

PANORAMA DU MARCHÉ ÉDITORIAL FRANÇAIS : LES TRADUCTIONS, RETRADUCTIONS, RÉÉDITIONS ET ADAPTATIONS FRANÇAISES DE LA LITTÉRATURE BRÉSILIANNE

Marie-Hélène Catherine Torres
Universidade Federal de Santa Catarina
marie@cce.ufsc.br

Résumé

Nous analysons dans cet article ce que nous appelons l'environnement, c'est-à-dire la sélection et/ou initiative de la traduction, les éditeurs et autres intermédiaires du livre, les traducteurs et les contraintes de traduction. Consciente des diverses manipulations non seulement dans la sélection des livres traduits et dans la façon dont ils sont traduits, mais encore dans le choix de réédition ou de retraduction de certains textes, nous proposons d'abord une étude des biens culturels brésiliens sur le marché français afin d'avoir un panorama aussi complet que possible des traductions littéraires au cours du Xxe siècle, puis nous analyserons les deux traductions françaises du roman brésilien *O Guarani* de José de Alencar, où nous montrons le degré d'ethnocentricité des traductions et la dichotomie traduction/adaptation.

Mots-Clés: Littérature Traduite, Traduction et Adaptation, Retraduction.

L'environnement de la traduction concerne la corrélation entre la traduction et son milieu, soit l'ensemble des facteurs interdépendants existant avant et au moment de la production d'une traduction¹. Chacun de ces facteurs (sélection/initiative de la traduction, des éditeurs et autres intermédiaires du livre, des traducteurs et des contraintes de traduction) a, selon nous, un rôle précis qui produira un certain impact sur la traduction². Consciente des diverses manipulations non seulement dans la sélection des livres

traduits et dans la façon dont ils sont traduits, mais encore dans le choix de réédition ou de retraduction de certains textes, nous proposons dans cet article une étude des biens culturels brésiliens sur le marché français afin d'avoir un panorama aussi complet que possible des traductions littéraires au cours du XX^e siècle. Puis nous analyserons les deux traductions françaises du roman *O Guarani*³ de José de Alencar – celle de 1902 de L. Xavier de Ricard et celle de 1947 de Vasco de Lacerda – où nous montrons le degré d'ethnocentricité des traductions et la dichotomie traduction/adaptation.

Traductions, retraductions et rééditions : panorama

Les rééditions d'œuvres littéraires concernent des traductions déjà publiées qui sont rééditées soit par la même maison d'édition, soit par une maison d'édition différente, nous explique Pym dans sa *Method in History Translation*⁴. Pym affirme que la réédition tendrait à renforcer la validité des traductions précédentes tandis que la retraduction mettrait en cause cette validité :

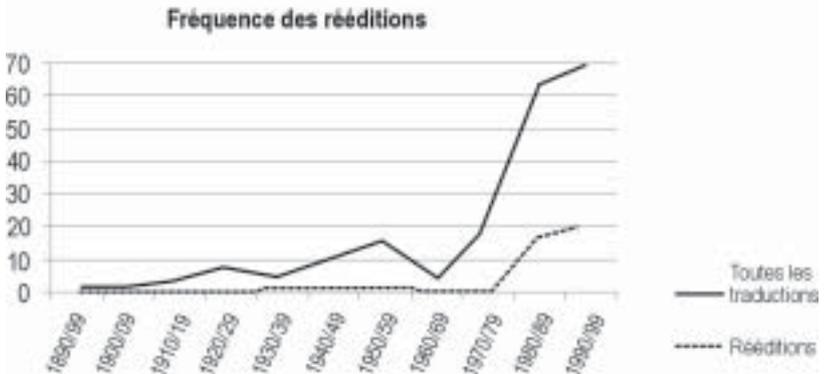
«When there are disagreements over translations strategies, there are likely to be several translations of the same text, especially when the text is complex enough to admit widely divergent versions».⁵

Les rééditions, selon Pym, correspondent à une certaine demande du public envers un certain type de traduction⁶. C'est aussi, affirme Heloisa Barbosa⁷, un moyen rapide et bon marché pour les maisons d'éditions qui désirent publier des traductions. Barbosa montre d'ailleurs, dans une étude de la fréquence des rééditions d'œuvres brésiliennes traduites en anglais (Angleterre et USA) que le volume des œuvres traduites inclut un nombre important de rééditions⁸. Ces rééditions en langue anglaise équivalent en nombre à celui des premières traductions dans les

années 50 (neuf rééditions et neuf nouvelles traductions). Et Barbosa remarque que lorsque le volume des premières traductions augmente, celui des rééditions augmente également :

Vingt-six rééditions [1960/69]	1 ^{ères} traductions anglaises /	Quatorze
Trente-huit rééditions [1970/79]	1 ^{ères} traductions anglaises /	Quatorze
Cinquante-six rééditions [1980/89]	1 ^{ères} traductions anglaises /	Quarente-trois

Barbosa attribue l'accroissement du volume des rééditions d'œuvres brésiliennes en langue anglaise principalement à l'effet du «boom» de la littérature hispano-américaine à partir des années 60. Les œuvres brésiliennes traduites en français sont beaucoup moins rééditées que les œuvres brésiliennes traduites en anglais. Le graphique ci-dessous, établi selon la méthode de Pym, nous le montre :



L'avantage de cette représentation par courbe est celui de pouvoir souligner, d'un point de vue diachronique, la fréquence des rééditions par rapport à l'ensemble du volume de titres traduits, ce qui permet d'apprécier la demande du public à un moment donné. Nous remarquons tout d'abord, qu'à l'inverse des rééditions en anglais, les rééditions d'œuvres brésiliennes en français n'ont pas subi

l'influence du «boom» dans les années allant de 1960 à 1979, puisqu'il n'y a eu que trois rééditions de traduction, dont deux de Machado de Assis, dans la période qui précéda le «boom» et aucune réédition pendant celle du «boom».

