrice »)

Au passage, cet extrait nous permet d'observer plusieurs traits de l'écriture de Guimarães Rosa : la coexistence du registre savant (le composé néologique *blasfemífero*, avec son redoublement de la syllabe *fe*) et du registre populaire (le verbe *encanzinar*, dérivé de *cão*, chien), son inventivité dans l'onomastique (ici, le personnage porte le surnom de « Retrupé », composé de l'adverbe *retro*, en arrière, et du nom *pé*, pied) et la liberté de placement des groupes syntaxiques. L'ordre des syntagmes répond aux exigences de la progression textuelle (comme ici, avec l'antéposition du complément indirect de *donner*), mais celui des mots à l'intérieur du syntagme est souvent choisi à des fins d'expressivité ou d'humour, comme le souligne Paulo Rónai : *pela indiferente rua*²³ (dans l'indifférente rue), *o das-Finanças-Públicas-secretário*.

1.4. Juxtapositions et anacoluthes

La syntaxe de Guimarães Rosa se caractérise par deux autres traits : la juxtaposition et l'anacoluthie, qui ne sont d'ailleurs pas sans lien avec la volonté de produire un effet d'oralité. L'exemple (2) est significatif, de même que celui-ci :

(5) E a constante força dos braços, para ter tento na canoa, resistido, mesmo na demasia das enchentes, no subimento, aí quando no lança da correnteza enorme do rio tudo rola o perigoso,

²² «Même le fait qu'on lui boucle sa ceinture de sécurité devenait caresse forte, de protection, et tout de suite un nouveau signe d'espoir : vers le non-connu, vers le en-plus. Ainsi *un grandissement* et *une libération* – aussi sûrs que l'acte de respirer – celui vers l'espace en blanc. »

²³ En portugais, l'adjectif n'est antéposé qu'exceptionnellement : on dit ainsi, au contraire du français, *uma casa grande* (une grande maison), *um homem velho* (un vieil homme), *uma flor bonita* (une jolie fleur), *uma doença feia* (une vilaine maladie).

aqueles corpos de bichos mortos e paus-de-árvore descendo — de espanto de esbarro. (“A terceira margem do rio”)

Et la constante force des bras, pour tenir dans la barque, résistant, surtout dans le trop-plein des inondations, dans la crue, lorsque dans l'élan du courant énorme du fleuve tout roule dangereusement, ces corps de bêtes mortes et troncs d'arbre qui dégringolent – stupeur heurts.

Le parti pris de traduction d'Inês Oseki-Depré a été de rester au plus près du rythme de ces phrases, souvent fort longues, purement nominales ou accumulant les expansions autour d'un bref noyau verbal mais qui peuvent s'achever abruptement, sur une cadence mineure ou une construction inachevée. Ici la phrase, en portugais, se termine sur un de ces faux parallélismes que Guimarães Rosa affectionne et qui sont très difficiles à traduire : « de espanto de esbarro » offre la succession de deux syntagmes prépositionnels au rattachement incertain, le premier subjectif (l'homme sur sa barque éprouve un étonnement mêlé d'effroi, sens du mot *espanto*) alors que le deuxième exprime la cause de cet effroi : le heurt avec les troncs d'arbre. La succession des deux noms assez brefs et proches phonétiquement évoque de façon expressive ces chocs qui contrastent avec l'écoulement infini du fleuve.

Le souci constant du rythme et les innovations font de la langue de Guimarães Rosa une langue poétique, sans qu'elle cesse pour autant d'être proche du parler populaire : ce mélange est sensible dans l'exemple ci-dessous, extrait de la même nouvelle :

(6) Nosso pai passava ao largo, avistado ou diluso, cruzando na canoa, sem deixar ninguém se chegar à pega ou à fala.

Notre père croisait au large, visible au loin ou dilué, passant dans la barque, sans laisser quiconque l'approcher pour le toucher ou lui parler.

