

MAGDALENA MITURA

Université Marie Curie-Skłodowska, Lublin , Faculté des lettres

magdalena.mitura@mail.umcs.pl

ORCID : 0000-0002-2871-6719

**Entre rivalité et accomplissement :
Un cœur simple de Gustave Flaubert
retraduit en polonais**

**Between Rivalry and Accomplishment: Gustave Flaubert's *A Simple Heart*
Retranslated into Polish**

Abstract

The paper aims to explore the translation project of two polish versions of Gustave Flaubert's short story *Un cœur simple*. The translators' decisions at the level of proper names, syntax, lexis and discursive forms demonstrate the choice of domesticating strategy in the first text and foreignizing strategy in the second. This sequence of strategies seems to confirm Antoine Berman's hypothesis with regard to the dynamics of translation series. Nevertheless, its assumptions need to be nuanced due to the change in translation norms. Each of the two versions is the result of subjective poetic intention. Above all, however, they illustrate the evolution of the attitude towards the foreignness. Both belong to a space of gradual *accomplishment* that always open the opportunity for new translations rather than rivalries.

Keywords: literary translation, translation series, translation strategy, Gustave Flaubert, *A Simple Heart*

Mots clés : traduction littéraire, séries traductives, stratégie de traduction, Gustave Flaubert, *Un cœur simple*

Car on ne retraduit jamais : on traduit un texte, quand bien même il a déjà été traduit par des dizaines de prédécesseurs. (Lefebvre 2008 : 7)

1. Les observations liminaires

Le dictionnaire *Le Petit Robert* apporte l'étymologie suivante du substantif *les rivaux* : « les riverains qui tirent leur eau du même cours d'eau » (1990 : 1721). Cette définition imagée schématise bien l'essence de la traduction et de la retraduction. Ainsi, dans l'ordre chronologique, avons-nous en premier lieu l'original, un *cours d'eau* représenté par un texte unique et achevé, contenant la plénitude des sens que son auteur a voulu transmettre. En aval, il ouvre les potentialités infinies des versions-*riveraines*, chacune puisant au même texte source.

La logique voudrait que chaque version nouvelle soit plus fidèle à l'original puisqu'elle tient compte des écueils rencontrés par celles qui l'ont précédée pour les transcender. En conséquence, deux conclusions se dégageraient. Premièrement, les traductions fonctionneraient dans un espace temporel où elles rivaliseraient entre elles. Deuxièmement, plus riches de l'expérience de la version antérieure, elles seraient censées sortir régulièrement victorieuses. Pareille perspective placerait les efforts des traducteurs successifs dans une concurrence croissante, les rapprochant toujours de l'excellence, mais non sans éliminer pratiquement toute légitimité à opérer un examen des séries traductives¹. Or, sans nier en bloc ce schéma de base, force est de constater que le rapport vertical qui lie l'original à sa traduction, mais plus encore les relations horizontales entre les différentes versions se révèlent plus complexes et, par conséquent, nécessitent deux réserves préalables.

Dans de nombreuses approches théoriques, une restitution fidèle des sens de l'original ne saurait nullement satisfaire aux exigences d'une traduction réussie, et ceci en particulier dans le cas d'un texte littéraire. Par ailleurs, le mode d'existence des versions successives ne renvoie pas nécessairement à leur mise en concurrence comprise au sens de lutte conduisant à la défaite du plus faible.

Dès lors, intéressons-nous dans cet article à trois questions. Après avoir évoqué certaines approches théoriques afin de rappeler que la relation entre l'œuvre originale et sa traduction n'est pas définie et évaluée selon des critères homogènes, nous exposons les motifs principaux de l'émergence des séries traductives. Par « séries traductives », nous entendons des séquences d'au moins deux traductions différentes du même original vers la même langue cible. Ceci nous permettra d'envisager quelques résultats de l'analyse comparative des deux versions polonaises du *Cœur simple* de Gustave Flaubert. Nous nous donnons pour finalité de vérifier si la relation entre les deux versions peut être envisagée en termes de rivalité.

2. Au-delà de la primauté du sens

Avant d'entrer dans le vif du sujet, il serait utile de rappeler une évidence. Contrairement aux textes pragmatiques, la traduction littéraire ne se limite pas à transmettre fidèlement l'intégralité des sens qui

¹ Le concept de « série traductive » reste peu connu en traductologie française. Dans les recherches polonaises, il a été popularisé par Edward Balcerzan (1968).

construisent l'histoire racontée. Les commentaires des lecteurs, affichés par exemple sur les sites des librairies en ligne, abondent en formules qui parlent d'une *bonne*, d'une *mauvaise* ou d'une *excellente* traduction. En réalité, il ne s'agit le plus souvent que des impressions de lecture du texte cible et non pas d'une critique méthodique de la traduction. En effet, il est important de noter que le jugement de valeur du nouveau texte dépend en premier lieu des outils adoptés.

