

Traduire l'oralité dans *Grande Sertão : Veredas*¹

Sheila Maria dos Santos
dossantos.sheilamaria@gmail.com
Universidade Federal de Santa Catarina

Résumé :

L'oralité est sans doute l'un des aspects les plus importants du roman *Grande Sertão : Veredas* et, plus amplement, dans l'œuvre de João Guimarães Rosa. Malgré le grand nombre d'études portées sur cet auteur et son œuvre, l'oralité demeure un terrain d'étude fertile, surtout si on l'aborde par le biais traductif. C'est pourquoi nous proposons d'analyser dans ce travail la façon dont les traducteurs français ont abordé cette question dans leurs traductions. Pour ce faire, l'on aura accès aux théories développées par Henri Meschonnic (1982, 1999), en ce qui concerne les formes orales et parlées, à l'étude portée sur le discours oral dans *Grande Sertão : Veredas*, développée par Souto Ward (1984), ainsi qu'aux travaux organisés par Michel Ballard dans le recueil *Oralité et Traduction* (2001).

Mots-clés : traduction littéraire, oralité, texte non-standard, João Guimarães Rosa, *Grande Sertão: veredas*.

Traduzir a oralidade em *Grande Sertão: Veredas*

Resumo:

A oralidade é sem dúvida um dos aspectos mais pronunciados no romance *Grande Sertão: Veredas* e, em geral, na obra de João Guimarães Rosa. Apesar da abundância de estudos sobre este autor e sua obra, a oralidade permanece um terreno fértil, sobretudo se abordada pelo viés tradutório. Razão pela qual propõe-se, neste trabalho, a análise da forma como os tradutores franceses abordaram essa questão em suas traduções. Para fazê-lo, serão utilizadas as teorias desenvolvidas por Henri Meschonnic (1982; 1999), no que concerne às formas orais e faladas, bem como o estudo sobre o discurso oral em *Grande Sertão: Veredas*, desenvolvido por Souto Ward (1984), além dos trabalhos organizados por Michel Ballard no livro *Oralité et Traduction* (2001).

Palavras-chave: tradução literária, oralidade, texto não-standard; João Guimarães Rosa, *Grande Sertão: veredas*

¹ Cet article prend place dans une réflexion plus large sur la traduction de textes littéraires en portugais non standard. Celle-ci a donné lieu à un Master Recherche de deuxième année, soutenu à l'Université Paris IV- Sorbonne, en 2013, intitulé « La traduction française de textes littéraires en portugais du Brésil non standard : Un regard sur *Grande Sertão : Veredas* et ses traductions françaises ».

Translating the orality in *Grande Sertão: Veredas*

Abstract:

Orality is, doubtlessly, one of the most important aspects in the novel *Grande Sertão: Veredas*, and, in general, in João Guimarães Rosa's work. Despite the abundance of studies on this author and his work, orality remains a fertile ground for research, especially if approached from the aspect of translation bias. This is why we propose to analyze, in this work, the way in which French translators have tackled this topic in their translations. To do so, we will resort to the theories developed by Henri Meschonnic (1982; 1999) regarding oral and spoken forms, the study on oral speech in *Grande Sertão: Veredas* carried out by Souto Ward (1984), and the works organized by Michel Ballard in the compilation *Oralité et Traduction* (2001).

Keywords: literary translation, orality, non-standard text, João Guimarães Rosa, *Grande Sertão: veredas*.

Traducir la oralidad en *Grande Sertão: Veredas*

Resumen:

La oralidad es sin duda uno de los aspectos más importantes de la novela *Grande Sertão: Veredas*, en general, de la obra de João Guimarães Rosa. A pesar de la abundancia de estudios sobre este autor y su obra, la oralidad continúa siendo terreno fértil, sobre todo si se aborda desde el sesgo traductivo. Es por esto que se propone analizar, en este trabajo, la manera en la que los traductores franceses han abordado esta cuestión en sus traducciones. Con este fin, se utilizarán las teorías desarrolladas por Henri Meschonnic (1982; 1999) en lo que se refiere a las formas orales y habladas, el estudio sobre el discurso oral en *Grande Sertão: Veredas* llevado a cabo por Souto Ward (1984), al igual que los trabajos organizados por Michel Ballard en la recopilación *Oralité et Traduction* (2001).

Palabras clave: traducción literaria, oralidad, texto no estándar, João Guimarães Rosa, *Grande Sertão: veredas*.

« C'est l'oralité qu'il faut traduire »

Henri Meschonnic.

1. Introduction

Reconnu comme l'un des livres les plus importants de la littérature brésilienne, le roman *Grande Sertão : Veredas* représente la pleine maturité littéraire de João Guimarães Rosa. Roman-fleuve, sans chapitre ni division, le récit commence par une sorte de dialogue entre le personnage-narrateur *ex-jagunço* Riobaldo et un *docteur*, homme de la ville, instruit, dont le droit à la réponse directe ne lui sera jamais accordé. Il s'agit, donc, d'un monologue où la participation passive d'un interlocuteur identifié comme docteur met le lecteur dans l'attente d'une réponse de ce dernier qui ne viendra pourtant pas. Rosa opère un inversement de valeur, où le *sertanejo* peu instruit détient le monopole de la parole, tandis que le docteur, figure érudite et détenant la culture, demeure silencieux, à l'écoute des aventures de Riobaldo. Le narrateur raconte, suivant le flux de sa conscience, les épisodes marquants de sa vie, de son enfance à son

appartenance à une bande des *jagunços*, l'amour ambigu envers Diadorim, ses amitiés, la vie en contact avec la rude nature du *sertão*, le pacte avec le diable, l'existence de Dieu, le récit se développe autour une forme de recherche de la vérité, selon Mario Vargas Llosa « *Grande Sertão : Veredas* est en réalité la somme de plusieurs ouvrages de nature très différente » (1996, p. 12).

Si l'on analyse l'expression linguistique, l'oralité est sans doute l'un des aspects les plus prononcés du roman. Effectivement, l'oralité demeure un terrain fertile, surtout si on l'aborde par le biais traductif. Ce roman, dont la complexité semble être le moteur de sa fraîcheur, possède une structure et un langage qui lui sont propres. Il en va de même pour l'intrigue, les questionnements métaphysiques, les secrets de Diadorim, le pacte avec le diable, bref, il n'y a pas un aspect de cette œuvre qui ne soit pas rempli de mystère et qui n'offre de multiples lectures. Afin de réfléchir sur la traduction de l'oralité dans l'œuvre, nous utiliserons pour base théorique les écrits d'Henri Meschonnic (1982, 1999), notamment pour différencier les formes orales et parlées, ainsi que l'étude portée sur le discours oral dans *Grande Sertão : Veredas*, développée par Teresinha Souto Ward (1984).

Toutefois, avant de se pencher sur des exemples concrets, il convient de définir ce que l'on entend par « oralité », les rapports qu'elle entretient avec l'écriture et la littérature et, plus particulièrement, dans *Grande Sertão : Veredas*. Lorsque l'on parle d'oralité, l'acte de parler est implicitement invoqué. À ce propos, Henri Meschonnic semble être un représentant résolu à soutenir la thèse selon laquelle « l'oralité n'est plus ce que le signe binaire confondait avec le parlé, opposé à l'écrit. Où tout ce qui n'était pas écrit était oral » (1999, p. 34).

Deux définitions d'oralité nous guideront à travers l'analyse de l'œuvre, dont celle de Meschonnic qui affirme que :

À partir du rythme comme organisation subjective d'une historicité, on peut distinguer le parlé et l'oral. Il n'y a donc plus le modèle binaire du signe, l'oral et l'écrit sur le patron de la voix et de la mise par l'écrit. Mais un modèle triple, le parlé, l'écrit et l'oral. L'oral est compris comme un primat du rythme et de la prosodie dans l'énonciation. [...] L'oral est alors une propriété possible de l'écrit comme du parlé. L'imitation du parlé n'est plus nécessairement orale (1999, p. 147).

Tandis que la critique brésilienne Teresinha Souto Ward, opposé du point de vue de Meschonnic, rattache à l'oralité toute manifestation auparavant réservée aux situations dialogiques parlées : « Une grande part des processus oraux incorporés dans le texte proviennent des traits inhérents à la situation communicative, comme le choix des interlocuteurs, la relation qu'ils établissent et la contextualisation spatio-temporelle² » (Souto Ward, 1984, p. 10; ma traduction).

²« *Muitos dos processos orais incorporados derivam de características inerentes à situação comunicativa, como a escolha dos interlocutores, a relação que estabelecem e a contextualização espacial e temporal* » (Souto Ward, 1984, p. 10).