Deux aspects du texte original ne peuvent être rendus par la traduction : le mot « diluso » est un mot-valise, associant *diluto* (dissous) et *iluso* (trompé par des illusions) et le complément « à pega ou à fala » constitués de deux noms formés par dérivation régressive, moins savante que la dérivation par suffixation. La phrase combine des caractéristiques de la langue littéraire – les participes et le gérondif apposés – et de la langue courante – le circonstant final où le verbe « deixar » régit une proposition infinitive.

La priorité donnée au rythme et à la progression textuelle, l'attention à l'oralité, avec ses interruptions et ses ratés, et le choix d'un point de vue interne qui rapporte les pensées des personnages, expliquent le nombre élevé de phrases nominales, comme autant de notations du personnage focalisateur et d'appels à la connivence du lecteur :

(7) Sem ninguém de nós desprevenidos, de fato em meia-noite chegaram. Noivos, amor muito. Ela, era das lindas, suspendendo as atenções; nem eu soube filha de que pai. Só meio assombradazinha, sorrisos desabafados. O moço – rapaz! – dos bons.

Sans que personne d'entre nous n'en fût étonné, en effet ils arrivèrent à la mi-nuit. Des fiancés, d'amour pleins. Elle, une belle fille, attirant les attentions ; de quelle famille, je l'ignorais. Juste un peu intimidée, avec des sourires soulagés. Le jeune homme – quel gars ! – un brave. (« Lunes de miel »)

Cela entraîne aussi l'apparition d'anacoluthes et de phrases inachevées :

(8) Brejeirinha de alegria ante todas, feliz como se, se, se: menina só ave.

Brejeirinha à l'extrême de la joie, heureuse comme si, si, si : fille-oiseau. (« Départ du hardi navigateur »)

Le traducteur doit ici accepter de courir le risque de passer pour maladroit s'il veut rester fidèle au texte source. Une note introductive peut informer le lecteur de ces particularités et désamorcer les malentendus. C'est le choix qu'a fait Inês Oseki-Depré qui écrit :

[...] j'ai essayé de respecter les proportions et les procédés utilisés pour enrichir la langue brésilienne, en particulier la recherche de l'expression juste où la voix populaire s'associe à la vision poétique de l'auteur. [...] J'ai voulu, enfin, respecter les grandes lignes de force sur lesquelles s'effectue le travail de Guimarães Rosa sur la langue, telles que [...] la réactivation de procédés devenus archaïques [...] ; les ellipses ; la troncation des phrases ou, au contraire, la juxtaposition de formes normalement incompatibles. (p. xv)

Ceci nous conduit à la deuxième partie de ce travail où nous allons aborder la question des normes directement par le biais de la traduction.

II- Questions de traduction

Il se trouve que la traduction qu'Inês Oseki-Depré avait proposée pour l'édition française de 1982 des *Primeiras Estórias* a fait l'objet d'une révision (sans qu'elle en soit avisée) lors de la publication d'une des nouvelles, « La troisième rive du fleuve »²⁴, dans une anthologie *Nouvelles du Brésil*. Si certaines modifications ont rectifié quelques erreurs, la majorité répondent au souci de normaliser les étrangetés du texte que, précisément, la traductrice avait voulu préserver, contrairement aux traductions de Villard des années 1960, qui s'écartaient peu d'un français littéraire assez convenu²⁵.