La critique de la traduction propose deux modèles d'évaluation majeurs. Le premier, le plus répandu, considère la version traduite par comparaison avec l'original. Les analyses comparatives se concentrent sur la fidélité à des éléments essentiels du texte source. Le second modèle envisage la traduction comme un texte autonome, sans relation avec l'original. Son mode de fonctionnement dans le contexte littéraire d'accueil devient alors la base de l'évaluation, ou plutôt de la description de la nouvelle version.

Il convient de préciser que le terme *fidélité*, tel qu'il est utilisé ci-dessus, reste ambigu. Sa compréhension dans la théorie de la traduction est sujette à une différenciation diachronique et synchronique car elle exige que soit établi l'élément par rapport auquel l'examen s'opère (les attentes du lecteur cible, la lettre ou l'esprit de l'original). Il serait impossible d'aborder de manière exhaustive l'évolution et la richesse de cette notion en traductologie. Concentrons-nous cependant sur quelques approches, afin de signaler la diversité des conceptions sur la relation bilatérale entre le texte source et les textes cibles et, par là même, les modalités de l'évaluation de ceux-ci.

C'est la période dite *linguistique* de la traductologie qui a évalué la traduction par le prisme de l'équivalence, fondée sur le transfert le plus fidèle et le plus complet possible des sens. Le traducteur a été alors envisagé comme un récepteur du texte source et un destinataire du texte cible, mais obéré de la qualité de créateur.

Dans son livre *Poétique du traduire* (1999), Henri Meschonnic s'insurge à plusieurs reprises² contre l'approche linguistique de la traduction, car elle s'appuierait sur la vision dualiste du signe, alors qu'en réalité on ne traduit pas la langue mais un discours enfermé dans l'écriture. Le traducteur-passeur des informations qui rabaisse la traduction à l'acte de communication entre les langues devient aux yeux du chercheur « Charon [...] qui passe des morts » (Meschonnic 1999 : 17).

Selon une autre approche – à savoir la théorie des polysystèmes – dont le principal représentant est Gideon Toury (1995), la relation entre la traduction et l'original n'est pas une catégorie pertinente pour évaluer le texte cible. En revanche, les recherches portent sur la manière dont le nouveau texte s'intègre dans le système littéraire cible pour y occuper une place.

Dans la conception d'Antoine Berman, la visée de la traduction est triple : éthique, poétique et philosophique (Berman 1999 : 96)³. En précisant son acception du mot *éthique*, Berman (1999 : 74) explique que, réalisée dans la fidélité et dans l'exactitude, elle s'appuie sur « une certaine *tenu* de l'homme vis-à-vis de lui-même, d'autrui, du monde et [...] des *textes* également ». L'essence de l'acte éthique consiste donc en une reconnaissance de l'autre en tant qu'Autre. La quête du même, si longtemps recherchée dans la théorie de la traduction, tue la dimension éthique parce qu'elle constitue une appropriation ethnocentrique de l'Étranger.

2 Cf. également Meschonnic (1986 : 79) qui constate à propos de la théorie du signe : « Non seulement sa linguistique est démunie devant le discours, sa poétique inexistante, sa philologie défaillante, mais son rapport à l'histoire des pratiques de traduction a quelque flou. »

3 La visée philosophique de la traduction se réalise dans son rapport à la *vérité*. Berman emprunte ici à Friedrich Hölderlin le concept de la *vérité de la traduction*.

Ce survol plus que sélectif des positions permet déjà de comprendre que le statut du texte cible est défini de manières très diverses. Toutefois, deux observations essentielles pour la suite de notre réflexion s'en dégagent. Elles deviennent un dénominateur commun de cette divergence de points de vue. Premièrement, chaque traduction littéraire est un acte de créativité distinct. Il est donc tout à fait concevable que les versions successives d'une série de traductions ne soient pas en concurrence les unes avec les autres puisqu'il s'agit de projets artistiques individuels. Deuxièmement, il apparaît clairement que l'évaluation des versions successives va au-delà de concepts tels que l'équivalence ou la fidélité. En effet, outre les enjeux textuels et temporels, leur forme finale peut être conditionnée par les impératifs du marché littéraire et éditorial notamment.