Seules les deux dernières décennies du XX^{ème} siècle voient le volume des rééditions en français augmenté, loin derrière l'important volume d'œuvres brésiliennes rééditées en anglais. Parmi les quatorze rééditions en français d'œuvres brésiliennes, en 1980/89, huit sont de Jorge Amado et deux de Machado de Assis et au cours de la période 1990/99, dix sont des rééditions d'Amado, deux de Machado de Assis et deux de João Guimarães Rosa.

Enfin, la sélection des textes réédités porte principalement sur les textes de Jorge Amado – la moitié des rééditions – et sur ceux de Machado de Assis, tout comme la sélection des rééditions en anglais, ainsi que le constate Barbosa⁹. Est réédité également deux fois le roman de João Guimarães Rosa, *Diadorim*, et celui de Mário de Andrade *Macounaïma*, deux écrivains canonisés au Brésil et dont les romans cités sont des romans de formation de la langue, de la culture et de la littérature brésiliennes. Précisons que de nombreuses œuvres rééditées – mais pas uniquement, car d'autres romans réédités n'ont pas été retraduits – ont aussi bénéficié de nouvelle traduction (retraduction).

Le nombre des retraductions d'œuvres brésiliennes en français est bien plus conséquent qu'en langue anglaise car Barbosa affirme que :

«only five Brazilian literary works have been re-translated into English in 494 years».¹⁰

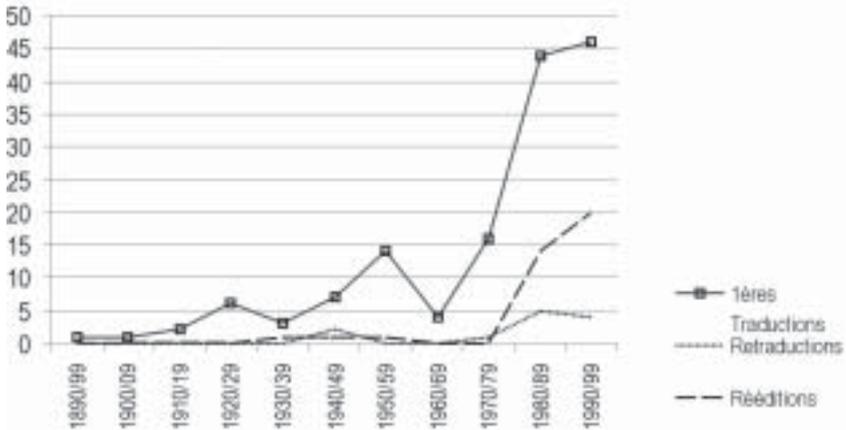
Ce sont Machado de Assis et Jorge Amado qui sont les plus retraduits en français, avec trois œuvres retraduites chacun – alors qu'en anglais, de ces deux écrivains, seul Machado de Assis est retraduit. D'ailleurs, nous ne pouvons pas dire qu'il y a une systématisation dans l'ordre chronologique des retraductions en français et en

anglais car des deux retraductions communes dans ces deux langues/cultures, *Iracema* sera d'abord retraduit en anglais (1920) et *Dom Casmurro* d'abord retraduit en français (1983). Les romans d'Amado, Machado de Assis, Euclides da Cunha, Lispector et Guimarães Rosa, retraduits en français, sont réédités – de Machado de Assis, ce sont les premières traductions qui sont rééditées, en revanche, les romans indianistes de José de Alencar et les romans historiques de Veríssimo seront retraduits mais ne seront pas réédités.

La question de la retraduction est tout à fait essentielle, selon Berman, car il faut, selon lui, distinguer ces «deux espaces (et deux temps) de traduction: celui des *premières traductions*, et celui des *retraductions*.»¹¹ Toujours selon Berman, «toute traduction est appelée à vieillir, et c'est le destin de toutes les traductions des «classiques» de la littérature universelle que d'être tôt ou tard retraduites.»¹² Pour lui, la retraduction au XX^{ème} siècle a un sens historique et culturel spécifique, soit «celui de nous *rouvrir* l'accès à des œuvres dont la puissance d'ébranlement et d'interpellation avait fini par être menacée»¹³ par des traductions ne correspondant plus à notre phase. D'un autre côté, Paul Bensimon, dans la présentation du numéro spécial de la Revue *Palimpsestes*¹⁴ pose les premières traductions comme introduction par rapport aux retraductions. Selon lui, «les premières traductions visent généralement à acclimater l'œuvre étrangère en la soumettant à des impératifs socioculturels qui privilégient le destinataire de l'œuvre traduite». Autrement dit, les premières traductions, selon lui, procèdent souvent à la naturalisation de l'œuvre étrangère. Il ajoute que puisque la première traduction a déjà introduit l'œuvre étrangère, «le traducteur ne cherche plus à atténuer la distance entre les deux cultures» et accepte beaucoup le «dépaysement culturel». Nous verrons avec l'analyse de *O Guarany* de José de Alencar que traducteur et retraducteur français n'ont pas opté pour le *dépaysement culturel* qui favoriserait le *genius loci* mais plutôt pour une naturalisation de l'œuvre.