Elle avait donc choisi la méthode qu'elle baptiserait plus tard de « littéralité mimétique » (1999 : 235), non pas une traduction mot à mot, mais « le respect du projet original associé à l'intention de traduire le texte comme si l'écrivain le réécrivait en français », en recherchant des correspondances entre l'original et la traduction. Cette « méthode » se situait dans le droit fil des positions d'Antoine Berman (1984), qui voyait dans la traduction la possibilité pour une culture de s'élargir en s'ouvrant à d'autres cultures et qui prônait un retour à la lettre, une *littéralité créative* dont l'exemple majeur était, pour lui, le Chateaubriand traducteur du *Paradise Lost* de Milton. C'était aussi le point de vue d'Henri Meschonnic qui privilégiait l'organisation textuelle et le rythme (1999 :

²⁴ Dans cette nouvelle, un père abandonne sans explication sa famille pour aller vivre tout seul sur une barque au milieu du fleuve, sans plus jamais descendre à terre, mais sans non plus s'éloigner. Le narrateur est le fils qui se sent coupable de n'avoir pas proposé au père de prendre sa place.

²⁵ Il faut noter que Villard a peu traduit de portugais – il traduisait aussi de l'anglais, de l'allemand et de l'espagnol (Argentine) –, et que pour *Diadorim* il a pu s'aider des traductions vers l'anglais et l'allemand, parues en 1963 et 1964.

335) en critiquant à la fois le littéralisme extrême qui s'enferme dans le mot et le « sémiotisme extrême [...] se faisant passer pour le pseudo-naturel de la langue d'arrivée. » (1999 : 126).

Nous avons relevé 47 modifications de la traduction initiale, affectant 2,3% des mots du texte.

Nous proposons de les synthétiser comme suit :

Nature	Nombre	Exemples
a. Rectifications d'inexactitudes référentielles	13	« minha irmã de vestido branco, <i>que tinha sido o do casamento</i> » : « ma sœur habillée en blanc, comme pour son mariage » (OD), « ma sœur habillée avec la robe blanche qui avait été celle de son mariage » (NT ²⁶)
b. Recours à un lexème plus courant ou à une tournure syntaxique plus simple : perte de littéralité mais conformité à un parler courant, qui est celui du narrateur	6	« própria para dever durar na água » : « apte à durer sur l'eau » (OD), « elle pouvait durer sur l'eau » (NT) ; « perrengue ²⁷ » : « des claudications rhumatismales » (OD), « des rhumatismes » (NT)
c. Introduction d'erreurs référentielles	4	« indaguei firmemente » : OD « j'interrogeai fermement », NT « je l'interrogeai fermement » (erreur sur l'allocutaire)
d. Divergence sur l'interprétation d'un lexème	5	« positivo » appliqué à une personne est traduit par « positif » (OD), et par « affirmatif » (NT), or le contexte n'est pas très discriminant et les deux interprétations semblent possibles.
e. Modifications de l'ordre des syntagmes	2	Déplacement de « dans le quotidien » en début de phrase (NT) alors qu'OD suit l'ordre du texte.
f. Normalisations lexicales	2	« bubuiar » : « floflotter » (OD), « flotter » (NT)
g. Normalisations syntaxiques portant sur un syntagme	4	« esse meu encargo » : « cette tâche à moi » (OD), « cette tâche » (NT), « só assim, ele no ao-longo » : « « tout seul dans l'au-loin » (OD), « tout seul au loin » (NT)
h. Suppression d'anacoluthes et de tournures syntaxiques proches de l'oral	8	Voir plus bas
i. Non prise en compte de choix idiolectaux de nature poétique	3	Voir plus bas

À notre avis, seules les 19 premières modifications, sans être indispensables, se justifient : mais ce qui est étonnant, c'est que les interventions de type b qui semblent indiquer une bonne perception du style de Guimarães Rosa, autorisant par exemple à introduire de la parataxe là où la subordination observée en portugais conduisait à des phrases trop lourdes en français, entrent en contradiction avec toutes celles, plus nombreuses, des catégories f à i qui ne prennent pas en compte les spécificités de ce style. C'est celles-ci qui nous importent le plus dans la perspective des conflits de normes. « Bubuiar », par exemple, existe en portugais contemporain²⁸ *a contrario* de « floflotter », mais « flofloter » est attesté chez du Bartas, et, de toute façon, la répétition de la syllabe fait sens en français comme équivalent d'une langue poétique qui ne recule pas devant les néologismes. En g, la suppression de la substantivation de l'adverbe « l'au-loin » est regrettable car elle s'éloigne de la

²⁶ OD : traduction d'Inês Osek-Depré, NT : nouvelle traduction (anonyme).