La définition de la critique brésilienne va à l'encontre de celle de Meschonnic, car si la première attaque le modèle binaire qui oppose les formes orales aux formes écrites, la seconde entend l'oralité en tant que manifestation contraire à ce qui est écrit selon les normes grammaticales, syntaxiques et dans un lexique propre à l'écrit. Afin de réfléchir sur la façon dont les traducteurs ont incorporé cette question théorique, nous avons sélectionné quelques extraits du texte-source, ainsi que ses deux traductions françaises pour illustrer notre propos.

2. La traduction de l'oralité dans Grande Sertão : Veredas

S'il est vrai que l'incipit d'un livre est l'une phrases les plus importantes de l'œuvre, devenant la marque des grands textes, dont la simple citation réveille chez le lecteur tout son univers évoqué, comme la fameuse phrase « Longtemps je me suis couché de bonne heure », nous avons décidé d'entreprendre l'analyse des traductions à partir de l'incipit. Le texte-source est suivi de ses deux traductions publiées chez Albin Michel, la première réalisée par Jean-Jacques Villard, datant de 1965, suivie de la retraduction de Maryvonne Lapouge-Pettorelli, de 1996 :

Exemple 1 :

Rosa, 1956, p. 7

Nonada. Tiros que o senhor ouviu foram de briga de homem não, Deus esteja. *Alvejei mira em árvore, no quintal, no baixo do córrego. Por meu acerto.* Todo dia isso faço, gosto; desde mal em minha mocidade.

Villard, 1965, p. 11

Foutaises! Les coups que Monsieur vient d'entendre, c'était pas une bagarre d'hommes, Dieu merci. Je tirais sur un arbre du clos, dans le creux du ru, pour ne pas perdre la main. *Je fais ça chaque jour, pour mon plaisir,* depuis ma jeunesse.

Lapouge-Pettorelli, 1996, p. 23

Que nenni. Les coups que vous avez entendus, ce n'était pas un règlement de comptes, non. Dieu merci. J'ai fait mouche sur des arbres en bas de l'aire, au bord du ruisseau. Pour garder la main. *J'aime bien, je fais ça tous les jours;* presque depuis ma prime jeunesse.

Tout d'abord, le premier mot du roman « *nonada* » s'avère difficile à cerner, car il peut être lu comme un nom, un pronom substantif, un adverbe ou encore un attribut. On pourrait le traduire d'abord en langue portugaise normative, autrement dit, l'interpréter comme étant « *o nada* », « *nada* », « *em algum lugar* », « *no nada*³ » etc. Cela correspond aux formes françaises « le rien », « rien », « quelque part », « nulle part » ou encore « dans le rien ». Or, les traducteurs ont choisi, respectivement, « Foutaises » et « Que nenni », chacun à sa manière en essayant d'introduire un mot où la notion d'inanité, de néant, soit présente, sans pour autant garder le « néologisme de fonction⁴ », important dans l'œuvre de Guimarães Rosa.

³ Cette interprétation du premier mot du roman a été inspirée de l'étude critique menée par le professeur João Adolfo Hansen, où l'auteur analyse la composition du discours de Riobaldo. Cf. Hansen, J. A. (2000). *O o: A ficção da literatura em Grande Sertão: Veredas*. São Paulo : Hedra.

⁴ Communs dans l'œuvre de João Guimarães Rosa, ils désignent les mots dont leurs catégories grammaticales sont modifiées pour des fins esthétiques, par exemple, la substantivation des verbes. A ce propos, voir : Daniel, M. L. (1968). *João Guimarães Rosa: travessia literária*. Rio de Janeiro : Livraria José

Il est extrêmement commun de voir dans des œuvres critiques sur *Grande Sertão : Veredas* des affirmations telles que « l'une des caractéristiques les plus marquantes de l'écriture roséenne touche à l'oralité sous forme écrite » (Torres, 2004, p. 234), ou encore que son écriture « est construite à partir du modèle oral du parler du sertão » (*ibid.*). Toutefois, plutôt que de classer toutes les marques linguistiques non-standards trouvées dans *Grande Sertão : Veredas* sous le signe de l'oralité dans son acception classique, c'est-à-dire à l'opposé de l'écrit, on préfère voir dans ces tournures une forte présence des registres oraux, autrement dit, ce qui provient du parler régional du *sertão* de Minas Gerais, Bahia et Goiás, modifiés par le génie de l'auteur. Lorsque le narrateur autodiégétique, Riobaldo, dit dans la première phrase du roman « *Tiros que o senhor ouviu foram de briga de homem não, Deus esteja* », nous pouvons apercevoir l'empreinte du parler régional dans la syntaxe de la phrase : la place de l'adverbe « *não* » à la fin de la sentence, plutôt qu'entre les deux verbes, ainsi que dans l'absence d'article avant le substantif « *tiros* » et, finalement, dans l'expression populaire « *Deus esteja* » en fin de phrase. Or, Villard, dès 1965, semble avoir compris l'importance des marques typiques du parler régional et, surtout, populaire dans le roman. Malgré le fait qu'en portugais la négation ne dispose pas de deux éléments, comme en français, le traducteur supprime l'adverbe de négation « ne », obligatoire en français écrit, pour conférer à sa traduction le ton populaire qui lui convient. Il en va de même pour la troisième partie soulignée dans l'extrait choisi, où les deux traducteurs utilisent la forme contractée « ça » en signalant ainsi un contexte dialogique familier. A propos de la traduction de Villard, Mathieu Dosse, auteur de la thèse intitulée « Poétique de la lecture de la traduction : *James Joyce, Vladimir Nabokov, João Guimarães Rosa* » (2011), suggère que le traducteur privilégie l'oralité dans la production de son texte, ici comprise selon sa définition ethnologique, comme représentation des formes parlées :

Cette première traduction française s'inscrit en effet dans un courant qui, parmi les traductions de Rosa, ne s'est jamais tari (on le retrouve en 2009), un courant qui privilégie la vraisemblance et l'oralité (c'est-à-dire la fluidité, la clarté, mais aussi parfois la reproduction de dialectes régionaux) (Dosse, 2011, p.212).

Dosse indique, également, la présence du passé composé et la contraction des pronoms en tant que marqueurs de cette oralité présente dans le texte, ainsi comme Emilie Audigier (2011) et Márcia Valéria Martinez de Aguiar (2010, p. 130), deux chercheuses qui voient dans l'oralité l'expression majeure du style roséen.

Malgré l'empreinte populaire marquée par la contraction du pronom démonstratif « cela », on constate dès la première phrase de la retraduction une destruction du systématisme du texte-source. Ce phénomène est flagrant et ne requiert pas d'analyse contrastive des traductions pour être observé, car il s'agit d'une irrégularité interne, où la simple lecture du premier extrait laisse apparaître un changement de ton évident, un mélange d'écriture vernaculaire et soutenue. Lorsque la traductrice commence le récit par le remplacement de la forme de respect que l'appellation « *senhor* » établit par le vouvoiement du narrateur envers l'interlocuteur, l'utilisation de la double négation et

Olympio.

l'accord au participe passé en début de phrase, « –Les coups que *vous avez entendus, ce n'était pas un règlement de comptes–* » elle gomme le registre familier du texte-source en se tournant vers une écriture littéraire soutenue, mais ce registre, fraîchement instauré, se métamorphose lorsqu'elle finit la phrase par « –J'aime bien, je fais *ça* tous les jours ». Selon la définition d'Antoine Berman, « le systématisme d'une œuvre dépasse le niveau des signifiants : il s'étend au type de phrases, de constructions utilisées » (1999, p. 63) qui, dans ce cas, se réduisent à un français littéraire standard. Tandis que Villard emploie la construction correspondante en français « –Les coups que *Monsieur* vient d'entendre, *c'était pas une bagarre d'hommes–* », en préservant ainsi la *parlance* du texte-source. En ce qui concerne ces changements de registres, Dosse affirme que :

la seconde traduction française de *Grande Sertão*, par exemple, souffre justement de telles disparités : *passa* simple et *passa* composé se côtoient, le registre change d'un paragraphe à l'autre – emploi aléatoire de *ça* et de *cela*, ainsi que de la négation, « il y a pas » et « il n'y a pas », pour ne citer que deux exemples où le narrateur s'exprime tantôt comme un paysan français, tantôt dans un langage très soutenu, comme si la traductrice, ou peut-être les correcteurs, hésitait constamment entre reproduire mimétiquement un langage parlé ou s'en tenir à une écriture plus traditionnelle (Dosse, 2011, p. 186).

Si l'on vide cette phrase de son essence vernaculaire, structurée à partir des formes tirées du parler régional, le résultat en portugais rendrait ceci « *Os tiros que o senhor ouviu não foram de briga, graças a Deus* », une phrase difficilement attribuable à Guimarães Rosa de par sa banalité. C'est pourquoi Antoine Berman souligne l'importance de préserver les formes vernaculaires lorsqu'il affirme que « L'effacement des vernaculaires est donc une grave atteinte à la textualité des œuvres en prose » (1999, p. 64).

