



HAL
open science

Réflexion sur l'indécidable flaubertien : à partir de la traduction de Bouvard et Pécuchet en japonais

Norioki Sugaya

► **To cite this version:**

Norioki Sugaya. Réflexion sur l'indécidable flaubertien : à partir de la traduction de Bouvard et Pécuchet en japonais. Flaubert. Revue critique et génétique, 2021, Médiations flaubertiennes, 24. halshs-03217381

HAL Id: halshs-03217381

<https://shs.hal.science/halshs-03217381v1>

Submitted on 4 May 2021

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.

Réflexion sur l'indécidable flaubertien : à partir de la traduction de *Bouvard et Pécuchet* en japonais

Norioki Sugaya



Édition électronique

URL : <https://journals.openedition.org/flaubert/4154>

ISSN : 1969-6191

Éditeur

Institut des textes & manuscrits modernes (ITEM)

Ce document vous est offert par Bibliothèque Diderot de Lyon - ENS



Référence électronique

Norioki Sugaya, « Réflexion sur l'indécidable flaubertien : à partir de la traduction de *Bouvard et Pécuchet* en japonais », *Flaubert* [En ligne], 24 | 2020, mis en ligne le 12 décembre 2020, consulté le 04 mai 2021. URL : <http://journals.openedition.org/flaubert/4154>

Ce document a été généré automatiquement le 4 mai 2021.



Flaubert est mis à disposition selon les termes de la licence Creative Commons Attribution - Pas d'Utilisation Commerciale - Pas de Modification 4.0 International.

Réflexion sur l'indécidable flaubertien : à partir de la traduction de *Bouvard et Pécuchet* en japonais

Norioki Sugaya

À Stéphanie Dord-Crouslé

1 Traduire une œuvre littéraire dans une langue étrangère implique toujours une part de trahison. Remarque on ne peut plus banale, mais qui n'est pas forcément fautive. Elle correspond, en tout cas, aux impressions que j'ai souvent eues en traduisant en japonais le dernier roman inachevé de Flaubert. C'est depuis plusieurs années que je me suis occupé de cette traduction de *Bouvard et Pécuchet*, qui a été publiée dernièrement (Tokyo, Éditions Sakuhin-sha, août 2019, 505 p.). La réflexion qui suit se rapporte directement à cette expérience que je viens de mener à terme. M'adressant ici pourtant à un public de chercheurs dont la plupart ne connaissent pas la langue japonaise, je vais essayer de m'attacher le plus possible au texte même du roman encyclopédique de Flaubert et de l'analyser à la lumière de ma propre expérience de traduction, ce qui ne va pas toutefois sans soulever quelques problèmes de présentation. Plus précisément, cet article comportera deux parties distinctes destinées à se compléter l'une l'autre. Dans un premier temps, je parlerai de ma traduction proprement dite et montrerai comment le style de Flaubert peut être transféré ou non dans la langue de mon pays. Dans un second temps, je développerai quelques réflexions sur le problème de l'édition en général, car traduire une œuvre, faut-il le rappeler, c'est également l'éditer dans une autre langue.



Traduire le style de Flaubert

- 2 Il faut donc commencer par évoquer le japonais. Tout d'abord, je prétends que grosso modo, notre langue, dont l'organisation grammaticale et la structure syntaxique diffèrent complètement de celles de la langue française, s'adapte plutôt bien au style de Flaubert. L'affirmation est certes osée, mais elle concorde au moins avec mes sentiments en tant que traducteur de *Bouvard et Pécuchet*. En effet, les traits caractéristiques qu'on reconnaît d'ordinaire à la narration flaubertienne dans ce roman sont, dans la plupart des cas, susceptibles d'être transposés dans la langue japonaise. Nous allons porter particulièrement notre attention sur trois points : l'emploi du « on », l'indistinction des voix énonciatives et l'usage fréquent des verbes mis au présent. Ce sont, bien sûr, autant de traits stylistiques qu'on pourrait associer au fameux style indirect libre (ou dans certains cas, au style direct libre). En somme, la question revient à ceci : est-il possible de traduire le style indirect libre de Flaubert dans une autre langue tout en maintenant ses effets spécifiques qui font la beauté ? Question éternelle et à la limite insoluble, à laquelle tous les traducteurs des œuvres flaubertiennes doivent inévitablement se confronter.
- 3 Nous envisagerons tour à tour ces quelques aspects du style de *Bouvard et Pécuchet*. Premièrement, il est inutile d'insister à nouveau sur l'importance du pronom indéfini « on » dans ce texte qui devait contenir dans son second volume le *Dictionnaire des idées*

reçues, véritable recueil de discours du « on ». Ainsi, il y a déjà une quarantaine d'années que Jean-Luc Seylaz a analysé plusieurs usages du « on » dans *Bouvard*¹, qui ne sont pas réductibles à ce que le romancier appelle dans sa *Correspondance* « l'éternel et exécrable on² », c'est-à-dire le « on » de l'opinion publique qui règne souverainement dans l'ère de la démocratie moderne. Nous pouvons donc signaler successivement le « on » de la description, qui a un rôle fonctionnel et qui sert de ficelle narrative pour naturaliser le descriptif³ ; le « on » de la perception, qui apparaît chaque fois que la fureur encyclopédique se suspend momentanément et que la conscience des personnages perd son identité au profit d'une expérience du sensible⁴ ; le « on » du récit d'événements, qui remplace les noms et les pronoms définis en les faisant glisser légèrement vers l'anonymat⁵ ; et enfin et surtout le « on » des manuels, caractéristique de ce roman encyclopédique, qui a pour effet de placer les discours de savoir sous l'autorité des idées reçues en les faisant apparaître sous la forme d'une prescription universelle. Il y a, bien sûr, d'autres usages plus familiers du « on » comme celui qui s'emploie dans la conversation des personnages⁶, mais ce n'est pas la peine de s'y arrêter. Plus intéressant est de noter que ce règne du « on » dans le texte romanesque entraîne un autre phénomène stylistique auquel la critique flaubertienne a porté et porte encore un intérêt privilégié. Il s'agit d'une ambiguïté concernant l'origine de l'énonciation. C'est notamment le cas des discours de savoir (donc du « on » du manuel) qui se trouvent abondamment cités dans le roman, et dont l'origine est difficilement assignable à une voix précise. Ainsi l'exemple suivant montre les deux apprentis dramaturges cherchant désespérément un sujet de pièce :