²⁷ On a ici un mot-valise fait sur « perrengue », boiteux, mal en point, et « preguiça », paresse. La traduction d'OD est exacte mais ne tient pas compte du caractère courant, voire familier pour « perrengue », des deux mots.

²⁸ Notons toutefois que sa fréquence est de 6 contre 247 à « boiar », flotter, dans le corpus en ligne de Mark Davies et Michael Ferreira. *Corpus do Português: 45 million words, 1300s-1900s*.

~~norme~~ du texte rosien, dont on a vu que c'est un des stylèmes. Celle de la double détermination du substantif peut en revanche se comprendre : s'il est relativement fréquent en portugais de donner deux déterminants à un substantif, le français n'admet plus guère de suites comme « une mienne action » ou « cette mienne tâche » et « une tâche à moi » ou « sa famille à lui » ont une connotation d'insistance que le portugais ne possède pas. Mais ce sont les 11 dernières modifications qui nous paraissent les plus dommageables car elles ne font plus entendre le rythme et l'hybridité (oral/savant, familier/poétique) caractéristiques de Guimarães Rosa. Faute de place, nous ne pourrions analyser que trois exemples.

Observons tout d'abord un énoncé où les expansions additives de la phrase initiale sont supprimées ou remplacées par de la subordination :

(9) nosso pai se desaparecia para a outra banda, aproava a canoa no brejão, de léguas, **que há**, por entre juncos e mato, **e** só ele conhecesse, a palmos, a escuridão daquele.

Traduction OD : notre père disparaissait de l'autre côté, dirigeait la barque vers le grand marais, à des lieues, car il y en a, parmi les joncs et la broussaille **et** lui seul connaissait, recoin par recoin, l'obscurité de tout cela.

Traduction revue : notre père disparaissait de l'autre côté, dirigeait la barque vers le grand marais qui mesure des lieues, parmi les joncs et la broussaille **que** lui seul connaissait, recoin par recoin, dans l'obscurité de tout cela.

Le texte présente tout d'abord une parenthèse énonciative *que há*, qui confirme la grande extension du marais, puis la phrase se poursuit par une indépendante coordonnée par *e* (*et*) où *brejão* (augmentatif de *brejo*, marais) est repris par *aquele* (démonstratif masculin et non pas neutre). La traduction d'OD opte pour une reprise globale par « tout cela » mais maintient la coordination. La version modifiée la remplace par une relative et supprime la parenthèse énonciative : on perd ainsi l'impression d'une écriture qui procède par ajouts successifs et accumulation. On pourrait traduire aussi par « et l'obscurité de ce marais, lui seul pouvait bien la connaître, recoin par recoin. » : le détachement thématique est une ressource dont Guimarães Rosa use fréquemment, et « pouvait » traduit la modalité d'éventuel contenue dans le subjonctif *conhecesse*.

Un passage particulièrement difficile à traduire nous est fourni par l'exemple suivant :

(10) A gente imaginava nele, quando se comia uma comida mais gostosa; assim como, **no gasalhado da noite, no desamparo dessas noites de muita chuva, fria, forte**, nosso pai só com a mão e uma cabaça para ir esvaziando a canoa da água do temporal.

Traduction OD : Notre imagination nous portait vers lui lorsqu'on mangeait un meilleur repas ; de même lorsque sous le manteau de la nuit, dans l'abandon de ces nuits pluvieuses d'une pluie froide, rude : notre père n'avait que ses mains et une écuelle pour vider la barque des eaux de la tempête.