3. Le(s) texte(s) cible face au texte source : le « provisoire » incontournable de la traduction

On peut se demander s'il est judicieux de faire une traduction nouvelle d'un même original. Par extension, on devrait alors se pencher sur les raisons d'existence des séries traductives. Plusieurs motivations sous-tendent leur apparition. La raison la plus évidente est le facteur chronologique, lié à l'évolution de la langue et, par conséquent, au vieillissement de la traduction. À cet égard, Françoise Wuilmart met en relief l'imperméabilité de l'original aux effets du temps, une qualité dont les traductions ne peuvent se prévaloir : « Partons du constat généralement admis : le texte original ne vieillit pas, alors que les traductions vieillissent ; avec comme corrolaire : les traductions doivent sans cesse être remises sur le métier » (Wuilmart 2011 : 252).

En plus, l'émergence de nouvelles traductions peut être due à des raisons extratextuelles. En effet, les lecteurs évoluent, leurs goûts changent et les circonstances socio-historiques se modifient (Gambier 1994). Ainsi, le marché littéraire peut-il inciter les éditeurs à réactualiser des traductions existantes afin qu'elles tiennent compte du nouveau contexte (Monti, Schnyder 2011), des canons littéraires en vogue, donc des nouvelles attentes du public.

Une autre variable dans ce processus est le traducteur lui-même. D'une part, il dispose d'outils pratiques et théoriques en constante évolution qui restent à la portée des tous les traducteurs. D'autre part, il ne faut pas oublier qu'il s'agit d'un être humain et donc d'une instance ayant le statut de sujet de l'acte interprétatif, conditionné par sa propre éducation, ses expériences et ses convictions quant au projet traductif adopté (Eberharter, Lukas 2023). Spiros Macris remarque : « Le traducteur est d'abord un lecteur formé par sa propre littérature. La traduction qu'il entreprend doit être placée dans le prolongement de cette lecture – et écriture – comme une expérience individuelle nécessairement déterminée, par opposition à une approche textuelle se proposant une manière de reconstruction » (Macris 2017 : 581). Ce facteur humain reste donc lié à la nature de la traduction littéraire comprise comme acte créatif. En tant que telle, celle-ci devient un fruit infiniment renouvelable du travail d'un sujet-traducteur, conditionné par son interprétation individuelle. Laurence Belingard le résume en ces termes : « [...] la traduction se matérialise comme œuvre d'art dans son statut d'inachevé : tout comme le texte dont elle est issue, elle est une proposition, une vision du monde, et par là même coulée dans ce processus de non-finitude qui caractérise l'écriture » (Belingard *et al.* 2017 : 490).

Les raisons des retraductions avancées par les théoriciens peuvent également être résumées dans la dialectique de deux lois. La première loi met en question les choix du traducteur précédent et incite à proposer des solutions considérées comme meilleures. La seconde porte sur le dialogue inhérent entre toutes les versions existantes de l'original. Elle consisterait notamment en l'impossibilité du texte cible de se libérer d'un certain ancrage dans une traduction antérieure.

Dans son article *La retraduction comme espace de la traduction*, considéré comme fondateur pour la question des retraductions des œuvres, Antoine Berman (1990) envisage un peu différemment cette dynamique de la relation tripartite entre *le cours d'eau* original et *les riverains*, ainsi qu'entre *les riverains* eux-mêmes. Le chercheur avance l'hypothèse que les premières traductions servent avant tout à introduire le texte étranger dans la culture d'accueil. Par conséquent, elles s'inscrivent beaucoup plus souvent dans la stratégie de l'adaptation. Les traductions suivantes, en revanche, tendent progressivement vers l'original : elles respectent l'altérité, préservent la spécificité de la langue et des éléments culturels, voire optent pour le littéralisme. Berman est persuadé que seules les traductions ultérieures peuvent remédier à l'incomplétude intrinsèque de l'acte traductif pour créer « un espace d'accomplissement », donc livrer le reflet le plus complet que l'original puisse avoir dans la langue cible⁴.