La fonction de la retraduction, qu'elle soit de *rouvrir* l'accès à des œuvres majeures (Berman) ou qu'elle *poursuive* la voie ouverte par des «traductions-introductions» (premières traductions, Bensimon), répond à une demande spécifique de la culture traduisante, à un moment donné de son histoire. Le statut de ces retraductions provient du fait que les textes et les auteurs brésiliens sont eux-mêmes canonisés dans le système culturel d'origine. Et en représentant distinctement les premières traductions, les retraductions et les rééditions d'œuvres brésiliennes en français sur un même graphique, nous obtenons un profil plus précis de la distribution et de la fréquence de la littérature brésiliennes traduites en français sur le plan diachronique¹⁵ :

Distribution et Fréquence des œuvres brésiliennes en français



Les retraductions, qui représentent un tiers du volume des rééditions, sont très ponctuelles jusque dans les années 80, puisque dans les années 40 ne furent retraduites que deux œuvres *Le Guarany* d'Alencar (1947) et *Mémoires d'Outre-Tombe de Bras Cubas* (1944) de Machado de Assis. Un seul roman fut traduit dans les années

70, *Gabriela* de Jorge Amado (1971). Ces mêmes écrivains verront d'autres de leurs romans retraduits dans les années 80, soit un d'Alencar (*Iracéma*, 1985), un de Machado de Assis (*Dom Casmurro*, 1983) et deux de Jorge Amado (*Les terres du bout du monde*, 1985, et *Terre aux fruits d'or*, 1986). De plus, le seul roman de Lispector retraduit (son premier roman) est *Près du cœur sauvage* (1982). Les années 90 présentent quatre retraductions : *Quincas Borba* (1990) de Machado de Assis, *Diadorim* (1991) de João Guimarães Rosa, *Hautes Terres* (1993) d'Euclides da Cunha et *Le temps et le vent* (1996) de Verissimo. Enfin, nous constatons, en passant, que certains écrivains brésiliens sont traduits, retraduits et réédités, tels Amado, Assis ou encore Alencar, souvent par les mêmes maisons d'éditions.

Traduction et retraduction françaises de *O Guarani* : non-traduction et adaptation

O Guarani, le premier roman de José de Alencar (JdA), fit couler beaucoup d'encre, tout comme ses autres romans et, notamment, *Iracema*. De nombreux de critiques littéraires lui reprochèrent de trahir la langue portugaise (celle du Portugal) au profit d'une langue bâtarde, la langue brésilienne. On l'accusa d'innovation et de francisation de la langue portugaise, devenue à cet effet, langue brésilienne. Les critiques portugais rejetaient son style, faible et relâché, à cause du manque de conjonctions et particules qui lient généralement les phrases entre elles dans un style classique. Pour JdA, le style classique était en décadence en 1870 et il choisit pour cela un style nouveau pour l'époque, avec de nombreux paragraphes d'une seule phrase. Un point que nous explorerons notamment dans l'analyse textuelle.

Examinant les titres de chapitres de la traduction de 1902 et de la retraduction de 1947, l'on remarque qu'à partir du chapitre XII, soit le dernier chapitre de la dernière partie, la retraduction de 1947 le

démembre. En effet, que ce soit dans la traduction de 1902 ou dans l'original brésilien, ce dernier chapitre est intitulé «Epilogue» (Epílogo). En revanche, dans la retraduction de 1947, ce chapitre est subdivisé en cinq chapitres pour lesquels le traducteur *invente* des titres :

- Sur le Paquequer (chap. XI)
- Salve, Regina (chap. XII)
- Le repas (chap. XIII)
- La fille du désert (chap. XIV)
- La tempête (chap. XV)

C'est le seul moment où le traducteur, Vasco de Lacerda (VdL), démembrer un chapitre. Ce qui ne signifie pas qu'il n'ait pas modifié le texte dans le reste du roman comme nous le verrons. Ce chapitre final, dans l'original brésilien, est découpé en paragraphes très courts, souvent d'une seule phrase. C'est aussi le cas dans la traduction de 1902, mais certes pas dans la retraduction de 1947 (VdL). Les cinq premiers paragraphes de l'épilogue, d'une seule phrase chacun, sont réunis en un unique paragraphe chez VdL

Quand le soleil se leva à l'horizon, les décombres jonchaient sur les bords de la rivière. De grands quartiers de roche, épars dans la plaine, avaient été arrachés à la montagne, comme par le marteaux de nouveaux Cyclopes. L'éminence où s'élevait la maison avait disparu; on ne voyait plus à sa place qu'une large crevasse, pareille au cratère d'un volcan. Les arbres déracinés par l'explosion, le sol ravagé, la cendre noirâtre qui couvrait la forêt, semblaient marquer le passage d'un de ces grands cataclysmes, qui ne laissent après eux que la mort et la destruction. De-ci de-là, parmi les monceaux de ruines, on voyait errer quelques Indiennes, seules survivantes de la tribu, demeurées sur le lieu du désastre, pour pleurer leurs morts.