Mais il existe des méthodes pour découvrir des sujets. *On* prend un titre, au hasard, et un fait en découle. *On* développe un proverbe, *on* combine des aventures en une seule. (ch. V, p. 204)

- 4 À propos de ce passage, J.-L. Seylaz se demande si c'est une citation de manuel ou si c'est Bouvard et Pécuchet qui résument la théorie de l'invention trouvée dans des livres. En un mot, qui parle ici précisément ? Le narrateur, le manuel, les deux bonshommes ou la fusion de toutes ces voix ? Cette indétermination énonciative, que nous pouvons repérer également dans bien d'autres passages au style indirect libre, est notoirement liée à l'emploi du « on », dont l'imprécision marque le texte romanesque d'une équivoque irréductible.
- 5 Or, il n'est pas extrêmement difficile de transposer ces effets textuels (à savoir l'emploi du « on » et l'indistinction des voix) dans la langue japonaise, dont la syntaxe n'a pas besoin d'explicitement le sujet. La structure rigide de la grammaire occidentale stipulant le couple *sujet-verbe* n'est pas applicable à notre langue, dans laquelle le sujet demeure fréquemment implicite et n'est indiqué que lorsque cela est indispensable pour la compréhension du sens de la phrase. Ainsi, quant au passage que nous venons de citer, tous ces « on » demeurent vides et ne trouvent aucun mot correspondant dans ma traduction. Dans ces phrases, le sujet s'efface complètement, devient neutre et laisse sa place vacante, ce qui n'a d'ailleurs rien d'anormal dans notre langue. La particularité de cette solution japonaise, que je crois d'ailleurs fidèle à l'esprit du texte flaubertien, se comprend peut-être mieux si on la compare à la traduction anglaise. Voici donc le passage en question dans l'édition anglaise de *Bouvard and Pécuchet* parue en 2005 :
- But there are ways of finding subjects. *You* pick a title at random, and a story flows from it. *You* develop a proverb, or combine several adventures into one⁷.
- 6 On voit que c'est « you » qui remplace « on ». Une autre traduction qui date de 1976 propose la même solution⁸. N'étant pas anglophone, je ne suis pas capable de juger si ce

choix de la deuxième personne (*you*) traduit fidèlement les effets du style (in)direct libre français. Il faut quand même constater que la structure syntaxique de la langue anglaise requiert absolument un pronom personnel, tandis qu'en japonais, il est tout à fait possible de faire disparaître le sujet impunément et par là de mettre en valeur le caractère *indéfini* du pronom « on ».

- 7 Qui plus est, on dirait de façon paradoxale que la version japonaise de *Bouvard et Pécuchet* est en quelque sorte plus flaubertienne que le texte original, en ce sens que le flottement du sens y est plus accentué du fait de la spécificité de notre langue. Il s'agit du traitement spécial des pronoms personnels de la troisième personne *kare* et *kanojo*, à savoir *il* et *elle* (ou *he* and *she* en anglais). En effet, les linguistes et les grammairiens japonais s'accordent généralement pour admettre que ces termes ont été inventés, il y a environ 150 ans, afin de traduire les langues occidentales. Comme on le sait, notre pays a subi un grand changement dans la seconde moitié du XIX^e siècle. Après deux cents ans de politique d'isolement, la révolution de Meiji (1868) a entraîné le Japon dans la voie d'une modernisation accélérée, sur le modèle occidental. On a ainsi modifié profondément non seulement la structure politique, économique et sociale du pays, mais aussi les différents domaines de la culture nationale. La langue faisait alors l'objet d'un remaniement total, et c'est en traduisant les textes de langue européenne qu'on a pu forger le japonais moderne, muni d'une ossature logique forte qui lui était étrangère jusque-là⁹. En même temps, les pronoms de la troisième personne ont été créés exprès comme des équivalents de *he* et de *she* (ou *il* et *elle*). Toutefois, ces mots fonctionnels demeurent encore de nos jours plus ou moins artificiels et s'emploient assez rarement dans la conversation quotidienne. Même dans la langue écrite et littéraire, les écrivains et les traducteurs ont généralement tendance à les supprimer le plus possible pour ne pas trop s'écarter du langage ordinaire. Cela d'autant plus que le japonais n'a pas toujours besoin d'indiquer le sujet, comme nous l'avons déjà expliqué. Pour illustrer ce point, citons un autre passage de *Bouvard* qu'on trouve vers le début du chapitre I :

Et leurs yeux erraient sur des tas de pierres à bâtir, sur l'eau hideuse où une botte de paille flottait, sur la cheminée d'une usine se dressant à l'horizon ; des miasmes d'égout s'exhalaient. Ils se tournèrent de l'autre côté. Alors, ils eurent devant eux les murs du Grenier d'abondance. (p. 46-47)

- 8 J'ai traduit le pronom possessif « leurs » afin de montrer qu'il s'agit là de Bouvard et Pécuchet ensemble, mais je n'ai pas hésité à omettre le sujet « ils » qui figure deux fois dans l'alinéa. Il n'y a là pratiquement pas de risque que le sens des phrases en soit obscurci, car le sujet de l'action est facilement identifiable. Toutefois, dans ma traduction, la suppression du sujet amène une vague impression d'anonymat, comme si le sujet de ces phrases était non « ils », mais « on ». C'est ainsi qu'en japonais le règne du « on » gagne petit à petit la troisième personne et atteint l'ensemble du texte pour rendre précaires le sujet grammatical et l'instance énonciative, qui sont tous les deux constamment menacés de s'estomper sous l'effet d'un indécidable généralisé.
- 9 Un effet semblable se produit à propos du traitement du temps verbal. On sait que dans *Bouvard et Pécuchet*, le présent est aussi important que l'imparfait, ce qui fait vraiment la nouveauté du roman encyclopédique. Outre son emploi dans la description (*présent descriptif*) dont les exemples étaient déjà fréquents dans les autres œuvres, le temps présent s'y associe en particulier aux innombrables discours de savoir qui font partie intégrante des trames du récit dans ce roman. Il relève du style indirect libre ou du style direct libre selon la terminologie de certains linguistes, et met en relief de façon plus ou moins ironique la prétention de ces discours catégoriques à la vérité immuable.