Une approche très similaire des relations entre les traductions successives des œuvres d'un auteur donné est proposée par André Markowicz. Dans sa conception, il n'est pas judicieux de hiérarchiser les traductions effectuées, car « un auteur étranger est la somme de toutes ses traductions » (Gacoin-Lablanchy, Bastien-Thiry 2014 : 90). Comme Antoine Berman, lui aussi souligne que les premières traductions n'ont pour tâche que d'introduire l'auteur dans la culture cible, tandis que les traductions ultérieures empruntent un chemin qui les rapproche du littéralisme et de l'étrangeté linguistique et culturelle de l'original. Parce qu'elle s'inscrit à chaque fois dans un contexte particulier, toute version est une interprétation, une voix de plus qui compose la vérité de l'original (Gacoin-Lablanchy, Bastien-Thiry 2014 : 94).

4. L'analyse comparée

Le recueil de nouvelles *Trois contes* de Gustave Flaubert a été publié dans sa forme intégrale en avril 1877. Jusqu'à présent, les lecteurs polonais ont bénéficié de trois traductions. En 1914, Samuel Orgelbrand publie la première version intitulée *Trzy opowieści*, traduite par Waław Rogowicz. En 1948, la maison d'édition *Wiedza* à Varsovie met sur le marché une traduction par Julian Rogoziński. Finalement, en 2009, l'édition *Sic!* publie la troisième version, intitulée *Trzy bańnie*, effectuée par un duo de traducteurs. À Jarosław Marek Rymkiewicz, nous y devons le conte *Czyste serce*, à Renata Lis, *Legenda o świętym Julianie Szpitalniku* et *Herodiada*.

Dans le cadre de notre étude, nous nous sommes focalisée sur les deux dernières traductions de la nouvelle *Un cœur simple*, donc celles de Julian Rogoziński (*Prostota serca*) et de Jarosław Marek Rymkiewicz (*Czyste serce*), afin de mesurer les différences entre ces projets traductifs.

Commençons par les noms propres, et notamment par les prénoms employés dans l'original français et ensuite dans les versions polonaises :

4 « [...] toute action humaine, pour s'accomplir, a besoin de la répétition. » (Berman 1990 : 4)

<i>Un cœur simple</i>	<i>Prostota serca</i>	<i>Czyste serce</i>
Félicité	Felicyta	Félicité
Théodore	Teodor	Théodore
Paul	Paweł	Paul
Virginie	Wirginia	Virginie
Nastasie	Anastazja	Nastasie
Victor	Wiktor	Victor
Loulou	Lulu	Loulou
Jacquot	Kubuś	Jacques

Comme l'attestent les occurrences ci-dessus, Rogoziński s'oriente systématiquement vers une stratégie d'adaptation des prénoms. Juxtaposées aux noms et aux toponymes français, ces formes donnent aujourd'hui l'impression d'une incohérence quelque peu archaïque. Les omissions de plusieurs toponymes français, identifiées dans *Prostota serca* (par exemple : le fleuve *la Toucques* (168)⁵, la falaise *les Ecores* (169) ou le village *Saint-Melaine* (174) confirment le caractère intentionnel de la stratégie qui vise la « domestication » du contexte français chez ce traducteur. Rymkiewicz est également persistant dans ses choix traductifs mais, dans son cas, il s'agit de mettre en œuvre une stratégie opposée, celle d'exotisation, qui ne cherche aucunement à effacer le monde français ni à le remplacer par des référents polonais.

Arrêtons-nous maintenant à un autre aspect, à savoir la technique de l'ajout. Dans le tableau ci-dessous, les éléments absents de l'original sont signalés en gras :

<i>Un cœur simple</i>	<i>Prostota serca</i>	<i>Czyste serce</i>
Quant à la propreté, le poli de ses casseroles faisait le désespoir des autres servantes (166).	Czystość i ład , jakie panowały w jej kuchni , a także blask bijący od wyszorowanych rondli, były powodem zawiści i utrapienia innych kucharek (6).	Jeśli zaś chodzi o czystość, to połysk jej garnków przyprowadził o rozpacz inne służące (13).
Ils se rencontraient au fond des cours, derrière un mur, sous un arbre isolé. Elle n'était pas innocente à la manière des demoiselles, – les animaux l'avaient instruite ; – mais la raison et l'instinct de l'honneur l'empêchèrent de faillir (167).	Od tego czasu spotykali się zawsze w głębi zabudowań gospodarskich, pod samotnym drzewem rosnącym za załomem muru. Felicyta nie była niewinna jak panienki z miasta , zwierzęta bowiem uświadomiły ją dostatecznie ; ale rozsądek i honor niewieści uchroniły ją od upadku. (7–8).	Spotykali się gdzieś w kącie podwórza, gdzieś za murem, pod samotnym drzewem. Félicité nie była niewinna w tym sensie, w jakim niewinne bywają panienki – jej wiedza brała się z obserwacji życia zwierząt; ale rozsądek i poczucie honoru nie pozwoliły jej ulec (15).