D'ailleurs VdL procède ainsi dans tout le texte, réunissant des paragraphes, souvent d'une phrase, en un seul. Hormis cet agencement au niveau macrostructurel, VdL pratique la stratégie de la non-traduction comme nous pouvons le voir au tout début du chapitre qu'il intitule «La fille du désert» et qui correspond en fait à un passage de l'Epilogue:

(en gras le passage non-traduit par VdL)

Trad. 1902 (p. 374-5)	Trad.-adapt. 1947 (p. 353)	<i>O Guarani</i> (p. 286-7)
<p>Après le repas, Pery retourna à son travail.</p> <p>Cecilia qui, dès le premier jour, s'était sentie abattue et languissante, avait recouvré un peu de sa vivacité et de sa gentillesse des bons jours.</p> <p>Son gracieux visage conservait encore l'ombre mélancolique qu'y avait laissée l'impressions des tristes scènes dont elle avait été témoin, et surtout du dernier désastre, qui l'avait privée de son père et de sa mère.</p> <p>Mais ce chagrin donnait encore un</p>	<p>Après le repas, Peri se remit à l'ouvrage. Laissant son compagnon absorbé dans son travail, Cecilia s'approcha de la rivière, et s'assit près d'un buisson d'«uvaías» auquel était amarré le canot.</p>	<p>Depois da refeição, Peri voltou ao seu trabalho.</p> <p>Cecília, que desde o primeiro dia sentia-se abatida e lânguida, tinha recobrado um pouco de sua vivacidade e gentileza dos bons dias.</p> <p>O rosto mimoso conservava ainda a sombra melancólica que lhe deixaram impressas as cenas tristes de que for a testemunha, e sobretudo a última desgraça que a tinha privado de seu pai e de sua mãe.</p> <p>Mas essa mágoa tomava nas suas feições uma expressão angélica, e</p>

<p>nouveau charme à sa beauté, tant il était imprégné de douceur et de mansuétude. Laissant son compagnon à sa besogne, elle se dirigea au bord du fleuve et s'assit près d'une touffe d'«uvaïas», à laquelle le canot était amarré.</p>		<p>tal mansuetude e suavi-dade, que dava novo encanto à sua beleza ideal. Deixando seu companheiro distraído com a sua obra, chegou à beira do rio e sentou-se junto de uma moita de uvaïas, à qual estava amarrada a canoa.</p>
--	--	--

Cette longue description psychologique de Cecilia est supprimée par VdL. Cette stratégie est le propre de l'adaptation, qui n'est d'ailleurs pas occultée par le traducteur puisqu'il l'annonce dès la page de titre. En effet, la retraduction de Vasco de Lacerda (1947) comporte une couverture réduite à son minimum puisque n'y figure que le titre *O Guarany*. Ce titre est un titre non-traduit, soit le titre original brésilien, donc en langue étrangère, dénotant "le caractère importé de l'œuvre"¹⁶, orthographié avec un «y». La dernière réforme de l'orthographe (avant la traduction de Vasco de Lacerda) ayant été unanimement approuvée par l'Académie Brésilienne de Lettres en 1943 – supprimant notamment *K*, *W* et *Y* de la langue portugaise¹⁷ – l'on peut avancer l'hypothèse que le traducteur s'est servi d'une édition brésilienne antérieure. Jusque dans les années 30, le titre du roman était: *O Guarany: romance brasileiro*, soit *Le Guarani: roman brésilien*. Ce sous-titre générique¹⁸ (selon le terme de Genette) disparaîtra dans les années 40, ce qui explique qu'il n'accompagne pas celui de Vasco de Lacerda (VdL) en 1947. Ce n'est que sur la 3^{ème} de couverture que l'on apprend que c'est un roman de José de Alencar, publié à La Sixaine (sans date) et qu'il est: **traduit et adapté du portugais par VASCO DE LACERDA**. Cette

dernière indication révèle que le texte est une traduction dont on ne connaît que l'origine linguistique du roman. Mais le plus surprenant ici est l'expression «traduit et adapté», deux termes a priori antinomiques. Selon Georges L. Bastin, l'adaptation peut être qualifiée d'*imitation*, de *réécriture*, et, en somme,

«Adaptation may be understood as a set of translative operations which result in a text that is not accepted as a translation but is nevertheless recognized as representing a source text of about the same length».¹⁹

L'adaptation n'est donc pas acceptée comme étant une traduction, ou encore comme le précise Bastin, «the concept of adaptation requires recognition of translation as non-adaptation». La traduction est une non-adaptation mais l'adaptation comporte des opérations traductives liées à un texte-source. Et c'est ce dernier point d'intersection entre traduction et adaptation qui, finalement, permet de rapprocher, selon nous, les deux termes. Notre analyse textuelle se penchera, par conséquent, sur le degré d'adaptation, soit sur le degré d'anthropophagie traductionnelle du traducteur, nous gardant d'entrer dans le débat de l'infidélité ou dans celui qui prônerait que tout compte fait, tout est adaptation – naturalisation, exotisation, transcréation (Haroldo de Campos).