Traduction revue : Notre imagination nous portait vers lui lorsqu'on mangeait un meilleur repas ; de même au cœur de ces nuits pluvieuses d'une pluie froide, rude quand notre père dans l'abandon n'avait que ses mains et une écuelle pour vider la barque des eaux de la tempête.

Le texte original contient une anacoluthie à la fin de la phrase : la comparaison introduite par « assim como » (*de même que*) débute par deux circonstanciels antéposés exprimant, l'un le confort de

ceux qui dorment à l’abri (*no gasalhado*²⁹ *da noite*), l’autre l’inconfort du père (*no desamparo dessas noites de muita chuva fria, forte*) puis se poursuit par un sujet et un prédicat nominal (*nosso pai só com a mão*). Alors que l’outil de comparaison faisait attendre une structure parallèle à celle du début de la phrase (« nous l’imaginions quand... et, de même, quand... »), la phrase bifurque. C’est le parallélisme des circonstants qui prend en charge l’opposition implicite entre les membres de la famille et le père seul sur sa barque. La traduction modifiée anéantit l’opposition en fusionnant les deux circonstants. D’autre part, en traduisant « no gasalhado » par l’expression banale « au cœur de » qui fait perdre la notion d’abri, et en déplaçant « l’abandon », elle rationalise et affaiblit l’antithèse, là où Guimarães Rosa recourt à une syntaxe plus affective. La traduction d’OD transpose l’anacoluthie par l’insertion du deux-points et conserve la proximité entre « le manteau de la nuit » et « l’abandon ». On pourrait traduire par :

de même, nous, bien à l’abri dans la nuit, et lui, notre père, sans secours contre ces nuits de pluie froide, rude, lui qui n’avait que ses mains et une écuelle pour vider la barque des eaux de la tempête.

le parallélisme étant alors pris en charge par les deux sujets et les deux prédicats nominaux.

Notre dernier exemple portera sur l’excipit de la nouvelle³⁰ :

(11)e, eu, rio abaixo, **rio a fora, rio a dentro** — o rio.

Traduction OD : et, moi, fleuve en aval, **fleuve en dérive, fleuve en dedans** – le fleuve.

Traduction revue : et moi dans le fleuve à vau-l’eau, **en aval, en amont** – le fleuve.

Le mot *rio*, avant d’être utilisé tout seul en point d’orgue, entre dans trois expressions : *rio abaixo, rio a fora, rio a dentro*. La première est la façon habituelle de dire en portugais « vers l’aval », les deux autres sont courantes pour indiquer un mouvement vers l’extérieur et un vers l’intérieur (encore qu’on dise plutôt *para fora*) : on trouve d’ordinaire *entrar por aí a dentro* (entrer là dedans), *pelo país fora* (dans tout le pays), *pelo mundo a fora* (dans le monde entier), *viajar mundo a fora* (voyager à l’étranger). L’expression *mar a dentro* est, elle, courante et signifie *au large*. On peut penser qu’on a ici un défigement et une recombinaison d’expressions adverbiales³¹ qui montrent une intimité croissante entre le narrateur et le fleuve : une fois dans la barque, le fleuve l’emportera vers l’aval, et lui parcourra le fleuve et finalement entrera en lui. La traduction d’OD garde la répétition du nom-clé et joue sur le parallélisme de sonorité *dérive/dedans* pour évoquer l’effacement des limites entre le personnage et le fleuve et transposer l’antithèse sémantique dehors/dedans du portugais. La

²⁹ *Gasalhado* est un substantif qui désigne l’accueil, la protection, mais aussi le vêtement qui protège du froid. (Forme régionale dérivée du verbe *gasalhar* ou *agasalhar*. La forme classique serait *agasalho*.)

³⁰ Le narrateur demande qu’à sa mort, on le dépose dans une barque sur le fleuve.