5 Les chiffres entre parenthèses renvoient à la page de la citation. Les données bibliographiques complètes de l'original et des deux traductions se trouvent à la fin de l'article.

<i>Un cœur simple</i>	<i>Prostota serca</i>	<i>Czyste serce</i>
Félicité poussait même ce genre de respect si loin, qu'elle conservait une de redingotes de Monsieur (173).	Ten rodzaj szacunku i przywiązania, polegający między innymi na gromadzeniu rupieci należących niegdyś do państwa , rozwinął się w Felicynie tak dalece, że przechowywała nawet stary surdut po „Panu” (28).	Ten rodzaj uszanowania posunięty był tak daleko, że Félicité przechowywała nawet jeden z surdutów pana Auban (48).

Comme nous pouvons le voir, l'ajout est une technique très présente dans la première version et pratiquement absente de la deuxième. D'habitude, elle est motivée par la crainte des traducteurs, persuadés que l'absence de contextualisation ou d'explicitation des contenus implicites entraînera l'incompréhension de la part du lecteur cible. Ici, en revanche, l'ajout d'informations découle plutôt d'un désir d'« amélioration » stylistique dans la mesure où apparaissent des sens complètement absents de l'original⁶.

Une autre différence dans l'approche du texte original par les traducteurs se situe au niveau de la syntaxe. En voici trois exemples :

<i>Un cœur simple</i>	<i>Prostota serca</i>	<i>Czyste serce</i>
A sa place, elle trouva un de ses amis. Il lui apprit qu'elle ne devait plus le revoir (167).	Nie zjawił się sam, ale posłał przyjaciela, który oświadczył Felicynie, że nigdy więcej Teodora nie zobaczy (8).	Czekał tam na nią nie on, lecz jeden z jego przyjaciół. Powiadomił on ją, że tego, z którym miała się spotkać, już nigdy nie zobaczy (15–16).
C'est peut-être sa lumière qui voltige la nuit aux bords des marécages, son haleine qui pousse les nuées, sa voix qui rend les cloches harmonieuses ; et elle demeurait dans une adoration, jouissant de la fraîcheur des murs et de la tranquillité de l'église (170).	To z pewnością Jego światło unosi się nocą nad bagnami. Jego oddech poganía chmury. Jego głos czyni granie dzwonów harmonijnym. I tak trwała w uwielbieniu, radując się cicho chłodem murów i spokojem, jaki panował w kościele (14).	Być może, to jego światło trzepotało się w nocy na skraju bagien, jego tchnienie popychało chmury i jego głos słyhać było w harmonijnym śpiewie dzwonów; cieszył ją spokój kościoła i chłód jego murów (26).

6 D'autre part, le traducteur n'hésite pas à supprimer certains détails, comme nous pouvons l'observer dans l'exemple suivant : « Mme Aubain descendit le fossé, poussa Virginie, Paul ensuite, **tomba plusieurs fois en tâchant de graver le talus**, et à force de courage y parvint » (168). / « Pani Aubain skoczyła do rowu i popychając przed sobą Wirginię, potem Pawła, stanęła ostatnim wysiłkiem na krawędzi zbocza » (10). De même, la phrase toute entière peut être effacée, comme c'est le cas pour « Le moment arrivé, elle courut vers l'amoureux » (167), rendue pourtant par Rymkiewicz comme : « Kiedy nadszedł czas, pobiegła na schadzke » (15). Ces omissions confirment alors, elles aussi, le caractère arbitraire des décisions de Julian Rogoziński et sa vision subjective d'une *bonne* traduction.