L'adaptation suggère arrangement et modification, le plus souvent lorsqu'il s'agit de glisser d'un genre à un autre (roman et théâtre; cinéma; roman et littérature pour enfant). Le fait de trouver *traduction* et *adaptation* ensemble soulève donc l'hypothèse d'une traduction assez «libre», les deux notions étant liées à un texte-source. Comme le dit Berman,

«l'adaptation revêt en général des formes plus discrètes, des formes syncrétiques, dans la mesure où le traducteur tantôt traduit «littéralement», tantôt traduit «librement», tantôt pastiche, tantôt adapte»²⁰.

C'est ce que fait VdL car la non-traduction, que ce soit de description ou d'état sentimental, pratiquée tout au long de son texte ne concerne pas seulement des phrases entières mais également des parties de phrases :

<p>Trad. 1902 (p. 2)</p> <p>On aurait dit que, vassal et tributaire de ce roi des eaux, le petit <i>rio</i> jusque-là hautain et orgueilleux contre les rochers, se courbe humblement aux pieds de son suzerain. Il perd alors sa beauté sauvage; ses ondes sont calmes et sereines comme celles d'un lac; elles sont sans révolte contre les barques et les canots qui glissent sur elles: l'esclave soumis souffre le fouet du maître.</p>	<p>Trad.-adapt. 1947 (p. 9)</p> <p>Il semble que, vassale et tributaire de ce roi des eaux, la petite rivière, si dédaigneuse envers les rochers de la montagne, se prosterne à présent aux pieds de son suzerain. Elle perd alors sa beauté sylvestre, ses eaux se font calmes et sereines tels canots qui lentement glissent à leur surface: esclave soumise, elle subit le joug du seigneur.</p>	<p><i>O Guarani</i> (p. 15)</p> <p>Dir-se-ia que, vassalo e tributário desse rei das águas, o pequeno rio, altivo e soberbeiro contra os rochedos, curva-se humildemente aos pés do suserano. Perde então a beleza selvática; suas ondas são calmas e serenas como as de um lago, e não se revoltam contra os barcos e as canoas que resvalam sobre elas; escravo submisso, sofre o látigo do senhor.</p>
--	--	--

VdL ne traduit ni la comparaison ni la redondance (barques). La traduction-adaptation présente non seulement des non-traductions mais encore le traducteur forme un seul paragraphe de ce qui était à l'origine deux paragraphes – dans la traduction de 1902 et dans l'original brésilien.

Toutefois, la non-traduction semble être aussi une stratégie de traduction opérée par le traducteur de 1902, Xavier de Ricard (XdR). Le roman d'Alencar innovait, notamment par l'usage de

vocables et expressions indigènes, accompagnés de cinquante-huit notes de bas de page pour expliquer les termes indigènes aux lecteurs brésiliens de l'époque qui n'étaient pas du tout familiarisés avec le Tupi²¹. Des cinquante-huit notes d'Alencar, le traducteur de 1902, XdR, n'en a conservé que deux, et en a ajouté onze. Cependant, XdR ne dit à aucun moment que José de Alencar avait accompagné son texte de notes de bas de page, ni que de lui-même (XdR), il n'a conservé que deux notes et ajouté onze autres. De même pour les neuf notes de bas de page de la traduction-adaptation de 1947 : VdL introduit huit notes (dont quatre N.D.T.) et garde une note d'Alencar en l'abrégeant (p.114). Ne pas traduire les notes signifie annexer le texte traduit à sa propre culture, ne pas donner d'explication sur des mots indigènes. Ce sont des traductions *ethnocentriques*, selon l'expression de Berman. Puisqu'Alencar avait jugé indispensable de donner des précisions sur des termes indigènes et toponymiques qu'il introduit dans la langue, donc inconnus des lecteurs brésiliens de l'époque, et sur ses sources bibliographiques, les lecteurs français que ce soit du début du XXème ou de la fin du XXème siècle, ignorant également tout de ce vocabulaire relevant de la culture brésilienne, comment les traducteurs ont-ils pu se passer de traduire ces notes auxquelles le texte renvoie sans cesse ? Certes, la fonction de ces notes pour le lecteur français serait informative. Cette non-translation de la part des deux traducteurs révèle pour le moins l'idée de non-information, dans le sens d'attitude colonialiste, soit ce qui est différent du *Même* ne peut être assimilé.

Examinons par exemple la première note de bas de page d'Alencar concernant le terme indigène *Guarani* qui ne renvoie pas au texte à proprement parlé mais au titre du roman :

«*Guarani* – O título que damos a esse romance significa o *indígena brasileiro*. Na ocasião da descoberta, o Brasil era povoado por nações pertencentes a uma grande raça, que conquistara o país havia muito tempo, e expulsara os

dominadores. Os cronistas ordinariamente designavam esta raça pelo nome *Tupi*; mas esta denominação não era usada senão por algumas nações. Entendemos que a melhor designação que se lhe podia dar era a da língua geral que falavam e naturalmente lembrava o nome primitivo da grande nação. (N.A.)»²²

Les deux traducteurs ayant utilisé le vocable indigène *Guarani*/y dans leur titre, cette note aurait apporté quelque lumière à ce propos, même si XdR (1902) annonce dans son introduction :

«J’aurais craint que ce mot *Guarani* ne dit pas grand’ chose aux lecteurs; ils ne sont pas familiarisés avec les indiens de l’Amérique du Sud».