Certaines spécificités de cet écrivain doivent être connues des traducteurs, car « un traducteur ignorant – qui ne lit pas de la sorte – est un traducteur déficient. On traduit avec des livres (et pas seulement avec des dictionnaires) » (Berman, 1995, p. 65). Des dizaines d'œuvres critiques sont publiées tous les ans pour nous aider à comprendre la construction du langage chez Rosa. Tel est le cas de l'extrait qui suit sur la syntaxe de l'auteur, où José Carlos Garbuglio défend l'idée selon laquelle il faut : « déplacer l'étude du mot lui-même, vers l'étude de la position qu'il occupe dans la phrase, vers le système de verrouillage du texte, qui est, certainement, responsable de l'émergence des particularités linguistiques qui permettent d'identifier le style de l'auteur⁵ » (2005, p. 10, ma traduction).

Or, il semble que c'est l'effacement des attributs typiques du parler régional qu'explore Rosa dans sa création qui déclenche l'effacement de son oralité, réaction en chaîne. L'auteur cherche, depuis le début de son récit, à créer une condition dialogique fondée sur un langage vernaculaire manipulé. L'oralité étant l'un des aspects fondamentaux

⁵ « *Deslocar o estudo da palavra em si mesma para o estudo da posição que ela ocupa na frase, para o sistema de travamento do texto, que é, com certeza o responsável pela emergência das peculiaridades linguísticas que identificam o estilo do escritor* » (Garbuglio, 2005, p. 10).

de son roman⁶, lorsque les traducteurs transforment ce langage populaire atypique en un modèle du Bon Usage, adéquat aux règles grammaticales, dans un français standard, le génie de l'auteur, la qualité linguistique de son œuvre, la langue spéciale, dont parle Berman, disparaissent et le concept même de traduction devient absurde, car le texte-cible ne reflète pas ce que l'auteur a créé, et pourtant il continue à être un *remplaçant* du texte-source.

Comprendre les mécanismes employés par l'écrivain lors de la création de la langue *roséenne*, ainsi que ses motivations, est indispensable pour produire une traduction *relevante*⁷. Dans le cas de Rosa, il ne s'agit pas simplement de la manière de parler dans le *sertão*, mais d'une langue *inventée*, pot-pourri de plusieurs variations linguistiques au sein d'une langue, elle-même, en constante mutation, c'est le cas de la langue portugaise, comme le signale Pascale Casanova :

Tous ceux qui, en Afrique lusophone, veulent aujourd'hui, contre l'emprise de Lisbonne, accéder à la modernité et à l'autonomie littéraire invoquent d'abord l'histoire de la poésie brésilienne et surtout la remise en cause des « carcans » linguistiques, donc culturels, du portugais du Portugal qu'ont opérés les Brésiliens (2008, p. 185).

Cependant, connaître ces facteurs ne constitue que le premier pas vers une *bonne* traduction. Le vrai défi qu'affrontent les traducteurs est celui de trouver une forme similaire en français. C'est exactement ce problème d'analogie entre les formes dialectales et les manifestations régionalistes au Brésil et en France qui a poussé Oseki-Dépré à éviter de remplacer les marques régionalistes du texte de Rosa par des manifestations régionalistes françaises :

Par ailleurs, parmi les exemples d'intraduction, il est bien des expressions dans le texte qui renvoient au registre de la langue parlée et qui de plus est, régionale. Cela se vérifie au niveau grammatical (prépositions, adverbes, conjonctions explétives) ou lexical (vocabulaire). Pour ce qui est de la grammaire, le traducteur n'a pas le choix, le français étant une langue très formelle, n'admettant pas de « fautes » à l'écrit. [...] Le traducteur ne voulant pas faire de « régionalisme » en français, il lui préfère une tonalité, une ambiance qu'il tente de recréer en transposant (2011, p. 236).

Par ailleurs, Guimarães Rosa savait que la valeur accordée à un écrivain régionaliste au Brésil et en Europe n'était pas la même. En répondant à Günter Lorenz à propos de son appartenance au mouvement régionaliste brésilien, l'auteur affirme que :

⁶ Selon Antoine Berman, lorsque les traducteurs effacent certains aspects du texte-source, tels que les néologismes et le langage vernaculaire, il condamne sa traduction à être inférieure, « car toute grande traduction se signale par sa richesse néologique, même quand l'original n'en comporte pas » In : Berman, A. (1999). *La traduction et la lettre ou l'auberge du lointain*. Paris : Seuil, p. 108.

⁷ Selon Derrida, « Une traduction 'relevante' serait donc, tout simplement, une « bonne » traduction, une traduction qui fait ce qu'on attend d'elle, en somme une version qui s'acquitte de sa mission, honore sa dette et fait son travail ou son devoir en inscrivant dans la langue d'arrivée l'équivalent le plus *relevant* d'un original, le langage *le plus* juste, approprié, pertinent, adéquat, opportun, aigu, univoque, idiomatique, etc. » (Derrida, 1999, p. 24).

Il faut rappeler qu'entre nous le « régionalisme » a un sens différent qu'en Europe, donc la référence que vous faites à ce propos dans votre résumé de *Grande Sertão* est très importante. Naturellement je n'aimerais pas qu'en Allemagne on me considère un *Heimatschriftsteller*. Ce serait horrible, vu que pour vous, c'est ce qui correspond au concept de « régionaliste ». Ah, la dualité des mots ! Naturellement, il ne faut pas supposer que la plupart de la littérature brésilienne soit orientée vers le régionalisme, c'est-à-dire vers le *sertão*, vers Bahia. Donc, je suis tout à fait d'accord quand vous me définissez comme représentant de la littérature régionaliste ; et ici cela renvoie à ce que j'avais déjà dit auparavant : il est impossible de séparer ma biographie de mon œuvre. Voyez, je suis régionaliste parce que le petit monde du *sertão*⁸. (Lorenz, 1973, n. p. Ma traduction).

L'exemple qui suit met en évidence l'aspect singulier de l'écriture *roséenne*, tout en ouvrant un débat sur la valeur et la fonction de cette écriture. Prendre connaissance de ce que l'écrivain recherche à travers ces innovations, et comprendre leur nature est indispensable à la réussite d'une traduction. Dans cet extrait descriptif, Rosa explore la langue de façon poétique, peignant un paysage où la beauté primitive de la nature est révélée non seulement dans l'image créée par les mots, mais dans la naissance d'une écriture aussi authentique que l'objet qu'elle décrit :

Exemple 2

Rosa, 1956, p. 48

De repente, com a gente se afastando os pássaros todos voltavam do céu, que desciam para seus lugares, em ponto, nas frescas beiras das lagoas –ah, a papeagem no buritizal, que lequelequêia. A ver, e o sol, em pulo de avanço, longe da banda de trás, por cima de matos, rebentava, aquela grandidade. Dia desdobrado.

Villard, 1965, p. 39

Tandis qu'on s'éloignait, tous les oiseaux sont redescendus du ciel vers leurs emplacements habituels, sur les bords frais de l'étang. Ah, ça jacassait ferme dans la buritaie qui agitait ses éventails. Puis le soleil s'est levé d'un bond, loin derrière nous, au-dessus des bois, éclatant, majestueux. Une journée splendide.

Lapouge-Pettorelli, 1996, p. 56

Soudain, tandis qu'on s'éloignait, tous les oiseaux revinrent du fond du ciel, ils descendaient en flèche, retrouver la fraîcheur de leurs abris, sur les bords du lac –ah, un papotage dans les buritis, une effervescence. Fallait voir, et le soleil, qui montait, cette splendeur sur l'horizon au-dessus des bois, loin derrière nous, régna. Le jour déployé.

Il semble que la difficulté des traducteurs à transposer la langue *roséenne* en langue française naît justement de ce foisonnement linguistique. Selon Thomas Buckley, les incohérences traductives présentes dans les textes non-standards proviennent de la difficulté de distinguer l'argot, l'écriture phonétique artisanale et les différents dialectes, ce serait donc la « confusion fondée sur une méconnaissance de la nature comme de la

⁸ « É necessário salientar pelo menos que entre nós o « regionalismo » tem um significado diferente do europeu, e por isso a referência que você fez a esse respeito em sua resenha de Grande Sertão é muito importante. Naturalmente não gostaria que na Alemanha me considerassem um *Heimatschriftsteller*. Seria horrível, uma vez que é para você o que corresponderia ao conceito de « regionalista ». Ah, a dualidade das palavras! Naturalmente não se deve supor que quase toda a literatura brasileira esteja orientada para o « regionalismo », ou seja, para o *sertão* ou para a Bahia. Portanto, estou plenamente de acordo, quando você me situa como representante da literatura regionalista; e aqui começa o que eu já havia dito antes : é impossível separar minha biografia de minha obra. Veja, sou regionalista porque o pequeno mundo do *sertão*... » En : Entretien accordé à Günter Lorenz en 1965 publié dans l'ouvrage. Lorenz, G. (1973). *Diálogo com a América Latina : panorama de uma literatura do futuro*. São Paulo, E.P.U. Consultable en ligne à l'adresse : <http://www.tirodeletra.com.br/entrevistas/GuimaraesRosa-1965.htm>

fonction de l'écriture » (2001, p. 266), qui provoquerait une mauvaise traduction. C'est pourquoi nous avons signalé, plus haut, l'importance de connaître la nature et la fonction de l'écriture employée par chaque écrivain dans leur langue-source pour ensuite procéder à la traduction de ce langage-objet (cf. Barthes, 1964).