Il en est ainsi de cette présentation de la médecine Raspail, pour laquelle les deux bonshommes se passionnent au cours du chapitre III :

La clarté de la doctrine les séduisit. Toutes les affections *proviennent* des vers. Ils *gâtent* les dents, *creusent* les poumons, *dilatent* le foie, *ravagent* les intestins, et y *causent* des bruits. Ce qu'il y a de mieux pour s'en délivrer, *c'est* le camphre. Bouvard et Pécuchet l'adoptèrent. (p. 119)

10 Entre deux phrases au passé simple relatant la réaction et l'action des deux bonshommes se trouve inséré un petit exposé du système Raspail. Tous les verbes y sont mis au présent comme pour souligner le caractère péremptoire et la fatuité de ces assertions dont l'extrême simplicité a tout de suite attiré Bouvard et Pécuchet. Ces discours rapportés sans guillemets proviennent manifestement du « grand ouvrage » de François Raspail dont il est fait mention un peu plus haut dans le roman (p. 118), c'est-à-dire *l'Histoire naturelle de la santé et de la maladie*¹⁰. L'instance de l'énonciation est pourtant ici suffisamment ambiguë, le texte mêlant la voix du manuel et celle des personnages qui l'ont lu. Le présent du verbe témoigne d'une espèce d'autonomie de ces discours théoriques par rapport à la voix narrative, qui semble se mettre provisoirement en retrait pour céder la place à celle du savoir prétendument absolu.

11 Or, je n'ai pas éprouvé personnellement de grandes difficultés à traduire ces passages au style direct libre. En fait, notre langue, dont l'articulation logique n'était pas de la même nature que la langue française, n'avait pas connu à l'origine la concordance des temps. À vrai dire, le japonais a appris cette règle grammaticale en traduisant les textes occidentaux, mais elle demeure encore aujourd'hui loin d'être enracinée dans notre pratique du langage. Ainsi, même si le verbe de la proposition principale est au passé, celui des subordonnées est le plus souvent mis au présent. En conséquence, le passage du temps passé au temps présent sans transition n'a rien de discordant en soi, ce qui fait que le style direct libre s'intègre assez aisément dans la langue japonaise, du moins d'après mon impression. Bien plus, même dans le cas des phrases au style indirect libre (de type standard) dans lesquelles le verbe est à l'imparfait ou au conditionnel présent, je les ai traduites, dans la plupart des cas, comme s'il s'agissait du style direct libre. Ainsi, dans l'exemple suivant, ma traduction ignore délibérément la concordance des temps de même que la modification des pronoms :

Déjà, ils se voyaient en manches de chemise, au bord d'une plate-bande émondant des rosiers, et bêchant, binant, maniant de la terre, dépotant des tulipes. Ils *se réveilleraient* au chant de l'alouette, pour suivre les charrues, *iraient* avec un panier cueillir des pommes, *regarderaient* faire le beurre, battre le grain, tondre les moutons, soigner les ruches, et *se délecteraient* au mugissement des vaches et à la senteur des foins coupés. Plus d'écritures ! plus de chefs ! plus même de terme à payer ! — Car ils *posséderaient* un domicile à eux ! Et ils *mangeraient* les poules de *leur* basse-cour, les légumes de *leur* jardin, et *dîneraient* en gardant *leurs* sabots ! — « Nous ferons tout ce qui nous plaira ! Nous laisserons pousser notre barbe ! » (p. 59)

12 Le paragraphe commence avec la voix du narrateur, qui pénètre peu à peu dans la pensée des deux retraités. On passe ainsi sans discontinuité au style indirect libre et participe intimement à la formulation de leurs différents rêves. Vers le milieu du paragraphe apparaissent ensuite trois phrases sans verbe à la modalité exclamative dont la forme peut être interprétée comme relevant du style direct libre aussi bien que de l'indirect libre. Enfin, après deux phrases à l'indirect libre ponctuées de points d'exclamation vient un dialogue au discours direct qui nous fait entendre sans intermédiaire la voix même de Bouvard et Pécuchet.