A cette prise de conscience lucide du traducteur ne correspondent pas les lacunes engendrées par la non-translation des notes de José de Alencar. D’ailleurs, quelques-uns de ces passages dont la note n’est pas traduite nous montre les stratégies des traducteurs (que nous soulignons dans le texte.

Trad. 1902 (p. 23)	Trad.-adapt. 1947 (p. 28)	<i>O Guarani</i> (p. 31-2)
<p>Quand l’animal, presque asphyxié par l’étranglement, ne fit plus qu’une faible résistance, le sauvage, affermissant la fourche, mit la main sous sa tunique et en tira une corde de <i>ticum</i> qu’il avait enroulée, à plusieurs tours, autour de sa taille.</p>	<p>Quand la bête, quasi asphyxiée par strangulation, n’offrit plus qu’une faible résistance, le sauvage maintenant toujours la fourche, retira de sa tunique une corde solide, enroulée plusieurs fois autour de sa taille.</p>	<p>Quando o animal, quase asfixiado pela estrangulação, já não fazia senão uma fraca resistência, o selvagem, segurando sempre a forquilha, meteu a mão debaixo da tunica e tirou uma corda de <i>ticum</i>¹ que tinha enrolada à cintura em muitas voltas.</p>

		(1) <i>Ticum</i> . O ticum é uma palmeira de cujos filamentos os índios usavam como os europeus do linho. Dela se serviam para suas redes de pesca, para cordas de arco e outros misteres; o fio preparado por eles com a resina de almécega era fortíssimo. (N.A.)
--	--	---

Dans ce passage, les traducteurs ont une stratégie différente à l'égard de la note d'Alencar qui précise que le «ticum» provient d'un palmier et que c'était une corde très solide (les indiens s'en servaient même pour pêcher). XdR conserve le mot Tupi en italique sans autre explication, ce qui exotise son texte, tandis que VdL opère une traduction explicative «corde solide». Sa stratégie est celle de l'annexion dont Berman stipule que

«pour qu'il y ait annexion, il faut que le sens de l'œuvre étrangère se soumette à la langue dite d'arrivée»²³.

C'est, selon Berman, l'essence même de la traduction ethnocentrique où

«il s'agit d'introduire le sens étranger de telle manière qu'il soit acclimaté, que l'œuvre étrangère apparaisse comme un «fruit» de la langue propre»²⁴.

C'est de cette façon que procède X. de Ricard en introduisant «ticum» dans son texte, en l'acclimatant, sans note, en italique. Il neutralise, par ce fait, l'exotisation produite par l'introduction du mot indigène

dans son texte. VdL annexe franchement le terme en le naturalisant «corde solide». L'un des principes, nous dit Berman, de la traduction ethnocentrique est qu' «on doit traduire l'œuvre étrangère de façon que l'on ne sente pas la traduction»²⁵. Cela signifie, toujours selon Berman, que «toute trace de la langue d'origine doit avoir disparu, ou être soigneusement délimitée»²⁶. La stratégie de traduction ethnocentrique se poursuit dans tout le roman, comme nous le constatons dans le passage ci-après :

<p>Trad. 1902 (p. 55)</p> <p>A peine Loredano vit-il disparaître l'ombre, et entendit l'écho des pas du jeune homme, qui se répercutaient sourdement au fond du précipice, qu'il sourit. Sa prunelle fauve brilla dans les ténèbres comme celles de l'<i>hirara</i> (chat sauvage).</p>	<p>Trad.-adapt. 1947 (p. 59)</p> <p>Loredano, quand l'ombre eut disparu et que les pas du jeune homme se furent éloignés, sourit. Sa prunelle fauve brilla dans les ténèbres comme celle d'un chat sauvage.</p>	<p><i>O Guarani</i> (p. 53)</p> <p>Loredano apenas viu desaparecer a sombra, e ouviu os ecos dos passos do moço, que se repercutiam surdamente no fundo do precipício, sorriu. Sua pupila fulva brilhava na treva, como os olhos da irara¹.</p> <p>(1) <i>Irara</i>: Espécie de gato selvagem, indígena do Brasil. (N.A.)</p>
--	---	---

Ce qu'Alencar explicite en note est utilisé par VdL («gato selvagem» = «chat sauvage»). Il évite ainsi d'importer le mot Tupi, à l'inverse de XdR, lequel non seulement utilise «hirara» orthographié différemment dans son texte mais encore donne une traduction explicative entre parenthèses. L'on remarque aussi que le traducteur de 1947 amoindrit la cruauté du personnage de Loredano en ne traduisant pas le passage où il entend tomber Peri dans le précipice.