<i>Un cœur simple</i>	<i>Prostota serca</i>	<i>Czyste serce</i>
Dès qu'il l'apercevait, il commençait à rire, à rire de toutes ses forces. Les éclats de sa voix bondissaient dans la cour, l'écho les répétait, les voisins se mettaient à leurs fenêtres, riaient aussi ; et, pour n'être pas vu du perroquet, M. Bourais se coulait le long du mur, en dissimulant son profil avec son chapeau, atteignait la rivière puis entraînait par la porte du jardin ; et les regards qu'il envoyait à l'oiseau manquaient de tendresse (174).	Kiedy stawał w progu, wybuchła śmiechem, śmiała się długo i na całe gardło. Tony jej głosu odbijały się od murów podwórza, powtarzało je echo, sąsiedzi stawali w oknach i śmiali się także. Żeby nie włożyć papudze w oczy, pan Bourais przemyczał się między płotami, zasłaniał twarz kapeluszem, docierał chyłkiem do rzeki i przychodził furtką do ogrodu. Nigdy też ze zbytnią czułością nie popatrywał na ptaka (24–25).	Gdy tylko go zobaczyła, zaczynała się śmiać – z całej siły. Wybuchy jej śmiechu słyhać było na dziedzińcu, powtarzało je echo, sąsiedzi stawali w oknach i także się śmieli; żeby więc nie zostać dostrzeżonym przez papugę, pan Bourais przemyczał pod murem, zasłaniał twarz kapeluszem, kierował się ku rzece i wchodził przez ogród; spojrzenia, którymi obdarzał ptaszka, nie były czule (43).

La traduction de Rymkiewicz reproduit le plus fidèlement possible la segmentation phrastique de l'original. Dans sa version, la même observation s'applique d'ailleurs aux connecteurs et aux types de relations logiques qu'ils expriment. Rogoziński, quant à lui, modifie parfois la segmentation du texte, tantôt en amalgamant deux phrases en une seule comme dans le premier extrait, tantôt en fractionnant de longues phrases composées en plusieurs phrases simples plus courtes, ce qu'illustrent le deuxième et le troisième exemple du tableau ci-dessus.

Les interventions de Rogoziński affectent également le niveau de la narration, et plus spécifiquement les types de formes discursives qui sont le discours direct, le discours indirect, le discours indirect libre et la citation. Examinons les passages suivants :

<i>Un cœur simple</i>	<i>Prostota serca</i>	<i>Czyste serce</i>
On le comparait à une dinde, à une bûche : autant de coups de poignard pour Félicité ! Etrange obstination de Loulou, ne parlant plus du moment qu'on le regardait (174).	Mówili, że jest podobny do indyczki i że musi być bardzo głupi. Spostrzeżenia tego rodzaju dotyczyły osobiście Felicję, odczuwała je jako ciosy sztyletu w serce. Powodem zarzutów był dziwny upór Lulu, która przestawała gadać, kiedy spostrzegła, że ktoś na nią zwraca uwagę (24).	Porównywano ją do indyczki, ale mówiono też, że jest głupia jak but! To były ciosy w serce Félicité! Dziwny upór Loulou – kiedy ktoś na nią patrzył, natychmiast przestawała mówić! (42)
Elle pleura tellement que sa maîtresse lui dit : « Eh bien ! faites-le empailler ! » (175).	Plakała rzewnie i tak długo nie mogła się uspokoić, że na koniec pani Aubain poradziła jej oddać Lulu do wypchania (26).	Plakała tak strasznie, że pani Aubain powiedziała wreszcie: – No dobrze! To każ ją wypchać! (46).
Il l'aborda d'un air tranquille, disant qu'il fallait tout pardonner, puisque c'était « la faute de la boisson » (167).	Podszedł do niej, grzecznie prosząc o przebaczenie i zwalając winę na trunki, których wypił wtedy za wiele (7).	Podszedł do niej i spokojnie powiedział, że powinna mu to wszystko wybaczyć, ponieważ, jak to ujął, „zawinił trunek” (14).

L'original apporte les séquences du discours indirect libre dans le premier extrait et du discours direct dans le deuxième. Rymkiewicz rend fidèlement cette particularité dans sa traduction. Rogoziński, en revanche, efface la voix du personnage au profit de la narration dans le premier exemple, et substitue le discours indirect au discours direct dans le deuxième exemple. Le troisième exemple montre une citation incorporée dans le récit, sans aucune formule introductive, et la seule indication qu'il s'agit des paroles d'un autre locuteur, reste la présence de guillemets. Une fois de plus, le premier traducteur estompe la forme discursive utilisée dans l'original au profit de la narration elle-même. Le deuxième traducteur conserve la forme de la citation, tout en introduisant une expression métanarrative « jak to ujął » / « comme il l'a spécifié ».