- 13 Dans la version japonaise, tous les verbes au conditionnel présent (il y en a sept) sont traduits au futur simple de l'indicatif, sans aucune marque de subordination. Quant aux pronoms de la troisième personne du pluriel, je n'ai pas retenu le sujet *ils*, jugeant que le contexte seul permet de comprendre sans ambiguïté de qui il est question. En revanche, j'ai gardé le tonique *eux* (à eux) et le possessif *leur*, parce que l'idée de possession est ici de la plus haute importance et inséparable de l'émotion naïve des deux bonshommes, émotion fondée par ailleurs sur les idées reçues (comme en témoigne l'article « Campagne » du *Dictionnaire des idées reçues*: « Les gens de la campagne meilleurs que ceux des villes. Envier leur sort. À la campagne, tout est permis — habits bas, farce, etc. », p. 421). Toutefois, j'ai remplacé ces pronoms de la troisième personne par *nous* et *notre*, en les ramenant décidément à la première personne. (« Car nous posséderons un domicile à nous ! Et nous mangerons les poules de notre basse-cour ... ») Dès lors, le style indirect libre est tiré du côté du style direct libre, qu'on pourrait pourtant considérer comme une variante du premier. Dans la langue japonaise, au contraire, la dominante est plutôt donnée par le second (le direct libre), ce qui fait que le lecteur assiste de façon plus immédiate à la parole et au discours intérieur des personnages. La voix du narrateur s'éclipse bien davantage qu'en français, sans pour autant disparaître complètement. De fait, le style direct libre ne se confond jamais avec le discours direct proprement dit, ne fût-ce que par l'absence des guillemets. (De plus, en japonais, le discours direct est presque toujours accompagné de marques de politesse et de genre. Il existe surtout de multiples particules finales qui s'emploient suivant les sexes, les âges ou les statuts sociaux du locuteur. Ces marques, certes non absentes du discours rapporté, sont davantage mises en valeur dans le cas du discours direct, et permettent d'identifier le locuteur malgré l'absence fréquente des pronoms.) Ce qui est sûr en tout cas, c'est que la voix narrative se trouve ainsi profondément minée par d'autres voix, y compris celle des idées reçues – qui est une sorte de savoir du « on ». Cette précarité énonciative, sans doute plus marquée dans la traduction japonaise du fait de la structure inhérente de notre langue, fait vraiment la spécificité du dernier roman de Flaubert, comme on l'a fait remarquer plus d'une fois¹¹.
- 14 Pour conclure cette première partie, je tiens à rappeler la distinction établie par Benveniste entre le *discours* et l'*histoire*, distinction que ne connaît pas notre langue placée sous le régime du *discours*. Tandis que le *discours* est caractérisé par la situation d'allocution et implique forcément la relation entre le locuteur *je* et l'auditeur *tu*, l'*histoire*, de son côté, exclut l'instance de discours et recourt à l'usage de la troisième personne *il*. Le linguiste français fait remarquer que la troisième personne est une « non-personne¹² » dans la mesure où elle n'est pas marquée de la corrélation de personne, et que dans le *récit historique*, « les événements semblent se raconter eux-mêmes¹³ ». Or, c'est ce type de pronom détaché de la relation de personne qui n'existait pas à l'origine dans notre langue. (Certains linguistes prétendent qu'il n'existe toujours pas aujourd'hui.) En ancien japonais, le *moi* constitue toujours le centre de perspective dans la narration, et la relation *je/tu* se fait sentir plus ou moins nettement même lorsqu'on raconte un récit. C'est pourquoi de nos jours encore, nous avons tendance à supprimer le pronom personnel de la troisième personne, qui est au fond une importation moderne pour nous. De même, le japonais ignore la distinction entre le passé composé et le passé simple. Nous ne possédons donc pas de forme verbale qui correspond à ce que Benveniste appelle l'*aoriste* et qui est « le temps de l'événement hors de la personne d'un narrateur¹⁴ », autrement dit le temps détaché de celui de la narration. De là viennent les difficultés considérables que les premiers traducteurs de

la seconde moitié du XIX^e siècle ont éprouvées à traduire les romans réalistes écrits principalement dans une perspective d'*histoire*. En conséquence, si j'ai découvert une certaine affinité entre notre langue et le style flaubertien, c'est peut-être que le roman de Flaubert avait déjà déconstruit à sa manière la forme classique du mode narratif dans la fiction occidentale. Après tout, il va de soi que tout traducteur a pour tâche d'accorder une nouvelle vie à l'œuvre traduite. Dans cette mesure, il m'est donc permis d'accentuer certains traits majeurs de l'œuvre flaubertienne qui en font la modernité à nos yeux.

Éditer le roman encyclopédique

- 15 Passons maintenant au second volet de notre réflexion. Nous allons ici dans un autre sens que dans la première partie, dans la mesure où nous essaierons de délimiter le domaine de l'incertitude plutôt que de le valoriser partout. Il s'agit du problème de l'édition, comme on l'a déjà annoncé. Plus exactement, nous voudrions traiter des erreurs commises par Flaubert et de leur rapport avec l'indécidable sémantique qui est un topos de la critique flaubertienne. *Bouvard et Pécuchet*, « véritable roman-manuscrit » comme l'indique Stéphanie Dord-Crouslé¹⁵, comporte effectivement nombre d'ambiguïtés qui rendent opaques et parfois même radicalement contradictoires les sens de certains passages. On est ainsi amené à s'interroger sur le rôle de l'éditeur : jusqu'où un éditeur scientifique pourrait-il ou devrait-il intervenir dans ses annotations, voire dans l'établissement du texte ? S. Dord-Crouslé, dont l'édition s'impose actuellement comme une référence, se montre décidément interventionniste en prétendant que « le travail d'édition postule un engagement sans concession au service du texte et de ses lecteurs¹⁶ ». Ainsi, loin de recopier servilement le texte du manuscrit définitif, elle a corrigé pour son édition de nombreuses leçons qu'elle a jugé fautives. Ce choix soulève assurément un problème délicat, mais il peut être sans doute justifié dans la mesure où le romancier n'a pas toujours maîtrisé les matériaux encyclopédiques qu'il avait rassemblés pour son œuvre. En témoigne, par exemple, ce petit passage tiré de la « lutte d'érudition » que Pécuchet et l'abbé Jeufroy se livrent au sujet de la religion :

Suivant Pécuchet, on les avait calomniés [les empereurs romains] : – « L'histoire de la légion thébaine est une fable. Je conteste également Symphorose et ses sept fils, Félicité et ses sept filles, et les sept vierges d'Ancyre, condamnées au viol, bien que septuagénaires, et les onze mille vierges de sainte Ursule, dont une compagne s'appelait *Undecemilla*, un nom pris pour un chiffre, – encore plus les dix martyrs d'Alexandrie ! » (ch. XI, p. 335-336)

- 16 Pécuchet met en cause la véracité des légendes des martyrs chrétiens. Sa parole rapportée au style direct contient toutefois plusieurs erreurs. Ainsi, si on se reporte à l'histoire, on se rend compte que sainte Félicité de Rome a été mise à mort au II^e siècle avec ses sept fils, et non avec ses filles. Dans une page de note de notes rédigée pour le chapitre sur la religion, Flaubert a d'abord écrit : « Ste Félicité & ses 7 enfants » (g 226-6, f° 324). Cette expression, susceptible de susciter des malentendus à cause de son ambiguïté sur le sexe des enfants, vient directement du *Traité sur la tolérance* de Voltaire¹⁷. Le romancier l'a ensuite recopiée telle quelle sur une page de brouillon (g 225, f° 1038 v°), mais n'a pas tardé à faire de ces enfants « sept filles » (g 225, f° 1018). Est-ce une erreur involontaire ou une altération intentionnelle ? On n'en sait rien. Mais on devine que Flaubert aurait ainsi voulu établir un rapport de symétrie entre sept fils

de Symphorose et sept filles de Félicité. Quoiqu'il en soit, c'est faux au point de vue historique, ce que je n'ai pas oublié de signaler en note dans mon édition japonaise. De même, en ce qui concerne le nom « Undecemilla » qui est en réalité « Undecimilla », l'écrivain a mal recopié dans sa note (g 226-6, f° 324) ce nom qu'il avait trouvé dans la *Biographie universelle* de Michaud¹⁸.