Garbuglio, professeur à l'Université de São Paulo et auteur du livre *Rosa em dois tempos* (2005), où il analyse la structure bipolaire de l'œuvre *Grande Sertão : Veredas*, la construction du langage roséen, ainsi que la relation établie par Rosa entre la société brésilienne et la littérature, affirme que « la principale difficulté à surmonter, de façon à rendre perceptible cette riche portion de l'univers, est celle du langage tel que nous l'utilisons⁹ » (2005, p. 56, ma traduction). Il semble que cette affirmation, à propos du langage roséen, s'incorpore parfaitement dans le débat sur la tendance française à rapporter tout texte traduit au langage formel, soumis aux normes grammaticales. Or, c'est exactement le surpassement de ce langage standard qui est au sein de la discussion. Pour pouvoir produire un texte qui soit représentatif d'une langue utilisée dans *Grande Sertão : Veredas*, les traducteurs doivent renoncer à l'inclination vers ces formes d'écriture. Traduire, surtout dans ce cas, c'est créer, c'est transformer sa langue, ouvrir les portes au renouveau.

En ce qui concerne les marques de langue écrite dans le récit, l'on voit dans la retraduction une prédominance de la conjugaison au passé simple. Or, quelle est sa fonction dans le Roman ? Roland Barthes le définit ainsi :

Retiré du français parlé, le passé simple, pierre d'angle du Récit, signale toujours un art; il fait partie d'un rituel des Belles-Lettres. Il n'est plus chargé d'exprimer un temps. Son rôle est de ramener la réalité à un point, et d'abstraire de la multiplicité des temps vécus et superposés un acte verbal pur, débarrassé des racines existentielles de l'expérience, et orienté vers une liaison logique avec d'autres actions, d'autres procès, un mouvement général du monde : il vise à maintenir une hiérarchie dans l'empire des faits (Barthes, 1972, pp. 25-26).

En tant que *représentant* des Belles-Lettres, le passé simple instaure une « image d'ordre », « il constitue l'un de ces nombreux pactes formels établis entre l'écrivain et la société » (Barthes, 1972, p. 27). Or, si le passé simple a pour rôle de rassurer le lecteur bourgeois dans le Récit en exprimant un acte clos, s'il se présente comme symbole de la Littérature, il semble que l'utilisation de ce temps verbal dans la retraduction de *Grande Sertão : Veredas* est, par essence, paradoxale, puisqu'elle est à l'opposé de l'idéal d'écriture de Guimarães Rosa. Ainsi, lorsque Barthes affirme que, même séparés par un siècle et demi de distance, Mérimée et Fénelon partagent la même idée de la langue, « ont la même écriture », contrairement aux contemporains Queneau et Gide, par exemple, il semble que cette conception peut être applicable aussi à un même écrivain lorsqu'il est (re)traduit. *Grande Sertão : Veredas* et *Diadorim* sont-elles des œuvres du même écrivain¹⁰ ?

⁹« A principal dificuldade a superar, de modo a tornar perceptível esta rica gama do universo, está na superação da própria linguagem que manuseamos » (Garbuglio, 2005, p. 56).

¹⁰ Dosse attribue les écarts entre les traductions françaises de *Grande Sertão : Veredas* à la complexité de ce

L'adaptation de l'écriture non-standard de Rosa en français littéraire, dorénavant chargée en constructions au passé simple, réorganisée syntaxiquement, répond, selon Thomas Buckley, à une adaptation au goût bourgeois des lecteurs, car :

Puisque la littérature appartient aux gens instruits, y compris le roman, genre littéraire bourgeois par excellence et donc moins noble que les autres à l'origine, il est logique de supposer que la plupart des lecteurs font partie des mêmes classes sociales que ceux qui écrivent. C'est pourquoi, lorsque Steinbeck, Faulkner, Balzac ou Zola entreprennent de faire parler les prolétaires ou les paysans dans le langage qui leur est propre, ils établissent une certaine distance entre les personnages et ceux qui lisent (2001, p. 269-270).

Cette distance, remarquable d'ailleurs si l'on pense au *sertanejo* de *Grande Sertão : Veredas* et au lecteur français des traductions, disparaît dans la retraduction où le personnage peu instruit, pénétré de sa langue vernaculaire, reçoit une nouvelle perspective linguistique, sa langue déviante naturelle devient une langue embellie, habillée, classique.

L'écriture de Rosa est le résultat de sa réflexion sur la langue et sur la littérature, les innovations qu'il réalise au sein de la littérature brésilienne ne sont pas arbitraires, mais intentionnelles et font preuve d'une envie de transformation. Ainsi comme Raymond Queneau, romancier et l'un des cofondateurs du groupe littéraire Oulipo, le fait dans la langue et la littérature françaises, Guimarães Rosa renouvelle la langue et la littérature brésiliennes. Les deux écrivains ont en effet indiqué leur envie de « violenter » la langue, de la pousser au bout de ses possibilités pour extraire l'essence que l'utilisation formelle interdit. Intention déclarée dans une lettre de Rosa adressée à Vicente Guimarães :

La langue portugaise, au Brésil, c'est une honte et une misère. Elle est déchaussée et échevelée ... il faut la détendre, la déformer, l'obliger à faire de la gymnastique, lui développer des muscles. [...] Notre littérature, à quelques rares exceptions, a une valeur négative, c'est un caca de chien sur le tapis d'un salon. Naturellement verbeux, ringards, sans imagination créatrice, des imitateurs, vides, incultes, pressés, paresseux, vaniteux, impatientes, on ne fait pas attention à l'exactitude. [...] Qui peut doit se préparer, s'armer et lutter contre un tel état des choses. C'est une révolution blanche, une série de coup d'Etat¹¹» (Rosa, 1947, n.p.) [Ma traduction].

texte : « le texte roséen peut être traduit de manières si différentes qu'on a parfois l'impression, face à ses traductions, d'être devant des textes traduits depuis des originaux différents. Cette grande disparité entre ses traductions est sans doute l'un des faits les plus marquants concernant Rosa ; elle contribue à faire de *Grande Sertão* l'exemple même du texte dont l'étude des traductions se justifie pleinement » (Dosse, 2011, p. 181).

¹¹ « *A língua portuguesa, aqui no Brasil, está uma vergonha e uma miséria. Está descalça e despenteada.... É preciso distendê-la, destorcê-la, obrigá-la a fazer ginástica, desenvolver-lhe músculos. [...] A nossa literatura, com poucas exceções, é um valor negativo, um cocô de cachorro no tapete de um salão. Naturalmente palavrosos, piegas, sem imaginação criadora, imitadores, ociosos, incultos, apressados, preguiçosos, vaidosos, impacientes, não cuidamos da exatidão. [...] Quem pode, deve preparar-se, armar-se, e lutar contra esse estado de coisas. É uma revolução branca, uma série de golpes de estado* ». En : Lettre envoyée le 11 mai 1947 à Vicente Guimarães (IEB).

Ce non-conformisme face à la stagnation de la langue se manifeste, d'ailleurs, de façon similaire dans les écrits de Raymond Queneau, tandis que Rosa veut enrichir sa langue, Queneau souhaite rajeunir la sienne :

On ne peut soigner la France sans lui dire : « Tire ta langue » Elle la tire. Moi, je la trouve un peu blanchâtre. Ces sacrés habits verts la soignent mal. Il faudrait qu'elle soit un peu plus rose, cette langue. Un peu plus rose – au moins (1965, p. 62).

Ainsi, pour reprendre notre analyse, lorsque Maryvonne Lapouge-Pettorelli introduit le passé simple dans sa retraduction, elle déconnecte l'œuvre de son auteur, elle la replace dans une écriture qu'il refusait par principe, soumise aux règles et aux canons classiques, la retraduction ne garde de son modèle que le *sens*, au sacrifice de la *lettre*, vieille polémique qui, avec *Grande Sertão : Veredas*, motive une autre réflexion : qu'est-ce le sens sans la lettre dans un texte non-standard ?