³¹ Bien que nous ayons trouvé quelques emplois sur Google de *rio (a) fora* pour décrire un voyage fluvial, il est à noter que la majorité des pages, lorsqu’on recherche uniquement « rio a fora » sont des citations de l’excipit de « La troisième rive du fleuve ». On trouve une seule occurrence de *rio fora* dans Davies et Ferreira, contre 32 pour *mundo fora*.

traduction revue perd la répétition, et remplace un parallélisme propre à la nouvelle par l'opposition classique aval/amont, qui est fautive contextuellement³².

Observons, pour terminer cette partie, que nous avons relevé 22 passages où, pour notre part, nous aurions proposé une autre traduction, soit parce que nous avions en tête un équivalent qui nous semblait plus juste, soit pour aller encore plus loin dans le travail entrepris par OD de créer une langue hybride, à la fois savante et populaire. Nous avons en effet été frappée, en lisant ces *Primeiras Estórias*, par des tournures très proches d'énoncés expressifs utilisés dans la langue familière au Portugal. Que les modifications de la traduction se soient bornées à des interventions ponctuelles montre qu'elles ne visaient pas tant l'amélioration que la réduction superficielle de l'étrangeté du style rosien. Notre constat rejoint celui que font Adam et Heidmann (2009) à propos de traductions d'Andersen et de Kafka qui ne tiennent pas assez compte de « la textualité, de la co-textualité et de la généricité » (p. 119) du texte-source.

Guimarães Rosa dans *Primeiras estórias* s'appuie sur des traits tant lexicaux que syntaxiques du portugais oral des personnes non lettrées des régions de l'intérieur du Brésil pour inventer un style nouveau correspondant à sa vision du monde. Les mots familiers offrent en contexte des perspectives métaphysiques, les infinitifs substantivés permettent d'éviter les noms abstraits tout en faisant des procès des caractéristiques inhérentes des agents, les parallélismes, comme en poésie, suggèrent ou soulignent des antithèses ou des similitudes, le rythme de la phrase épouse les ruptures expressives du conteur traditionnel pour signifier d'autres ruptures, entre l'apparence et la réalité, entre le rationnel et le sensible... Pour traduire cette langue nouvelle, saluée comme telle par les critiques brésiliens, le traducteur doit à la fois faire percevoir l'appui sur la langue populaire contre la norme culte, et l'inventivité idiolectale, sans que cela soit mis au compte d'une maladresse ou d'une littéralité trop accommodante au texte-source. Il lui revient d'inventer des équivalences et de faire sentir un rythme en s'affranchissant des normes de la langue cible sans pour autant tomber dans l'exotisme, que Guimarães Rosa refusait. La première traduction a bien pris en compte les inventions idiolectales et un peu minoré les traits populaires, donnant à lire parfois un texte plus expérimental encore que celui de Guimarães Rosa, mais les modifications qui lui ont été apportées lors de la réédition d'une des nouvelles témoignent clairement d'une difficulté à accepter dans la langue cible un style aux caractéristiques hétérogènes. Les normalisations opérées reflètent probablement un manque de confiance dans les capacités du lecteur, comme s'il ne pouvait se laisser dépayser ni voir dans les écarts par rapport à la norme culte un travail délibéré de l'auteur et de son traducteur.

³² Guimarães Rosa aurait mis *abaixo/acima* – ; en revanche, « à vau-l'eau » est intéressant pour les sonorités et le sens.

Corpus de travail

Guimarães Rosa João, 2001 [1962], *Primeiras Estórias*, Rio de Janeiro, Nova Fronteira, avec une préface de Paulo Rónai (p. 13-47).

Guimarães Rosa João, 1982, *Premières Histoires*, trad. fr. d'Inês Oseki-Depré, Paris, Anne-Marie Métaillé.

Des nouvelles du Brésil, 1945-1998, sélectionnées et présentées par Clélia Pisa, 1998, Paris, Anne-Marie Métaillé.