- 17 Plus compliqué est le processus génétique par lequel l'écrivain est arrivé à donner cette notation quasi absurde : « dix martyrs d'Alexandrie ». On a bien évidemment l'impression que dix martyrs seraient un peu maigres après les onze mille martyres vierges. En effet, Flaubert s'est trompé de chiffre, car il s'agit à vrai dire de « dix mille martyrs » comme il l'avait d'ailleurs écrit correctement dans les brouillons. Ce n'est qu'à la dernière étape, celle du texte définitif (g 224, f° 201), qu'il a sauté le mot « mille » en allant à la ligne. C'est donc un simple lapsus, qu'un éditeur scientifique a, croyons-nous, le droit de corriger sans réserve. Cependant le problème ne s'arrête pas là, car les dix mille martyrs d'Alexandrie n'existent pas dans l'histoire, même comme légende. Les dossiers documentaires ne nous apprennent rien à cet égard, mais Taro Nakajima, un de mes collègues japonais, m'a suggéré une hypothèse selon laquelle il s'agirait de la fameuse légende des dix mille martyrs du mont Ararat. C'est tout à fait possible. Mais alors, la question se pose de savoir pourquoi Flaubert a confondu Ararat et Alexandrie. D'après mon collègue, la source de ce détail saugrenu est probablement la célèbre *Légende dorée*, dont l'édition de 1843 traduite par Gustave Brunet contient en effet la phrase suivante : « L'endroit où souffrirent ces saints martyrs [c'est-à-dire les dix mille martyrs en question] est une grande montagne, qui s'appelle Ararat, et qui est éloignée d'Alexandrie d'environ cinq cents stades¹⁹. » On peut supposer que Flaubert, fort ignorant en géographie de la Turquie, n'a retenu de ce passage que le nom d'Alexandrie, ville qu'il connaissait d'ailleurs bien parce qu'il l'avait visitée en 1849-1850 pendant son voyage en Orient. De là résulte probablement une géographie fantastique qui a donné lieu à ces étranges martyrs d'Alexandrie dans le roman.
- 18 Nous sommes désormais certain que notre romancier a été loin de contrôler l'ensemble des énormes connaissances qu'il avait mobilisées pour son dernier roman. Prenons maintenant un autre exemple dont l'ambiguïté ne se rapporte plus aux traitements du savoir, mais plutôt à l'ellipse des articulations narratives. On est au chapitre II, au moment où Bouvard et Pécuchet, après avoir renvoyé le fermier Gouy, vont se lancer eux-mêmes dans l'agriculture :
- Bouvard avait pensé que vingt mille francs, c'est-à-dire plus de quatre fois le prix du fermage, suffiraient au début. *Son notaire de Paris les envoya.*
Leur exploitation comprenait quinze hectares en cours et prairies, vingt-trois en terres arables, et cinq en friche situés sur un monticule couvert de cailloux et qu'on appelait la Butte.
Il se procurèrent tous les instruments indispensables, quatre chevaux, douze vaches, six porcs, cent soixante moutons – et comme personnel, deux charretiers, deux femmes, un valet, un berger, de plus un gros chien.
Pour avoir tout de suite de l'argent ils vendirent leurs fourrages. – On les paya chez eux ; l'or des napoléons comptés sur le coffre à l'avoine leur parut plus reluisant qu'un autre, extraordinaire et meilleur. (p. 75)
- 19 Le lecteur s'aperçoit vite que les deux bonshommes ont deux fois besoin d'argent dans un très court intervalle de temps. Le retrait du capital et la vente des fourrages ne sont séparés que par deux paragraphes dans lesquels rien ne se passe de remarquable. Les deux retraités n'ont même pas entamé la culture de la terre, à laquelle ils se préparent seulement en achetant des outils et des animaux et en embauchant le personnel. Cela

n'empêche pas qu'ils se retrouvent soudain dans la nécessité de faire de l'argent à nouveau. Est-ce qu'ils ont donc mal estimé au début la somme nécessaire pour leur nouvelle entreprise ? Ou ont-ils trop dépensé dans leur préparation, comme le suggère, par exemple, l'achat de cent soixante moutons ? Ou bien, quelque dépense inattendue a-t-elle bouleversé complètement leur plan initial ? Le texte définitif garde le silence à cet égard et peut donner même l'impression d'une pure contradiction. Or, si l'on remonte à l'avant-texte, on ne tarde pas à comprendre que cette obscurité provient d'une suppression survenue tardivement au cours de la réécriture. En effet, c'est au dernier stade de la rédaction, celui du texte définitif, que l'écrivain a décidé de faire disparaître un long passage situé jusque-là entre le troisième et le quatrième paragraphe. Voici donc ce passage éliminé tel qu'il se présentait sur le dernier brouillon (g 225, f° 345 v°) :

Le jour de leur installation, ils dînèrent dans la cuisine avec les domestiques : Pécuchet fit une harangue pr leur inspirer de bons sentiments. On était vers la fin d'avril. tous les bâtiments à toit de chaume avaient des iris sur leur pignon, des poules gloussaient ~~au soleil~~, les pommiers étaient en fleurs, l'herbe disparaissait sous les primevères et ~~on les appelait « notre maître »~~. ils donnaient des ordres, savourant le plaisir de commander.

~~Mais~~ /La note du maçon les refroidit, il avait pavé à neuf la laiterie, fait trois murs et bouché les trous des galandages²⁰.