Dans ce même extrait, Rosa substantive le verbe « *papear* » en créant, au travers d'un processus néologique, le nom « *papeagem* », traduit par Villard par « ça jacassait ferme », en remontant à l'origine verbale du mot. Le verbe « jacasser » transmet l'idée contenue dans le néologisme « *papeagem* », à savoir, l'acte de bavarder, sans pour autant provoquer chez le lecteur français l'effet que le mot-source provoque chez les lecteurs brésiliens. Tandis que la retraduction offre un substantif équivalent à la forme néologique en portugais : « papotage ». Si, jusque-là, les traducteurs demeurent insensibles aux néologismes, Villard crée un néologisme à partir d'un mot ordinaire du texte-source. Il s'agit de « buritaie », espèce de forêt de *buritis*, inspiré de « *buritizal* ». Le traducteur contribue ainsi à l'enrichissement et à l'ouverture de la langue française, ce qui, selon Antoine Berman, est un processus nécessaire si l'on veut produire une grande traduction, car « La traduction littérale est nécessairement néologique. Que cela surprenne encore, voilà qui est surprenant. Car toute grande traduction se signale par sa richesse néologique, même quand l'original n'en comporte pas » (1999, p. 108).

Malgré le statut de première traduction en français, Villard ne cède pas aux tendances standardisantes que cette condition appelle. L'analyse des traductions fait ressortir les caractéristiques d'un projet pionnier, qui va à l'encontre de l'affirmation de Berman à propos des premières traductions :

Toute première traduction, comme le suggère Derrida, est imparfaite, et pour ainsi dire, impure : imparfaite, parce que la défektivité traductive et l'impact des « normes » s'y manifestent souvent massivement, impure parce qu'elle est à la fois introduction et traduction (1995, p. 84).

Villard s'efforce de contextualiser sa traduction le plus possible dans la limite imposée par la langue française, cela se vérifie non seulement dans la création du néologisme cité plus haut, mais aussi dans la construction souvent hors norme, dans les formes contractées, la suppression de la double négation, ou encore dans l'utilisation de régionalismes. À l'inverse, Pettoelli, dans sa retraduction, préfère garder le nom de l'arbre « *buriti* », modifiant ainsi l'image présente dans le texte-source. Le terme « *buritizal* » évoque l'affluence de cet arbre, il met l'accent sur l'abondance de la nature, la quantité importante révélée par l'utilisation du suffixe « *al* », transformant l'unité en

pluralité, et tandis que ce détail est modifié, le texte-cible perd un brin de son iconicité originale.

Par la suite, dans l'extrait, Rosa crée le néologisme « *lequelequêia* », qui suggère le bruit des feuilles du *buriti* contre le vent, verbalisation de l'agglutination de « *leque + leque* », devenu le verbe onomatopéique *lequelequear*. Chaque traducteur interprète ce néologisme à sa façon, proposant respectivement, les formes « qui agitait ses éventails » et « une effervescence ». Il s'agit donc de deux perspectives visiblement distinctes, car dans la première traduction le néologisme est substitué par une « traduction explicative », selon Berman un mode de clarification inhérent à la traduction, tandis que Pettorelli opte pour une traduction plutôt « libre ». Tel un cycle vicieux des tendances déformantes, tandis que le traducteur *explique* ce que le néologisme *exprime*, le texte est forcément allongé, déplié, il devient *commentaire*. C'est pourquoi Berman affirme que « les explications rendent peut-être l'œuvre plus « claire », mais obscurcissent en fait son mode propre de clarté » (1999, p. 56). Le travail sur la lettre disparaît pour que l'image soit captée par le lecteur. Dans la retraduction, le néologisme n'est ni substitué par un néologisme en langue française, ni expliqué par une paraphrase, mais librement adapté dans « une effervescence ». Un lecteur avisé comprendra parfaitement qu'il s'agit de l'état d'excitation des feuilles, de l'agitation provoquée par le vent sur les arbres de *buritis*, cependant, il est indéniable que l'adaptation de la traductrice ne rend pas compte de la sonorité en accord avec la création verbale que « *lequelequêia* » communique.

Toutefois, il ne sera pas question ici de déterminer si les traductions sont effectivement des traductions, ou bien s'il s'agit d'adaptations, car nous partageons l'avis de Jean-René Ladmiral lorsqu'il affirme qu'« il n'existe pas de point où *s'arrête* la traduction et où *commence* l'adaptation » (2004, p. 23), ces concepts agissent en *continuum* dans le texte, comme le signale Christine Raguet lorsqu'elle affirme que « le processus d'adaptation fait partie intégrante de *toute* opération de traduction » (Raguet, cité dans Ladmiral, 2004, p. 25). Nous voulons toutefois par ce travail critique, savoir quels aspects de cette œuvre ont été perdus, et ceux qui, au contraire, ont été privilégiés, pour pouvoir tracer le profil de l'œuvre de Rosa qui nous concerne au travers de ses traductions en langue française. L'analytique des traductions devient, ainsi, un dispositif d'analyse de la *recréation* de cet écrivain en France.

Mario Vargas Llosa, dans sa préface à la retraduction, cite le caractère pluriel de *Grande Sertão : Veredas*, et de son auteur, comme l'un des responsables de la richesse littéraire de cette œuvre. De multiples lectures sont apparues depuis sa publication, et continuent d'apparaître, surtout lorsqu'elles sont abordées par le biais de la traduction, comme c'est le cas des travaux d'Aguiar (2010), d'Audigier (2011), sur les traductions françaises de l'œuvre de Rosa, mais aussi de Garcia (2015), qui vient de soutenir un mémoire de recherche sur les traductions espagnoles de *Grande Sertão : Veredas*, sous la direction du chercheur et traducteur Berthold Zilly, qui travaille lui-même actuellement sur une retraduction du roman en allemand.

Son écriture mosaïque laisse place à maintes interprétations, comme on peut le constater dans l'extrait ci-dessous, qui pose plusieurs questions linguistiques et où chaque traducteur propose des solutions variées et illustre ainsi la multiplicité interprétative de l'œuvre. Il est commun de voir substantivé dans la traduction ce qui était, auparavant, sous forme verbale, et vice-versa, il en va de même pour la pluralisation de termes au singulier dans le texte-source.

Si l'on suit l'analyse de cet extrait, nous verrons dans la première traduction l'adaptation du passage « *A ver, e o sol, em pulo de avanço, longe da banda de trás, por cima de matos, rebentava, aquela grandidade. Dia desdobrado* », où l'article suivi du verbe, tel un conseil « à voir », devient une description, adaptation poétique où la structure de la phrase est complètement modifiée, transformant le rythme, le sens et la lettre: « Puis le soleil s'est levé d'un bond, loin derrière nous, au-dessus des bois, éclatant, majestueux. Une journée splendide ». Si la retraduction essaie d'encadrer *Grande Sertão : Veredas* dans la tradition littéraire française avec l'utilisation du passé simple, et de multiples corrections grammaticales, la traductrice fait parfois preuve de respect à la lettre du texte-source, tel est le cas dans le fragment : « Fallait voir, et le soleil, qui montait, cette splendeur sur l'horizon au-dessus des bois, loin derrière nous, régna. Le jour déployé », où elle adhère au texte-source et insère la marque du parlé en supprimant le pronom clitique « il ». Toutefois, les deux traductions ignorent encore une fois la formation néologique dans le texte-source en « *grandidade* », néologisme dérivé du changement du suffixe « *eza* » par « *ade* ». Rosa promeut les expérimentations linguistiques à plusieurs reprises, sous forme de modifications suffixales, substantivations des verbes, insertion de la marque de pluriel dans des adverbes, entre autres, ce qui lui a valu la dénomination d' « alchimiste de la langue ».

Il voit la langue portugaise comme une matière brute, dont les possibilités de manipulation sont indéfinissables et surtout, souhaitées, comme nous confirmons face à son attaque au langage courant : « Ce que nous appelons aujourd'hui le langage courant est un monstre. La langue sert à exprimer des idées, mais le langage courant n'exprime que des clichés¹² ». (Lorenz, 1991, p. 52 ; ma traduction). Selon lui, la magnitude de la langue attend d'être découverte, c'est pourquoi il explore continuellement ses moyens, sa *grandidade*, sa *granditude*, ramenées à nouveau au langage courant, lorsque « *grandidade* » est traduit par « majestueux », ou adapté par « régna ». Pettorelli traduit arbitrairement, soit près de la lettre en début de phrase, soit adaptant le texte-source, avec l'insertion d'un verbe au passé simple où Rosa crée un néologisme à partir d'un nom. Ce basculement se poursuit jusqu'à la dernière phrase de l'extrait, où l'on se trouve à nouveau face à deux lectures distinctes ; en l'occurrence la première traduction interprète librement l'expression brésilienne, tandis que la retraduction la reproduit telle qu'elle se présente dans le texte-source.