Pour terminer nos analyses, voici quelques exemples concernant les choix des traducteurs au niveau lexical :

<i>Un cœur simple</i>	<i>Prostota serca</i>	<i>Czyste serce</i>
[...] et, comme elle plaisait aux patrons, ses camarades la jalousaient (166–167).	Cieszyła się tutaj łaskami chlebobawców i dlatego reszta czeladzi popatrywała na nią z ukosa (7).	[...], a ponieważ podobala się patronom, inne służące jej zazdrościły (14).
Elle reprit, en souriant, que c'était mal de se moquer (167).	Odrzekła z uśmiechem, że nie godzi się stroić sobie takich żartów (7).	Odpowiedziała, trochę się uśmiechając, że nieładnie jest tak żartować (15).
[...] et, au bout du mois, ayant reçu ses comptes , elle enferma tout son petit bagage dans un mouchoir [...] (167).	I pod koniec miesiąca, otrzymawszy zasługi , zgarnęła cały swój dobytek w chustkę [...] (8).	[...]; pod koniec miesiąca, odebrawszy to, co się jej należało , zapakowała swoje rzeczy, których nie było wiele, w chustkę [...] (16).
[...] l'habitude l'entraînant, il se versait à boire coup sur coup, et lâchait des gaillardises (167-168).	[...] markiz nie mógł oprzeć się dawnemu nałogowi i wychylał kieliszek za kieliszkiem, przeplatając je pieprznymi dykteryjkami (9).	[...] ostatecznie przyzwyczajenie brało górę i nalewając sobie kieliszek za kieliszkiem, opowiadał jakieś świńskie dowcipy (17).

En raison du décalage temporel de soixante ans entre les deux versions, quelques différences lexicales sont également constatées à certains moments. Comme on peut s'y attendre, dans la version de Rogoziński, nous avons ce qui pour nous relève désormais d'archaïsmes : *czeladź* ; *nie godzi się* ; *otrzymać zasługi* ; *dykteryjki*. La version plus récente de Rymkiewicz ne contient pas de mots marqués par cette distance temporelle. Les distorsions observées dans la première traduction s'inscrivent dans la tendance du vieillissement inégal des traductions. Comme le souligne Yves Gambier (1994 : 414), les traductions ciblistes vieillissent probablement plus vite que les versions sourcières.

5. Conclusion

Nos analyses permettent de conclure que Rogoziński est motivé par le désir de donner une version qui ne surprendra pas son lecteur par les composantes d'un monde étranger. De même, sur le plan stylistique,

il s'efforce de rédiger un texte qui offre l'expérience de la lecture fluide. Pour ce faire, il « adoucit » le style parfois un peu cru de l'original en segmentant différemment les phrases ou en modifiant les connecteurs, afin d'explicitier les relations logiques intra- et interphrastiques.

Sur la base des outils de la critique moderne des traductions, il ne fait aucun doute que la proposition de Rymkiewicz est une traduction plus réussie. Son respect de *la Lettre*, au sens bermanien, montre que le traducteur est guidé par une visée éthique à l'égard de l'Étranger, tant au niveau de la langue que du monde présenté. Il le confirme d'ailleurs par de nombreuses notes du traducteur à la fin du recueil, mais aussi dans la préface. Exprimant la volonté de révéler les « mystères flaubertiens » au lecteur cible, les deux traducteurs de *Trois contes* constatent : « Nous avons essayé de le faire le plus fidèlement possible » (6, trad. M. M.). La question reste ouverte, et nous ne la trancherons pas ici, de savoir si la version de Rogoziński est un texte inférieur selon l'étalon d'une œuvre autonome, évaluée sans référence à l'original.

La prise en compte du seul critère chronologique aurait permis une première confirmation de l'hypothèse de Berman. Cependant, les résultats obtenus sont à nuancer en fonction des normes traductives en vigueur à chaque époque. En effet, la perspective récente d'ouverture à l'Étranger permet de voir dans la stratégie sourcière, adoptée par Rymkiewicz, une adaptation aux conventions actuelles⁷.

Au vu des analyses effectuées, il ne semble pas fondé de qualifier de *rivalité* la relation entre les deux versions. Chacune résulte d'une intention poétique subjective de son traducteur. Au lieu de parler de *retraductions*, il faudrait les considérer comme des créations artistiques distinctes. Il est évident que les deux textes sont également des corrélats du moment où ils ont été écrits, ainsi que de ses conditions linguistiques, littéraires et culturelles⁸. Notamment, ils illustrent avant tout l'évolution de la perception du rapport envers la littérature étrangère et la réalité qu'elle renferme. Tous les deux participent à un *espace d'accomplissement* qui laisse toujours la place à de nouvelles retraductions.