- 20 Il est vrai que le premier de ces paragraphes qui dépeint « le plaisir de commander » semble un peu redondant, et on conçoit sans peine pourquoi Flaubert l'a jugé inutile. Par contre, il est plus difficile de deviner la raison pour laquelle il a enlevé le second paragraphe. Il est certain que celui-ci aurait rendu bien clair l'enchaînement des faits, alors que dans la version finale, il y a un trou sémantique indéniable dans le récit. On est ainsi amené à se poser une question délicate : cet effet de texte est-il le produit d'une écriture concertée ? Ou bien est-ce un hasard (par exemple, un moment d'inattention de l'écrivain) qui a déterminé ici la réalité textuelle du roman ? Il nous semble que dans ce cas au moins, le blanc créé par l'ellipse ne joue aucune fonction sur le plan narratif. L'énigme qu'il constitue est pour ainsi dire parfaitement gratuite, ne déclenchant aucun jeu interprétatif. En conséquence, on peut considérer qu'il s'agirait là d'une simple incohérence, que l'auteur n'aurait pas eu le temps de corriger. Certes, l'éditeur n'a pas pour autant le droit de restituer le passage supprimé. Mais puisqu'il y a une incohérence, je tenais, pour ma part, à en rendre compte dans une note d'éclaircissement. En général, le traducteur se montre souvent très interventionniste de crainte que le lecteur ne prenne pour ses erreurs les ambiguïtés propres au texte original. Plus hystérique (ou névrotique) en ce sens qu'un éditeur scientifique, il doit être toujours conscient du risque d'abîmer l'opacité riche et productive de l'œuvre littéraire. Et sur ce point, j'avoue ne pas être certain de n'avoir pas été parfois trop explicatif dans les nombreuses notes que j'ai mises dans mon édition japonaise.
- 21 En somme, il existe deux espèces d'ambiguïtés chez Flaubert, celles qui résultent des inattentions de l'écrivain et celles qui sont véritablement le produit d'un processus d'écriture. En travaillant pour ma traduction, je me suis rendu compte que les erreurs sont en fait plus nombreuses dans *Bouvard et Pécuchet* qu'on ne s'y attend généralement. Cela n'a d'ailleurs rien de surprenant dans ce roman inachevé, dont la rédaction avait été en outre menée en pleines difficultés financières et morales. Comme on le sait, les dernières années de Flaubert étaient assez noires et, dans sa *Correspondance*, il se plaignait constamment de ne pas être en état de se consacrer à la rédaction. Ainsi, pour

en citer un autre exemple, voici un dialogue qui semble, au premier abord, se nouer entre Pécuchet et Mme Bordin. Il s'agit de la fin de la scène dans laquelle le notaire et la veuve visitent le musée des deux bonshommes, qui se vantent alors de leur collection archéologique :

Mme Bordin parut un peu froide à Pécuchet. Cependant, il voulut savoir si on lui avait tout montré.

- « Il me semble ? » et désignant la muraille : « Ah ! pardon ! nous aurons ici un objet, que l'on restaure en ce moment. »

La veuve et Marescot se retirèrent. (p. 162)

- 22 D'une part, la parole « Il me semble ? » étant une réplique à la question de Pécuchet, il est légitime de l'assigner à Mme Bordin. D'autre part, la parole qui suit (« Ah ! pardon ! [...] ») contient une information que la veuve ne peut pas connaître, et doit donc venir d'un autre personnage. On suppose naturellement que c'est Pécuchet qui la profère tout en désignant l'endroit où il a l'intention de placer le bahut une fois qu'il sera réparé. Ce passage présente pourtant une légère anomalie, puisque le participe présent reliant deux paroles fait plutôt penser qu'un même locuteur parle ici. De fait, cette hypothèse est réellement confirmée dès que l'on consulte les brouillons. Ici encore, une erreur est survenue au dernier moment, comme l'atteste le dernier brouillon que voici :

Mme Bordin parut un peu froide à Pécuchet. Cependant il voulut savoir si on lui avait tout montré.

« Il me semble » dit Bouvard ; & & désignant la muraille « Ah pardon ! nous ~~mettrons~~ ~~placerons~~ aurons ici quelque/une chose, qui ne sera pas le moins curieux, & qu'on restaure en ce moment. (g 225, f° 596 v°)

- 23 On le voit, la question de Pécuchet s'adressait non à la veuve, mais à son compagnon qui profite de l'occasion pour évoquer devant les deux visiteurs l'existence d'un objet précieux provisoirement absent. Il n'y a là aucune incertitude. Constatons toutefois que dans le texte définitif, il est impossible d'attribuer à Bouvard les paroles rapportées au style direct, parce que l'absence de son nom l'exclut pratiquement de la relation de communication. Pour rendre ce passage intelligible, il faudrait donc restituer l'incise « dit Bouvard », que l'écrivain a omise par mégarde en mettant au point la version finale. Remarquons en passant que l'auteur de *Bouvard* a commis nombre de fautes au moment de passer au stade du manuscrit définitif. On a l'impression que l'écrivain ne maîtrisait alors plus le mouvement de réduction caractéristique des dernières étapes de la rédaction. Il effaçait ainsi un peu trop, ce qui distord parfois passablement le sens du texte jusqu'à le rendre franchement contradictoire.
- 24 Avant de terminer, nous voudrions envisager un cas de production de l'ambiguïté qui est le résultat d'un véritable travail d'écriture. C'est l'épisode de l'incendie situé vers le milieu du chapitre II. Bouvard, ayant alors obtenu « devant lui une belle récolte de froment », imagine de dessécher le blé par la fermentation en recourant au « genre hollandais, système Clap-Mayer » : « c'est-à-dire qu'il le fit abattre d'un seul coup, et tasser en meules, qui seraient démolies dès que le gaz s'en échapperait, puis exposées au grand air » (p. 83). La phrase qui clôt l'alinéa : « Après quoi, Bouvard se retira sans la moindre inquiétude » pourrait être interprétée comme un clin d'œil au lecteur attentif pour suggérer qu'il y avait là au fond de quoi s'inquiéter. En effet, le feu prendra le lendemain soir et toute la moisson sera réduite en cendres. Après l'accident, les deux bonshommes, qui n'y comprennent rien, discutent sur « la cause de l'incendie » : « et au lieu de reconnaître avec tout le monde que la paille humide s'était enflammée spontanément, ils soupçonnèrent une vengeance. Elle venait, sans doute, de maître

Gouy, ou peut-être du taupier ? » (p. 85). Suit une narration qui raconte sous forme d'analepse le conflit que Bouvard avait eu avec le taupier. Ce qu'il importe de noter ici, c'est que le narrateur ne livre pas de réponse finale à la question posée et qu'il aligne seulement deux interprétations divergentes, celle de l'opinion publique et celle des deux protagonistes. En conséquence, le lecteur ne connaît pas plus la vérité qu'eux, quoiqu'il soit naturellement porté à attribuer l'accident à la fermentation accélérée plutôt qu'à l'intervention malveillante de quelqu'un. En bref, il faut admettre que rien, dans le texte définitif, ne permet de trancher la question, qui demeure somme toute problématique.