¹² « *O que chamamos hoje de linguagem corrente é um monstro morto. A língua serve para expressar idéias, mas a linguagem corrente expressa apenas clichês* ». En : Lorenz, G. (1991). *Diálogo com Guimarães Rosa*. Coutinho, E. F. (org.). *Fortuna crítica*. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, p. 52.

Thomas Buckley, tout comme Antoine Berman, explique l'effacement de ces variations linguistiques dans les traductions par la valeur secondaire qui lui est attribuée. L'importance de ces déviations étant toujours inférieure à la langue du « Bon Usage » :

Un auteur comme Raymond Queneau, avec son écriture phonétique artisanale, se sert de cet espace comme d'un terrain de jeu pour exécuter ses acrobaties linguistiques avant même d'introduire des termes argotiques. Les variétés dialectales d'une langue représentent une troisième façon d'« écrire comme on parle », les trois se rejoignant sous la rubrique du « mal écrire » (2001, p. 266).

Même si cette affirmation ne s'adresse pas directement à l'auteur de *Grande Sertão : Veredas*, il semble qu'elle peut être attribuée aussi bien à Queneau qu'à Rosa. Leur écriture étant à l'opposé de ce que l'on appelle la langue officielle employée dans leurs pays, celle que l'on apprend à l'école. Or, si l'on parle de valeur d'écriture basée sur la langue officielle et les règles du Bon Usage, celle qu'emprunte ces deux écrivains serait certainement à contre-courant, car il s'agit d'un mélange de parler populaire, lorsqu'ils donnent la parole à des représentants des plus basses classes sociales, avec des variations linguistiques, ou encore l'usage de l'argot : l'opposé des représentations standard du portugais et du français.

Cette tentative de rapprochement de ces deux écrivains dans l'analyse trouve ses bases, premièrement, dans les travaux critiques d'Antonio Candido sur l'innovation linguistique opérée par ces auteurs et, deuxièmement, dans une envie personnelle de comparaison à la recherche d'un contre-argument de l'idée selon laquelle le français, étant une langue rigide, n'accepterait pas certains bouleversements linguistiques, ou plutôt qu'« en français il faut être poète ou avoir la bénédiction de l'Académie pour se livrer au moindre bouleversement linguistique » (Wuilmart, 2006, p. 133).

Dans le cas de Queneau et de Rosa, le récit se compose de plusieurs sortes d'écriture. Roland Barthes le signale, d'ailleurs, en ce qui concerne Queneau et son *Zazie dans le métro* (1959) :

Toutes les écritures y passent : l'épique (Gibraltar aux anciens parapets), l'homérique (les mots ailés), la latine (la présentation d'un fromage morose par la servante revenue), la médiévale (à l'étage second parvenue, sonne à la porte la neuve fiancée), la psychologie (l'ému patron), la narrative (on, dit Gabriel, pourrait lui donner) ; les temps grammaticaux aussi, véhicules préférés du mythe romanesque, le présent épique (elle se tire) et le passé simple des grands romans (Gabriel extirpa de sa manche une pochette de soie couleur de mauve et s'en tamponna le tarin) (1964, p. 126).

Conjointement à ces formes d'écriture, les « dictionnaires », ainsi que les transcriptions phonétiques à la « *Doukipudonktan* », sont au cœur d'un débat qui a poussé le théoricien brésilien Antonio Candido à rapprocher João Guimarães Rosa de Raymond Queneau. Barthes affirme que cette position de confrontation avec la littérature n'est pas exclusive à l'œuvre de Queneau. Or, si l'on accepte que la fonction de l'écrivain est de la combattre, comme le signale encore Barthes, *Grande Sertão : Veredas* et *Zazie dans le*

métro peuvent être comprises comme des manifestations semblables, dans la mesure où leur essence est de contester l'aliénation de la littérature. Mais, l'expression de cette contestation est-elle présente dans l'oralité ?

Thomas Buckley affirme que « de manière plus précise, l'oralité sert à traduire une distance géographique ou sociale, ou bien à narguer la tradition littéraire » (2001, p. 269). Toutefois, l'acceptation de cette conception d'oralité entraînerait l'existence d'une œuvre dont la valeur, la motivation et même la fonction changent selon la langue dans laquelle elle est présentée. Ce qui voudrait dire que les ouvrages théoriques, accompagnés des études critiques sur *Grande Sertão : Veredas* ne reflèteraient pas la réalité si l'œuvre de référence était l'une de ces traductions. Cette définition d'oralité, en tant que représentante spatio-culturelle de l'œuvre, ou en tant que *nargueuse* de la littérature, semble être la définition appropriée pour se référer à ce qui dans le texte provient de la langue parlée, ces marques enracinées dans la culture-source et qui sont souvent considérées comme intraduisibles :

Si la traduction est toujours possible dans le domaine du contenu, qu'il soit concret ou abstrait, elle trouve ses limites, comme la communication même, quand il s'agit d'expliquer les rapports entre les éléments se trouvant à l'intérieur d'une société qui ne leur confère pas la même valeur que celle de l'interlocuteur (Buckley, 2001, p. 277).

Meschonnic soutient à plusieurs reprises la distinction entre oral et parlé, tout en réitérant l'importance de traduire l'oralité, qui « est le rapport nécessaire, dans un discours, du primat rythmique et prosodique de son mode de signifier à ce que dit ce discours » (1982, p. 280). C'est donc fondé sur ses contributions à ce sujet que l'on écarte l'impossibilité de traduire l'oralité dans *Grande Sertão : Veredas*, et que l'on met sous le signe « d'écritures parlées » les traits linguistiques conflictuels, communément classés en tant que formes d'oralité écrite. Barbara Folkart introduit le terme d'*écritures déviances* (1991, p. 170), pour désigner les manifestations littéraires qui fuient les normes linguistiques, et qui englobent une variété de discours non standard parmi lesquels figurent les dialectes et les sociolectes. D'ailleurs, sa pertinence et son objectivité nous poussent à l'adopter lorsqu'il s'agit de faire référence à l'ensemble des formes non-standard.

De retour à la question de l'oralité, Meschonnic explicite l'opposition du binôme oral *versus* écrit, en réponse à Ruth Finnegan, comme suit :

Ruth Finnegan a décrit, en sociologue de la littérature, une production dénommée orale, par opposition à une production écrite. Elle décrit une catégorie sociologique, non littéraire : un mode de production, où peut s'inclure la transmission, et un mode de représentation. Mais l'absence d'écriture dans la production et la transmission, qui paraît constituer l'oralité, pour l'opinion courante, paradoxalement masque l'oralité. Elle donne à croire que l'oralité est l'absence d'écriture, que l'oralité s'oppose à l'écriture (1982, p. 706).

Plus particulièrement, Antoine Berman rejoint l'idée d'oralité défendue par Meschonnic en citant Rosa comme l'un des représentants de cette oralité populaire, à côté de Rabelais et James Joyce :

L'oralité populaire produit aussi ses propres formations réflexives, sa propre néologie, etc. L'oralité, en bref, c'est cela : non point le « parlé » par rapport à l'« écrit », mais cet ensemble de formes qui naissent dans les voix, et que l'écriture, de Rabelais au Joyce de *Finnegan's Wake* ou à Guimarães Rosa, peut accueillir en son sein, et se remémorer comme sa source et son origine. Une culture de l'oralité, ce n'est pas une culture qui n'est qu'« orale », mais une culture qui développe les formes langagières que fait naître l'espace des voix, dans la double dimension du parlé et de l'écrit (Berman, 2012, p. 72).

