

Anna Dutka-Mańkowska

Université de Varsovie

Pologne

Perceptions et problèmes de traduction — le cas de *Madame Bovary* en polonais

Abstract

This analysis is concerned with the description of sensory perceptions connected with feelings, thoughts and stereotypes in two Polish versions of *Madame Bovary*. Perception is situated at the implicit level, the point of view or apparently reported speech in embryonic form, and is connected with vocabulary, with the subjectivity introduced by the connector *mais*, with demonstratives (*ce X*) as well as stylisation as a spoken text. This affects the coherence of the text. In the translation, one may observe the appearance of both creative (in the lexical domain) and deformative (in the structure of the text) modification. Because of this, it is the reader of the translated text who invests more effort to construct the interpretation based on the instructions that the text gives.

Keywords

Point of view, implicit perception, building of references, translation, creative modifications, deformative modifications.

Madame Bovary est un livre hypersensuel.

A. Bodegard, traducteur de *Madame Bovary* en suédois, 2012

1. Introduction

Nous nous intéressons aux perceptions sous-entendues, qui sont exprimées par la référénciation et non par des jugements explicites, par des paroles ou pensées. Il s'agit des perceptions qui sont données autrement que par une conscience réflexive, sans expressions qui renvoient à une énonciation personnelle. Les énoncés ne son pas embrayés et on est dans les repères *il-alors-là-bas*. La littérature permet la présentation d'un phénomène à l'état brut, sans qu'il soit donné par un locuteur,

p.ex. *Tout s'oubliait*. Selon Gilles Philippe (2007), la grande nouveauté de l'écriture de Flaubert consiste dans l'attention qu'il porte au phénomène et non pas au sujet percevant. Nous allons examiner comment les perceptions sous-entendues dans *Madame Bovary* sont rendues dans deux traductions de ce roman en polonais : la traduction d'Aniela Micińska de 1955 (abréviation M dans l'identification des exemples), est rééditée jusqu'à présent, nous avons dépouillé l'édition de 2008, la traduction de Ryszard Engelking (abréviation E) est de 2005. Les perceptions font partie des rêveries, des idées confuses. L'analyse des perceptions s'inspire de la notion de point de vue développée par Alain Rabatel ainsi que des recherches de Catherine S. Ravn Jørgensen fondées sur la notion de polyphonie linguistique dans l'approche scandinave. Nous allons montrer par quels moyens le lecteur du texte d'arrivée peut accéder aux perceptions sous-entendues, dans le cas de quelques marqueurs choisis. Flaubert a rédigé son texte de manière à minimaliser la manifestation de la subjectivité, et les traducteurs ont souvent donné plus de poids à ce facteur (Chevalier, Delport, 1995 : 85).

2. La notion de point de vue représenté, raconté et du discours indirect libre embryonnaire

Alain Rabatel a théorisé la notion de point de vue (désormais : PDV) pour proposer une analyse interactionnelle de la narration, qui abandonne la conception de Genette, centrée sur la notion de focalisation. Dans une mouvance de l'analyse du discours littéraire renouvelée, Rabatel considère que les relations énonciatives indiquent au lecteur comment s'approprier le texte. L'unité du récit est ainsi construite par l'énonciation et la coénonciation du lecteur. Le PDV dépend de la manière dont un sujet envisage un objet : il peut exprimer son PDV par des commentaires explicites (directement) ou bien par la référenciation, par la sélection, la combinaison et l'actualisation du matériau linguistique (indirectement). Rabatel, à l'instar de Ducrot, distingue le locuteur, qui réalise un énoncé selon un repérage déictique ou anaphorique, et l'énonciateur (cf. Rabatel, 2003 : 136), qui, comme le sujet modal de Bally, assume l'énoncé en fonction des évaluations, des qualifications, des modalisations et des jugements qu'il valide. Le PDV est ce qui révèle une source énonciative particulière et indique, explicitement ou implicitement, ses représentations et éventuellement ses jugements sur les référents (Rabatel, 2008 : 109). Le PDV mêle perceptions et pensées. Les perceptions, comme paroles et pensées, peuvent être représentées selon les mêmes schémas syntaxiques et énonciatifs. Plus de subjectivèmes saturent la référenciation, plus le PDV est évident. Nous nous intéressons à deux types de PDV :

- l’embryonnaire ou raconté, qui se manifeste dans le premier plan comme des traces de perception (avec le passé simple) ; c’est un compte rendu narrativisé de perception ;
- le représenté, un compte rendu de perception donné dans le second plan, un fragment descriptif (l’imparfait donne des détails de la perception) ; il y a effacement de l’énonciateur citant, donc objectivisation du discours ; dans la description on trouve des marques de subjectivité qui attirent notre attention, parce qu’on peut considérer qu’elles témoignent du travail cognitif de l’énonciateur.