Références bibliographiques

Adam Jean-Michel. et Heidmann Ute, 2009, *Le texte littéraire. Pour une approche interdisciplinaire*, Louvain, Academia-Bruylant.

Berman Antoine, 1984, *L'épreuve de l'étranger*, Paris, Gallimard.

Davies Mark et Ferreira Michael. *Corpus do Português: 45 million words, 1300s-1900s*, www.corpusdoportugues.org

Guimarães Rosa João, 2000 [1967], *Tutaméia*, Rio de Janeiro, Nova Fronteira.

Guimarães Rosa João, 2003, *Correspondência com seu tradutor alemão Curt Meyer-Clason (1958-1967)*, Nova Fronteira : Academia brasileira de letras : Ed. UFMG, 2003.

Meschonnic Henri, 1999, *Poétique du traduire*, Lagrasse, Verdier.

Oseki-Depré Inês, 1999, *Théories et pratiques de la traduction littéraire*, Paris, Armand Colin.

Ribeiro, Magdelaine, 2009, « Primeiras estórias et ses baladins de la vie », *Plural Pluriel - revue des cultures de langue portugaise*, [En ligne] n° 4-5, URL: www.pluralpluriel.org.

Torres, Marie-Hélène Catherine, 2009, « Le défi de traduire Guimarães Rosa », *Plural Pluriel - revue des cultures de langue portugaise*, [En ligne] n° 4-5, URL: www.pluralpluriel.org.

Annexe : original en portugais des trois incipits (citations 1 à 3)

« As margens da alegria »

Esta é a estória. Ia um menino, com os tios, passar dias no lugar onde se construía a grande cidade. Era uma viagem inventada no feliz ; para ele, produzia-se em casa de sonho. Saíam ainda com o escuro, o ar fino de cheiros desconhecidos.[...] Mesmo o afivelarem-lhe o cinto de segurança virava forte afago, de proteção, e logo novo senso de esperança: ao não-sabido, ao mais. Assim um crescer e desconter-se – certo como o ato de respirar – o de fugir para o espaço em branco. O Menino.

« A benfazeja »

Sei que não atentaram na mulher; nem fosse possível. Vive-se perto demais, num lugarejo, às sombras frouxas, a gente se afaz ao devagar das pessoas. A gente não revê os que não valem a pena. [...] A mulher – malandragem, a malacafar, suja de si, misericordiada, tão em velha e feia, feita tonta, no crime não arrependida – e guia de um cego. Vocês todos nunca suspeitaram que ela pudesse arcar-se no mais fechado extremo, nos domínios do demasiado?

Soubessem-lhe ao menos o nome. Não; pergunto, e ninguém o intéia. Chamavam-na de a “Mula-Marmela”, somente, a abominada. A que tinha dores nas cadeiras: andava meio se agachando; com os joelhos para diante. [...] Viam-lhe vocês a mesmez – furibunda de magra, de esticado esqueleto, e o se sumir de sanguexuga, fugidos os olhos, lobunos cabelos, a cara; – as sombras carecem de qualquer conta ou relevo. Sabe-se se assustava-os seu ser: as fauces de jejuadora, os modos, contidos, de ensalmeira? As vezes, tinha o queixo trêmulo. Apanhem-lhe o andar em ponta, em sestro de égua solitária; e a selvagem compostura. Seja-se exato.

E nem desconfiaram, hem, de que poderiam estar em tudo e por tudo enganados?

« Substância »

Sim, na roça o polvilho se faz a coisa alva: mais que o algodão, a garça, a roupa na corda. Do ralo às gamelas, da masseira às bacias, uma polpa se repassa, para assentar, no fundo da água e leite, azulosa – o amido – puro, limpo, feito surpresa. Chamava-se Maria Exita. Datava de maio, ou de quando? Pensava ele em maio, talvez, porque o mês mor – de orvalho, da Virgem, de claridades no campo. Pares se casavam, arrumavam-se festas; numa, ali, a notara: ela, flor.