Dans l'exemple qui suit nous voulons illustrer la différence entre les marques orales et parlées dans *Grande Sertão : Veredas* dont parle Berman, ainsi que ses manifestations dans les traductions, afin de réfléchir sur la possibilité de la coexistence de ces deux aspects dans le texte-cible :

Exemple 3

Rosa, 1956 <i>Viver é negócio muito perigoso</i> (p. 12) <i>Eh, que se vai ? Jàjá ?</i> (p. 27).	Villard, 1965 Ha, vivre, c'est une affaire bien dangereuse (p. 13) Et Monsieur veut s'en aller ? Tout de suite ? (p. 24).	Lapouge-Pettorelli, 1996 Vivre est une affaire très dangereuse (p. 25) Hé, vous n'allez pas vous en aller ? Pas déjà déjà ? (p. 38).
--------------------------------------------------------------------------------------------------------	------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------	--------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------

Ces deux extraits possèdent, dans le texte-source, des marques vernaculaires et des constructions propres à la communication orale qui forment le « dialecte littéraire » de Riobaldo, l'ensemble ayant une oralité qui lui est propre. Dans le premier extrait nous nous heurtons contre une phrase grammaticalement correcte, sans aucun néologisme ou autre forme d'écriture non-standard, nonobstant en lisant la phrase, un lecteur brésilien, ou qui maîtrise la langue portugaise, perçoit sans problème qu'il s'agit d'un discours oral où le personnage exprime sa vision du monde, la phrase est élaborée à la façon des proverbes de la sagesse populaire, elle est chargée d'une « familiarité » qui ne provient pas du langage soutenu. Sa construction, ainsi que son rythme, provient essentiellement de la langue parlée, et non de l'écriture littéraire. Clarice Lispector a d'ailleurs signalé la richesse de cet aspect de son écriture dans une lettre adressée à Fernando Sabino après avoir lu *Grande Sertão : Veredas* :

Je n'ai jamais vu une chose pareille ! C'est la chose la plus belle des ces derniers temps. Je ne sais pas jusqu'où peut aller son pouvoir d'invention, cela dépasse la limite de l'imaginable. Je reste hébété. Son langage, si parfait quant à l'intonation, est directement compris par notre langage intime – et en ce sens il n'a pas seulement inventé, il a découvert, ou mieux, il a inventé la vérité¹³ (Lispector, 2001, p. 179; ma traduction).

Ce langage intime, dont la teneur nous peint instantanément le contexte auquel il appartient, provient de l'oralité populaire, c'est la voix de Riobaldo qui constitue le rythme du récit. Dans ce cas, « c'est l'oralité qu'il faut traduire », pas les mots les uns

¹³ « *Nunca vi coisa assim! É a coisa mais linda dos últimos tempos. Não sei até onde vai o poder inventivo dele [Rosa], ultrapassa o limite imaginável. Estou até tola. A linguagem dele, tão perfeita também de entonação, é diretamente entendida pela linguagem íntima da gente – e nesse sentido ele mais que inventou, ele descobriu, ou melhor inventou a verdade* ». En : Clarice Lispector à Fernando Sabino, le 11 décembre 1956. Lispector, C.; Sabino, F. (2001). *Cartas perto do coração*, Rio de Janeiro : Record, p. 179.

derrière les autres, mais l'*effet* que ces mots produisent chez le lecteur, comme le signale l'avoué cibliste Jean-René Ladmiraal : « traduire un texte (texte-source), ce sera donc écrire un autre texte (texte-cible) qui tiendra à produire les mêmes *effets* que le premier » (2002, p. 341).

Ainsi, il semble que c'est la sensation éprouvée à la lecture de la phrase du texte-source que l'on va ensuite traduire, or cette sensation ne se trouve pas *dans* les mots, mais dans la présentation de ces mots, dans la forme de la phrase composée, dans son rythme. Ici, il pourrait donc figurer l'aphorisme de Daniel Moskowitz, adopté par Ladmiraal qui affirme que « l'on ne traduit pas des mots, mais des idées ». Toutefois, il semble important de préciser que l'on réserve cette conception du traduire à certains aspects de l'œuvre, tel est le cas du ton, car il ne s'agit pas de *copier* celui du texte-source, mais de *recréer* ce ton en langue-cible.

Le premier extrait illustre parfaitement ce propos rythmique dont il est question. La traduction de Villard modifie la structure de la phrase, avec l'insertion d'une interjection en début de phrase qui charge le discours de Riobaldo d'un sentiment, d'une émotion vivante, renforcée par le vernaculaire, en créant ainsi le même effet que le texte-source, sans devoir pour autant procéder à une reproduction mot-à-mot du texte-source. La phrase « Ha, vivre, c'est une affaire bien dangereuse » est donc beaucoup plus *parlante* et proche du texte-source, que « Vivre est une affaire très dangereuse », car dans ce cas c'est l'oralité qui a été traduite. À cet égard, Berman affirme que

dans un texte d'écriture, l'oralité est ce qui offre le plus de *résistance* à la traduction. Mais, inversement, c'est ce qui donne le plus de *ressources* à la langue traduisante lorsqu'elle cherche dans sa propre oralité de quoi affronter l'oralité de l'œuvre étrangère (2012, p. 72).

Villard a, d'ailleurs, exposé sa conception de la traduction, qui se rapproche de celle que l'on vient de présenter, en se référant à l'œuvre de Rosa, dans un article publié dans *Le Monde*, le 21 mars 1970, intitulé *Le pouvoir à l'imagination*, l'un des rares moments où il parle de son travail traductif :

Chaque ligne, chaque mot, présente un nouveau problème, il ne faut jamais croire que l'on sait, mais tout vérifier. Par moments, il ne s'agit pas de traduire, mais de décrypter, de procéder à une « recherche méthodique » pour trouver le sens d'un mot qui ne figure dans aucun dictionnaire, mais quelle joie quand le but est atteint ! C'est éreintant, mais on peut tout pardonner à un tel auteur. Et après ? Après il faut chercher le meilleur équivalent français correspondant à la situation et au personnage, se poser sans cesse la question « Que dirait un Français de ce milieu, à cette époque, de cette culture, dans un tel cas ? » (Villard, 1970, n.p.).

Sa déclaration comble les lacunes laissées par l'absence d'informations dans les paratextes de sa traduction, et en dit bien plus encore, car Villard a eu quatre ans d'intervalle entre la publication de sa traduction et la rédaction de l'article en question, afin que mûrissent ses idées au sujet de ce travail. Il ne s'agit donc pas d'une opinion *contaminée* par la tension du travail, ou *aveuglée* par les attentes que le traducteur se fait de sa propre traduction, mais d'un constat *a posteriori*, où le traducteur a déjà vu les

fruits de son travail et peut, à partir de cela, réfléchir avec une distance qui lui permet de prendre du recul sur ses publications.

Cette position, quelque peu *cibliste* de la part du traducteur, a beaucoup été critiqué par des théoriciens de la traduction, tels qu'Antoine Berman, car la question : « Que dirait un Français de ce milieu, à cette époque, de cette culture, dans un tel cas ? » s'avère quelque peu absurde, dans la mesure où un Français ne pourrait jamais être dans cette situation, étant donné qu'il s'agit d'un roman qui thématise justement la vie des *Brésiliens*, et plus spécifiquement des habitants de la région du *sertão*, et plus spécifiquement encore des *jagunços*, un groupe lui-même à l'intérieur d'un groupe¹⁴. Malgré cette affirmation, la traduction de Villard ne se laisse pas naturaliser au point de perdre son essence étrangère, à l'inverse elle s'affirme plutôt comme étrangère sans être *étrange*.

À cet égard, le deuxième extrait sélectionné confirme notre théorie à propos de la traduction de Villard, dans le sens où elle se tourne vers l'image d'un campagnard, dans une situation communicative familière, informelle, essayant de reproduire en langue française ce qu'un Français – non pas issu du milieu du *sertão* brésilien, mais de la campagne française – dirait dans un contexte *semblable*. Ainsi, la phrase « *Eh, que se vai ? Jajá ?* », où le sujet disparaît ou plutôt est transféré vers le pronom « *se* », de même que l'assemblage des adverbes, et la syntaxe bouleversante de Riobaldo, devient dans la traduction de Villard « Et Monsieur veut s'en aller ? Tout de suite ? », où le style de Riobaldo est substitué par un parler populaire français, que l'on a pu identifier, grâce aux correspondances échangées entre l'auteur et son traducteur, comme étant originaire de la Normandie, région natale de Villard : « Les paysans de notre petit village utilisaient, eux aussi, des expressions très imagées¹⁵ » (Rosa, 1962, n.p., ma traduction). Afin d'illustrer l'approximation du parler normand avec le langage de Riobaldo – une sorte de recherche d'équivalent linguistique – Villard insère, dans une lettre adressée à l'auteur, une histoire populaire qui avait été racontée à son père en Normandie, transcrite de façon à garder toutes les formes d'écritures déviances :

–Ben, M'sieu Villard, le Belge y couchait avec la Louise, dans un sens, ça me soulageait un brin. Mais v'la-t-y pas qu'l'aut' jour j'ai préparé mon café dans le bol. Puis je suis sorti lâcher l'eau. Quand j'suis rentré, le Belge avait vidé mon bol. Qu'y m'fasse cocu, j'disais 'core trop rien. Mais il a bu mon cafiot, et, ça, j'ai pas pu l'encaisser¹⁶.

Nous pouvons observer dans l'écriture de cette petite histoire quelque chose de familier dans le langage de Riobaldo à travers le récit, à savoir l'absence de passé simple,

¹⁴ *Jagunço* : les grands propriétaires de l'intérieur du Brésil, souvent mêlés (manipulateur comme manipulés) à la politique des Etats et du gouvernement central (« fédéral »), s'appuyaient sur des bandes, véritables armées parfois, à leur solde. Les *jagunços* sont ainsi des hommes de main, mais non leurs chefs, fazendeiros ou alliés, parents de fazendeiros. Extrait tiré du glossaire de la retraduction : Rosa, J. G. (1996). *Diadorim*. (M. Lapouge-Petorelli, Trad.). Paris, Albin Michel.