De plus, la non-traduction des notes touche aussi l'argument historique explicite dans celles-ci par Alencar. Par exemple, les notes 5, 9 et 10 nous apprennent que D. Antonio de Mariz, son

épouse D. Lauriana et leur fils D. Diogo sont tous des personnages historiques qui vécurent au Brésil de la fin du XVIème au début du XVIIème siècle. Alencar a continué à faire vivre fictionnellement des personnages qui ont existé dans la vie réelle. En ne traduisant pas ces éléments de l'argument historique, les traducteurs montrent leur désintérêt pour l'histoire du Brésil, seule la fiction est soulignée. Cette non-translation des notes atteint également l'explication de la signification des prénoms des personnages protagonistes, Ceci (fille de D. Antonio et de D. Lauriana) et Peri (l'Indien). Dans les notes 17 et 21, Alencar précise que les deux prénoms, en Guarani signifie *jonc sylvestre* pour Peri et *blessé* pour Ceci. L'un symbolise donc la Nature et l'autre la transformation de celle-ci. Le lecteur des traductions françaises est donc privé de ces informations. Le nom du personnage de *D. Diogo de Mariz* – frère de Cécilia – devient D. Diego chez XdR (1902) alors que VdL le traduit par «Don Diègue», réminiscence racinienne, donc naturalisante. Les autres personnages conservent leur noms brésiliens, avec parfois une orthographe française (Isabelle, D. Laureana).

Un autre trait de la traduction naturalisante apparaît clairement dans les dialogues des personnages, si chers à Alencar qui voulait parvenir au profil de l'homme essentiellement brésilien. Pour les dialogues formels entre les personnages portugais – D. Lauriana, D. Diego, Isabelle ou encore D. Antonio – les traducteurs ont maintenu le formalisme langagier, propre à l'époque, comme par exemple dans le dialogue entre D. Antonio et son fils D. Diogo, après que ce dernier ait tué une indienne :

Trad. 1902 (p. 35)	Trad.-adapt. 1947 (p. 39)	<i>O Guarani</i> (p. 39)
Voyant approcher son père, Don Diego de Mariz se leva, et, s'étant découvert, attendit dans une attitude respectueuse;	Voyant approcher son père, Don Diègue de Mariz se leva, et, se découvrant, l'attendit dans une attitude respectueuse;	Vendo aproximar-se seu pai, D. Diogo de Mariz ergueu-se e descobrindo-se esperou-o numa atitude respeitosa.

<p>– Senhor Cavalier, dit le vieillard d'un air sévère, vous avez enfreint hier les ordres que je vous donnai... – Senhor!...</p> <p>– Malgré mes recommandations expressas, vous avez offensé un de ces sauvages et provoqué contre nous leur vengeance. Vous avez mis en danger la vie de votre père, de votre mère et d'hommes qui nous sont dévoués. Vous devez être satisfait de votre œuvre.</p>	<p>– Senhor cavalheiro, dit le vieillard d'un air sévère, vous avez enfreint hier les ordres que je vous ai donnés. – Senhor...</p> <p>– En dépit de mes recommandations expressas, vous avez offensé un de ces sauvages, et excité contre nous sa vengeance. Vous avez mis en danger la vie de votre père, de votre mère et celles d'hommes dévoués. Vous devez être satisfait de votre œuvre!</p>	<p>– Sr cavalheiro, disse o velho com ar severo, infringistes ontem as ordens que vos dei. – Senhor...</p> <p>– Apesar das minhas recomendações expressas, ofendestes um desses selvagens e excitastes contra nós a sua vingança. Pusestes em risco a vida de vosso pai, de vossa mãe e de homens dedicados. Deveis estar satisfeito de vossa obra.</p>
--	---	---

Nous remarquons le traitement extrêmement formel de «Senhor cavalheiro», signifiant «Monsieur le Chevalier» et non «Cavalier» comme le traduit XdR. Cet usage est d'autant plus formel pour les brésiliens contemporains que l'usage de la deuxième personne du pluriel (*vós*) est également supplanté par celui de la troisième personne du singulier (*você*). Les traducteurs utilisent le vouvoiement qui n'a pas la portée formelle du *vós* au Brésil. La stratégie de naturalisation de XdR est neutralisée par la traduction «cavalier, tandis qu'au contraire, VdL exotise son texte en conservant «Senhor cavalheiro».

La naturalisation de la traduction intervient lorsque Peri, le héros indigène, prend la parole comme nous l'observons dans son monologue tenu à D. Antonio de Mariz lors de leur première rencontre alors que Peri venait de sauver sa fille Cecilia:

Trad. 1902 (p. 113)	Trad.-adapt. 1947 (p. 114)	<i>O Guarani</i> (p. 95)
<p>Quand Pery abaissa l'arc d'Araré il n'y avait plus dans la "taba" (village des blancs) ni une cabane debout, ni un homme vivant: tout était cendre!</p>	<p>Quand Pery abaissa l'arc d'Araré, il ne restait plus, dans le village des blancs, une seule cabane debout, un seul homme vivant; tout n'était que cendres</p>	<p>"Quando Peri abaixou o arco de Ararê, não havia na taba dos brancos uma cabana em pé, um homem vivo; tudo era cinza.</p>

Si l'auteur brésilien utilise l'apposition pour introduire «taba» dans son texte, le traducteur de 1902 exotise son texte en conservant «taba» et en annotant entre parenthèses, comme il le fait à d'autres reprises, la signification. Quant au traducteur de 1947, il supprime la référence indigène, ce qui a pour effet de naturaliser son texte. Notons que les traducteurs-mêmes ont suivi le modèle brésilien en employant la troisième personne du singulier, car Peri parle de lui à la troisième personne. Dans le reste du monologue de Peri, l'excès de formalisme surprend quelque peu car juste après le monologue, le narrateur qualifie explicitement la manière de parler de Peri: «D. Antônio o ouvia sorrindo-se do estilo ora figurado, ora tão singelo como as primeiras frases que balbucia a criança no seio materno.»²⁷ Le narrateur se réfère ici à la naissance d'une nouvelle langue, une langue en formation, la langue *brésilienne*.