25 Or, dans ce cas aussi, l'examen des manuscrits est fort éclairant et permet de voir « par quelle mécanique compliquée²¹ » le romancier est arrivé à instaurer l'effet d'indécidable au sein de son écriture. On n'a pas ici le temps d'explorer en détail la genèse de cet épisode. Constatons toutefois que celui-ci n'a rien de fabuleux au point de vue scientifique. Il a, en effet, pour point de départ une note de lecture prise sur la *Maison rustique du XIX^e siècle : encyclopédie d'agriculture pratique* : « dessication par la fermentation Le procédé de Clapmayer – dangereux (290 » (g 226-1, f° 16 v°). Ce danger évoqué représente bel et bien celui d'un échauffement démesuré, contre lequel l'auteur du manuel n'oublie pas de mettre en garde son lecteur²². Notons seulement que le romancier a donné une ampleur exagérée à cette remarque agricole en faisant brûler à la fois toutes les meules du champ et en rendant ainsi le désastre le plus complet possible, ce qui est, en tout cas, conforme à la dimension parodique propre à cette œuvre²³. Par ailleurs, la cause véritable du feu était bien évidente dans les premières versions de l'épisode. C'est ainsi qu'on lit dans le premier brouillon (que l'on peut qualifier plutôt de scénario développé) : « Dessication des meules par la fermentation. Il en résulte un incendie dans la campagne » (g 225, f° 130 v°). On ne peut pas être plus clair. Les meules ont pris feu spontanément. Ensuite, le nom du « Procédé Clap Mayer » apparaît au stade suivant. En même temps, l'écrivain se met à esquisser au style indirect libre les soupçons de Bouvard et Pécuchet : « d'où vient cet incendie ? une vengeance. de Gouy. de X – ou plutôt du taupier » (g 225, f° 149). À cette étape, ces soupçons se trouvent immédiatement démentis, car on lit tout de suite après : « Mais – c'était l'effet de la fermentation » (id.). Cette opposition nette entre la voix de la vérité et la conjecture sans fondement des deux bonshommes subsistera encore quelques temps, et on en trouve la version la plus développée sur le cinquième brouillon : « La cause du sinistre était bien claire fut toute naturelle. avec un peu de surveillance on aurait pu éviter la fermentation. Malgré l'évidence personne en pays parmi les plus ignorants, n'en doutait. on l'avait répété autour d'eux. Ils aimèrent mieux y voir un accident une vengeance » (g 225, f° 147). On voit bien que l'instance narrative se range ici manifestement du côté de l'opinion pour dénoncer l'entêtement aveugle des deux bonshommes. Ce passage se trouve toutefois entièrement barré, et dans la marge du même folio, l'écrivain esquisse une autre construction qui ne sera plus modifiée jusqu'au texte définitif : « Au lieu de reconnaître avec tout le monde que la paille humide s'était enflammé spontanément enflammé [sic.], ils soupçonnèrent une vengeance » (id.). Désormais, ce n'est donc plus la voix de la vérité, mais celle de la collectivité chavignollaise, qui est opposée à celle de Bouvard et Pécuchet. Ce sont deux voix antagonistes qui se trouvent à l'intérieur même du récit et dont aucune ne parvient pas vraiment à dominer l'autre.

26 On peut remarquer un processus génétique semblable à propos de la description même du système Clap-Mayer que l'on trouve vers le début de l'épisode. Citons donc un

passage qui figure dans la marge du troisième brouillon : « 12 h[eures] après Le gaz s'échappait sensiblement à l'œil. – on ne pouvait y tenir la main. – tant mieux ! c'était signe que le principe de vie était détruit. – le lendemain on démonterait les tas, et après [une] heure de beau temps d'exposition au soleil, tout serait sec. & il s'en alla content » (g 225, f° 140). Il est fait ici clairement mention de la chaleur des meules qui se développe au point que l'on ne peut plus les toucher de la main. Cet élément, du reste, n'a pas été inventé par Flaubert, mais provient directement de la *Maison rustique*. Or, quoiqu'il soit considéré par Bouvard comme un signe exclusivement positif, il évoque forcément un danger imminent au lecteur averti, qui ne manquerait pas de le mettre en rapport avec l'incendie. C'est sans doute pourquoi Flaubert a supprimé au stade suivant ce détail, qu'il devait juger trop explicite. On peut, en tout cas, constater que malgré certains indices (comme l'expression « sans la moindre inquiétude ») qui suggère la spontanéité de l'accident, le texte définitif évite soigneusement de répondre à la question de la causalité. L'indécidable est ici le produit d'une opération d'écriture complexe. Il doit donc être respecté comme tel, ce qui ne m'a pas empêché pourtant de signaler dans une note le danger attribué par le manuel au procédé Clap-Mayer et de courir le risque de gêner quelque peu l'effet d'ambiguïté patiemment créé par le romancier. Ainsi se pose un autre problème, celui de l'annotation, dont l'enjeu n'est pas de la moindre importance quand il s'agit du roman bourré d'érudition comme *Bouvard et Pécuchet*. Mais cela dépasse le cadre de notre réflexion et requiert une autre étude approfondie.