Bibliographie

- Balcerzan, Edward (1968) « Poetyka przekładu artystycznego. » [Dans :] *Nurt*. N° 6 ; 23–26.
- Belingard, Laurence, Maryvonne Boisseau, Maïca Sanconie (2017) « Présentation. Traduire, créer. » [Dans :] *Meta*. N° 62(3) ; 489–500. Récupéré de : <https://doi.org/10.7202/1043944ar> le 12/09/2024.
- Berman, Antoine (1999) *La Traduction et la lettre ou l'Auberge du lointain*. Paris : Éditions du Seuil.
- Eberharter, Markus, Katarzyna Lukas (dir.) (2023) *Przekładaniec. A Journal of Translation Studies. Biografie tłumaczy*. N° 47.
- Flaubert, Gustave ([1877] 1968) « Un cœur simple. » [Dans :] *Trois contes, Œuvres*, [T.] 2. Paris : Gallimard ; 166–177.
- Flaubert, Gustave ([1877] 1914) [*Trois contes*. Paris : Gallimard.] Trad. Waław Rogowicz. « Proste serce. » [Dans :] *Trzy opowieści*. Warszawa : Tow. Akc. Samuela Orgelbranda Synowie.
- Flaubert, Gustave ([1877] [1948] 1998) [*Trois contes*. Paris : Gallimard.] Trad. Julian Rogoziński. « Prostota serca. » [Dans :] *Trzy opowieści*. Warszawa : Prószyński i Sówka ; 5–32.

7 Pour obtenir une vision complète de la dynamique de cette série traductive, il faudrait la compléter par une analyse de la première version, datant de 1914.

8 « L'angoisse de l'influence du prédécesseur » (Koskinen, Paloposki 2015) constitue l'un des facteurs qui complexifient l'étude de la nature évolutive des séries traductives.

- Flaubert, Gustave ([1877] 2009) [*Trois contes*. Paris : Gallimard.] Trad. Jarosław Marek Rymkiewicz. « Czyste serce. » [Dans :] *Trzy baśnie*. Warszawa : Wydawnictwo Sic! ; 11–56.
- Gacoin-Lablanchy, Pauline, Adèle Bastien-Thiry (2014) « André Markowicz et les enjeux de la retraduction. » [Dans :] *Bulletin de l'Institut Pierre Renouvin*. N° 40 ; 83–94. Récupéré de : DOI 10.3917/bipr.040.0083 le 10/05/2024.
- Gambier, Yves (1994) « La retraduction, retour et détour. » [Dans :] *Meta*. N° 39(3) ; 413–417. Récupéré de : <https://doi.org/10.7202/002799ar> le 10/05/2024.
- Koskinen, Kaisa, Outi Paloposki (2015) « Anxieties of Influence. The Voice of the *First* Translator in *Retranslation*. » [Dans :] *The Target*, N° 27(1) ; 25–39.
- Macris, Spiros (2017) « Un Baudelaire flamand : la traduction des *Fleurs du Mal* par Bert Decorte (1946). » [Dans :] *Meta*. N° 62(3) ; 565–584. Récupéré de <https://doi.org/10.7202/1043949ar> le 07/06/2024.
- Meschonnic, Henri (1986) « Alors la traduction chantera. » [Dans :] *Revue d'esthétique*. N° 12 ; 75–80.
- Meschonnic, Henri (1999) *Poétique du traduire*. Paris : Verdier.
- Monti, Enrico, Peter Schnyder (dir.) (2011) *Autour de la retraduction. Perspectives littéraires européennes*. Paris : Orizons.
- Rey, Alain, Josette Rey-Debove (dir.) (1990) *Le Petit Robert. Dictionnaire alphabétique et analogique de la langue française*. Paris : Dictionnaires Le Robert.
- Toury, Gideon (1995) *Descriptive Translation Studies and Beyond*. Amsterdam–Philadelphia : John Benjamins Publishing Company.
- Wuilmart, Françoise (2011) « Traduction et prise de sens... *Effi Briest* aux mains de trois générations. » [Dans :] Enrico Monti, Peter Schnyder (dir.) *Autour de la retraduction. Perspectives littéraires européennes*. Paris : Orizons ; 251–263.

Sources internet

- Berman, Antoine (1990) « La retraduction comme espace de la traduction. » [Dans :] *Palimpsestes*. N° 4 ; 1–7. Récupéré de : <http://palimpsestes.revues.org/596> le 10/04/2024.
- Lefebvre, Jean-Pierre (2008) « Retraduire. » [Dans :] *Traduire*. N° 218 ; 7–13. Récupéré de <http://journals.openedition.org/traduire/891> le 07/06/2024.