En fait, ces non-traductions montrent que le degré d'anthropophagie des traducteurs concernent particulièrement tout ce qui a trait à la spécificité brésilienne: histoire, langue, faune, flore. Et d'une certaine manière, les « traducteurs » tendent à neutraliser l'essence brésilienne – ce qui semblerait trop brésilien – en réduisant l'étrangeté dans leur texte français. Cette non-reconnaissance de la spécificité brésilienne donne lieu à des traductions naturalisantes. Dans ce sens, traducteur et retraducteur optent pour un français très formel (passé simple), classique, ce qui naturalise les textes puisqu'ils vont dans le sens de la bienséance

française, surtout au début du XX^{ème} siècle qui se voulait classique. Cette stratégie permet à un lecteur français de ne pas «sentir» la traduction, selon les termes de Berman. Et pour ce faire, nous dit Berman, «il faut recourir à des procédés littéraires»²⁸. Il ajoute qu'«une œuvre qui, en français, ne sent pas la traduction, c'est une œuvre écrite en «bon français», c'est-à-dire un français classique». Ni le premier traducteur ni le retraducteur n'ont eu l'intention de créer une nouvelle langue, de la transgresser, bien au contraire, ils ont généralement eu tendance à alterner les stratégies de traduction, soit la non-traduction, l'adaptation, la traduction «littérale», afin de ne pas subvertir la langue française.

Notes et bibliographie

1. Nous ne parlons ici que des traductions littéraires.
2. Nous ne tenons compte que des éléments préexistants la traduction, laissant de côté le paramètre post-traductionnel, soit la critique et la réception de la traduction car il advient après la naissance de la traduction.
3. Bosi clame qu'il est paradoxal que *O Guarani* et *Iracema* aient fondé le roman national – comme le disait José Veríssimo en 1916 – car ils donnent une interprétation idéologique du processus colonial. *Paradoxal*, car le Brésil était indépendant (1822), s'avancait vers la République (1889) et l'abolition de l'esclavage (1888).
4. PYM, Anthony (1998). *Method in Translation History*. Manchester: St Jerome, p. 79.
5. Ibid., p. 82.
6. Ibid., p. 79.

7. BARBOSA, Heloisa (1994). *The Virtual Image : Brazilian Literature in English Translation*. Thèse de Doctorat non publiée. Université de Warwick, Angleterre, p. 50.
8. Ibid., p. 49.
9. Ibid., p. 50.
10. Ibid., p. 51.
11. BERMAN, Antoine (1985). «La traduction et la lettre ou l'auberge du lointain» IN *Les tours de Babel*. Mauvezin: TER, p. 116.
12. Ibid., p. 281.
13. Ibid., p. 281.
14. Revue *Palimpsestes* (1990). N° Spécial « Retraduire ». Paris: Pub. De la Sorbonne Nouvelle.
15. Graphique établi selon la méthode de Pym.
16. LAMBERT, José & VAN BRAGT, Katrin (1980). "*The Vicar of Wakefield*" en langue française. *Traditions et ruptures dans la littérature traduite*. Leuven: Literatuurwetenschap/KUL, p. 19.
17. *Dicionário Aurélio*, p. IX.
18. GENETTE, *Seuils*, p. 56.
19. BAKER, Mona (ed) (1998). *Encyclopedia of Translation Studies*. London: Routledge, article *Adaptation*, p. 5.
20. BERMAN (1985). In *les tours de Babel*, p. 56.

21. Alencar était un visionnaire car aujourd'hui la langue brésilienne a incorporé un grand nombre de termes indigènes.

22. «*Guarani* – Le titre que nous donnons à ce roman signifie *l'indigène brésilien*. Au moment de la découverte, le Brésil était peuplé par des nations appartenant à une grande race qui avait conquis le pays depuis bien longtemps et qui avait expulsé les dominateurs. Les chroniqueurs désignaient ordinairement cette race par le nom de *Tupi*; mais cette dénomination n'était utilisée que par quelques nations. Nous entendons que la meilleure désignation que l'on pouvait lui donner était celle de langue générale qu'ils parlaient et qui rappelait naturellement le nom primitif de la grande nation (N.A.)» (Notre trad.).

23. BERMAN, Antoine IN *Les tours de Babel*, p. 53.

24. Ibid., p. 53.

25. Ibid., p. 53.

26. Ibid.

27. p. 97. "D. Antonio l'écoutait, souriant de son style tantôt figuré, tantôt si simple telles les premières phrases que balbutie un enfant sur le sein maternel" (notre trad.).

28. BERMAN, Antoine IN *Les tours de Babel*, p. 54.