¹⁵ « *Os camponeses de nossa pequena aldeia normanda tinham tambem expressoes muito imageticas* ». In : Lettre du 28 décembre 1962. JJV à JGR. (Archives IEB) Disponible en consultation sur place.

¹⁶ Lettre du 20 mars 1964. JJV à JGR (Archives IEB).

l'absence de la double négation, l'article devant le nom propre, ou encore la contraction du pronom démonstratif. Le lien établi par le traducteur entre le parler populaire de sa région et celui de Riobaldo, les constantes comparaisons entre la simplicité des habitants du *sertão* et de sa région normande, en somme, toutes ces similitudes qu'il expose dans ses lettres font preuve de son intention de donner *vie* au récit, de ramener à la réalité française les personnages de *Grande Sertão: Veredas*. La recherche d'un équivalent linguistique, l'effacement des traits qui ne sont pas légitimes en langue française, comme c'est le cas pour la syntaxe de Riobaldo, incompréhensible si traduite au pied de la lettre, témoignent de son souci de réalité, il s'efforce d'*intégrer* le roman dans un registre populaire français. Le discours non-standard littéraire de Riobaldo, qui créait une illusion de réalité populaire locale, se métamorphose dans un discours dialectal populaire normand. Tandis que la retraduction bascule entre un discours littéraire francisé, marqué par une reconfiguration syntaxique de la phrase, processus de rationalisation qui, selon Berman, « ramène violemment l'original de son arborescence à la linéarité » (1999, p. 53). Ce principe peut, d'autre part, être observé dans la retraduction « Hé, vous n'allez pas vous en aller ? Pas déjà déjà ? », où la traductrice met de l'*ordre* dans le discours, comme on le remarque en le comparant au texte-source, où le syntagme verbal « *Eh, que se vai ?* » est allongé et clarifié, tandis que le syntagme nominal en fin de phrase est traduit à la lettre.

3. Conclusion

Finally, the complexity of this novel, its multiple interpretations, as well as the laborious linguistic work developed by Rosa, constitute a work outside the norm, which does not make it any easier for the translator if one believes Thomas Buckley, when he affirms that « an enterprise difficult for an author, it is therefore a real challenge for the translator, whose choice of words remains always more or less suspect » (2001, p. 269). As the analysis of the translation of orality in *Grande Sertão : Veredas* progresses, several questions appear in parallel, notably with regard to the erasure of systematizations present throughout the work, which is inevitable if one considers the text as a fabric whose parts are inseparable from each other. One can also observe that despite the natural resistance that any text written in a non-standard language offers to translation, it is not a work that is untranslatable, and the two French translations are proof of this. Resulting from distinct visions of the act of translating, the translations of Villard and Pettorelli illustrate two conceptions, two distinct readings, especially in the dimension of the orality of the work, the first being more sensitive to this question, while in the retraduction the accent seems to be placed on the classic French taste, which dictates certain choices of the translator, such as the use of the simple past which we suggest. Nevertheless, one would not be able to point to a « good » translation in spite of a « bad » one, as each proposes its own vision of the world, as if at the start of this journey each translator had taken a different path that led them to the same place without for that sharing the same landscapes. By privileging different aspects of the work, the two *Diadorim* come to settle on either side of *Grande Sertão : Veredas* and shed a little more light on the mystery of this work.

Références

- Aguiar, M. V. M. (2010). *Traduzir e é muito perigoso: as duas versões francesas de Grande sertão : veredas : historicidade e ritmo*. Tese de Doutorado, Universidade de São Paulo, São Paulo, SP, Brasil.
- Audigier, E. G. (2011). *As traduções francesas de Machado de Assis e Guimarães Rosa: variação de oito contos de 1910 a 2004*. Tese de doutorado, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, RJ, Brasil.
- Ballard, M., & D'Hulst, L. (2001). *Oralité et traduction*. Arras : Artois Presses Université.
- Barthes, R. (1964). *Essais critiques*. Paris : Seuil.
- Barthes, R. (1972). *Le degré zéro de l'écriture* (1953). Paris : Seuil. (œuvre originale publiée en 1953).
- Berman, A. (1995). *Pour une critique des traductions : John Donne*. Paris : Gallimard.
- Berman, A. (1999). *La traduction et la lettre ou l'auberge du lointain*. Paris : Seuil (œuvre originale publiée en 1985).
- Berman, A. (2012). *Jacques Amyot, traducteur français. Essai sur les origines de la traduction en France*. Paris : Belin.
- Buckley, T. (2001). Oralité, distance sociale et universalité. In : M. Ballard & L. D'Hulst, (Org.). *Oralité et traduction*. (pp. 265-278). (Collection Traductologie). Arras : Artois Presses Université.
- Casanova, P. (2008). *République mondiale des lettres*. Paris : Seuil (œuvre originale publiée en 1999).
- Daniel, M. L. (1968). *João Guimarães Rosa : travessia literária*. Rio de Janeiro : Livraria José Olympio.
- Derrida, J. (1999). Qu'est-ce qu'une traduction 'relevante' ? *Quinzièmes assises de la traduction littéraire* (pp. 21-48). Arles : Actes Sud.
- Dosse, M. (2011). *Poétique de la lecture de la traduction : James Joyce, Vladimir Nabokov, João Guimarães Rosa*. Thèse de Doctorat, Université Paris 8 - Vincennes – Saint-Denis, Paris, France.
- Folkart, B. (1991). *Le Conflit des énonciations : Traduction et discours rapporté*. Candiac, Qc : Éditions Balzac.

- Garbuglio, J. C. (2005). *Rosa em dois tempos*. São Paulo : Nankin.
- Garcia, M. S. (2015). *Grande Sertão : veredas, de João Guimarães Rosa : análise textual da obra e das duas traduções ao espanhol*. Dissertação de Mestrado, Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, SC, Brasil.
- Ladmiral, J.-R. (2002). De la linguistique à la littérature : la traduction . In : *Le signe et la lettre*. J. Anis, A. Eskénazi & J.F. Jeandillou (Org.). *En hommage à Michel Arrivé*. Paris : L'Harmattan.
- Ladmiral, J.-R. (2004). Lever de rideau théorique : quelques esquisses conceptuelles. *Palimpsestes. De la lettre à l'esprit : traduction ou adaptation*, (16), 15-30.
- Lispector, C. & Sabino, F. (2001). *Cartas perto do coração*. Rio de Janeiro : Record.
- Lorenz, G. (1973). *Diálogo com a América Latina : panorama de uma literatura do futuro*. São Paulo : E.P.U. Repéré à : <http://www.tirodeletra.com.br/entrevistas/GuimaraesRosa-1965.htm>
- Lorenz, G. (1991). Diálogo com Guimarães Rosa. In : Coutinho (Org.). *Fortuna crítica*. Rio de Janeiro : Civilização Brasileira. pp. 62-97.
- Meschonnic, H. (1982). *Critique du rythme, anthropologie historique du langage*. Lagrasse : Verdier.
- Meschonnic, H. (1999). *Poétique du traduire*. Lagrasse : Verdier.
- Oseki-Dépré, Inês (2011). *Théories et pratiques de la traduction littéraire*. Paris : Armand Colin. (œuvre originale publiée en 2009)
- Queneau, R. (1965). *Bâtons, chiffres et lettres*. Paris : Gallimard.
- Rosa, J. G. (2006). *Grande Sertão : Veredas*. Rio de Janeiro : Nova Fronteira (œuvre originale publiée en 1956).
- Rosa, J. G. (1965). *Diadorim*. (J.-J. Villard, Trad.). Paris : Albin Michel.
- Rosa, J. G. (1996). *Diadorim*. (M. Lapouge-Pettorelli, Trad.). Paris : Albin Michel.
- Souto Ward, T. (1984). *O discurso oral em Grande Sertão : Veredas*. São Paulo : Duas Cidades.
- Torres, M.-H. C. (2004). *Variations sur l'étranger dans les lettres : cent ans de traductions françaises des lettres brésiliennes*. Arras : Artois Presses Universitaires.
- Vargas Llosa, M. (1996). Préface. En : J.G. Rosa, *Diadorim*. (M. Lapouge-Pettorelli,

Trad.). Paris : Albin Michel.

Villard, J.-J. (1970, Mars 21). Le pouvoir à l'imagination. *Le Monde*. n. p.

Wuilmart, F. (2007). La Traduction littéraire : source d'enrichissement de la langue d'accueil. In : C. Wecksteen & A. El Kaladi (Org.). *La Traductologie dans tous ses états*. Arras : Artois Presses Université.