NOTES

1. Jean-Luc Seylaz, « Un aspect de la narration flaubertienne : Quelques réflexions sur l'emploi du "on" dans Bouvard et Pécuchet », dans *Flaubert et le comble de l'art*, Paris, CDU et SEDES, 1981, p. 23-30.
2. Lettres à Ivan Tourgueneff, le 25 juin 1876 et à sa nièce Caroline, le 15 décembre 1879 (G. Flaubert, *Correspondance*, édition de Jean Bruneau et d'Yvan Leclerc, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », Paris, t. V, p. 59 et 766).
3. « Elle [la maison] était peinte en blanc, avec des réchamps de couleur jaune. Le hangar et le cellier, le fournil et le bûcher faisaient en retour deux ailes plus basses. La cuisine communiquait avec une petite salle. On rencontrait ensuite le vestibule, une deuxième salle plus grande, et le salon » (ch. II, p. 68). Les citations du texte de Bouvard et Pécuchet renvoient à l'édition mise à jour de Stéphanie Dord-Crouslé, Paris, Flammarion, « Garnier-Flammarion », Paris, 2008. La traduction japonaise de ces citations se trouve contenue dans le fichier « annexes ».
4. « La moisson venait de finir — et des meules au milieu des champs dressaient leurs masses noires sur la couleur de la nuit, bleuâtre et douce. Les fermes étaient tranquilles. On n'entendait même plus les grillons. Toute la campagne dormait » (ch. III, p. 128).
5. « Ils la trouvèrent [Germaine] dans le bûcher sur une chaise, et dormant profondément. On la secoua. Elle ouvrit les yeux » (ch. IV, p. 187).
6. « "Très bien !" dit Bouvard "on a du temps devant soi !" » (ch. II, p. 86).
7. *Bouvard and Pécuchet*, in a new translation by Mark Polizzotti, Dalkey Archive Press, 2005, p. 125.

8. « But there are methods for hitting on subjects. You take a title at random and a fact emerges from it; you develop a proverb, or combine several adventures into one. » (Bouvard and Pécuchet, translated by A. J. Krailsheimer, London, Penguin Books, 1976, p. 139).
9. Sur ce point, voir notre article : « Flaubert et la critique littéraire au Japon : Flaubert contre Rimbaud », *Bulletin de la section française*, Faculté des Lettres, Université Rikkyo, n° 33, 2004, p. 1-22.
10. Le titre exact est : *Histoire naturelle de la santé et de la maladie chez les végétaux et chez les animaux en général et en particulier chez l'homme*. Flaubert en a lu la deuxième édition (Paris, chez l'auteur, 1846, 3 vol).
11. Ainsi, Claudine Gothot-Mersch dit à propos du style direct libre dans Bouvard et Pécuchet : « La situation de discours est constamment affichée, mais la personne du narrateur se réduit à une sorte de transparence. » (« Sur le narrateur chez Flaubert », *Nineteenth-Century French Studies*, n° 12-3, 1984, p. 362).
12. Émile Benveniste, *Problèmes de linguistique générale*, t. I, Gallimard, « TEL », 1976, p. 228.
13. *Ibid.*, p. 241.
14. *Ibid.*
15. Voir son édition déjà citée, p. 487.
16. « Critique génétique et édition critique : apports et apories. L'exemple du chapitre V de *Bouvard et Pécuchet* de Flaubert », *Bulletin des Amis de Flaubert et de Maupassant*, n° 6, 1998, p. 66.
17. Flaubert a lu cet ouvrage célèbre dans les *Œuvres complètes de Voltaire*, t. 30, [Kehl], De l'imprimerie de la société littéraire-typographique, 1785.
18. art. « Ursule (Sainte) », *Biographie universelle ancienne et moderne*, t. 47, Paris, L.-G. Michaud 1827, p. 228.
19. Jacques de Voragine, *La Légende dorée, traduite du latin et précédée d'une notice historique et bibliographique par M. G. B.*, deuxième série, Paris, Librairie de Charles Gosselin, 1843, p. 193.
20. Pour les signes diacritiques dans les citations des brouillons, le style barré indique les ratures et l'italique les ajouts.
21. Lettre à Louise Colet, le 15 avril 1852 (*Correspondance, op. cit.*, t. II, p. 71).
22. « Si une meule vient, en outre, à s'échauffer démesurément pendant la nuit, on est en danger de la perdre » (*Maison rustique du XIXe siècle : encyclopédie d'agriculture pratique, par une réunion d'agronomes et de praticiens appartenant aux Sociétés agricoles de France*, sous la direction de C. Bailly de Merlieux, Paris, au bureau, t. I, 1835, p. 290).
23. Sur la dimension parodique du roman encyclopédique, voir Pierre Cogny, « La parodie dans *Bouvard et Pécuchet*, Essai de lecture du chapitre I », dans *Flaubert et le comble de l'art. Nouvelles recherches sur Bouvard et Pécuchet*, Paris, CDU et SEDES, 1981, p. 39-47.

RÉSUMÉS

Ayant récemment fait paraître la traduction japonaise de *Bouvard et Pécuchet*, nous envisageons de réfléchir sur quelques traits caractéristiques du texte flaubertien que cette expérience nous a permis d'approfondir à nouveau. Dans un premier temps, nous nous demanderons jusqu'à quel point le style de Flaubert, en particulier le fameux style indirect libre, peut être transféré dans une autre langue, dont l'organisation grammaticale et la structure syntaxique diffèrent sensiblement de celles de la langue française. Dans un second temps, nous aborderons le

problème de l'édition en général et essaierons de mesurer le sens des ambiguïtés sémantiques dont on trouve de nombreux exemples dans le roman, ce qui aboutira à relativiser un peu l'idée reçue moderniste sur l'indécidable flaubertien.

Having recently published the Japanese translation of *Bouvard and Pécuchet*, we will reflect on some characteristic features of the Flaubertian text that this experience has allowed us to deepen again. First, we will ask ourselves to what extent Flaubert's style, in particular the famous free indirect style, can be transferred into another language, whose grammatical organization and syntactic structure differ significantly from those of the French language. In a second time, we will deal with the problem of editing in general and try to measure the meaning of the semantic ambiguities of which we find many examples in the novel. This will result in relativizing a little the received modernist idea on Flaubert's undecidability.

AUTEUR

NORIOKI SUGAYA

Université Rikkyo, Tokyo