Une autre source, aussi d’inspiration ducrotienne, sont les recherches de Ravn Jørgensen, qui a analysé comment Flaubert a effacé la frontière entre la parole du personnage et celle du narrateur. Elle a montré qu’il a transformé le discours indirect libre très marqué linguistiquement en discours indirect libre embryonnaire (désormais DILE), moins marqué linguistiquement (Ravn Jørgensen, 2002a : 531, 540). Les indices sont p.ex. des connecteurs, des traits de l’oralité et des adverbes. Ravn Jørgensen a retravaillé la notion de Rabatel, en empruntant à Ann Banfield la distinction réflexif — préréflexif. Les pensées sont spontanées (ou préréflexives). C’est le domaine des perceptions liées à des visions fantasmées, à des pensées et des rêveries, fondées souvent sur des stéréotypes. D’après Ravn Jørgensen (2002a : 532), elles sont signalées par des verbes de procès mental que Weinrich regroupe en 4 classes : verbes de perception extérieure (*entendre, voir, s’apercevoir...*), de perception intérieure (*penser, rêver, imaginer, se représenter...*), les verbes qui expriment une volonté sur une situation (*vouloir, désirer, envier, souhaiter...*), un jugement sur une situation (*approuver, connaître, reconnaître*). Elle y ajoute les verbes d’attitude propositionnelle qui s’apparentent aux verbes de perception intérieure (*lui sembler, lui paraître, sembler, paraître, trouver, figurer*). L’opposition entre le premier et le second plan instaurée en français par l’opposition des temps (passé simple—imparfait) n’est pas cruciale pour notre propos, parce qu’en polonais domine l’aspect, qui se prête mal à distinguer les plans narratifs. Ce qui compte, ce sont les moyens lexicaux, le sémantisme des verbes et du macro-contexte (Tomaszkiewicz, 1988). Nous voulons décrire des divergences dans la reconstruction du compte rendu de perception et mettre en valeur la créativité des traducteurs.

3. Les marques de la subjectivité

Plusieurs types de marques de la subjectivité nous guident dans l’identification des perceptions sous-entendues et assignables à un énonciateur.

3.1. Le lexique

C'est un facteur fondamental de la construction de la référence, surtout dans le cas d'une expérience intérieure. Dans le texte d'arrivée, il facilite l'identification du point de vue du personnage ou du narrateur, il sélectionne le sens (la vue, l'ouïe, le toucher) à l'origine de telle perception, et construit la scène d'énonciation du point de vue spatial. Passons en revue ces trois cas.

3.1.1. Point de vue du personnage ou du narrateur ?

Prenons la scène du miroir, qui présente des perceptions fantasmées.

- (1) *Elle entrait dans quelque chose de merveilleux* (Fl 241)
- (1') *Wkraczała oto w coś cudownego* (M 120)
- (1'') *Wchodziła w cudowną **krainę*** [dans une contrée merveilleuse] (E 159)

La traduction (1') conserve le pronom, alors que (1'') introduit un mot livresque *kraina*, qui peut s'expliquer par le langage recherché d'Emma, nourri par ses lectures. Cette caractéristique réapparaît dans le passage en polonais dans la traduction E. Les mots livresques, qui font allusion aux idées romantiques sont un indice fort du PDV d'Emma.

- (2) *une immensité bleuâtre l'entourait* (Fl 241)
- (2') *spowijał ją błękitnawy bezkres* (M 120)
- (2'') *otaczał ją **lazurowy** bezkres* [bleu lapis] (E 159)

Dans (2'') apparaît *lazurowy*, un mot livresque qui désigne la couleur bleu pâle, plus intense que *błękitnawy* 'bleuâtre' dans (2').

- (3) *Elle allait posséder donc ces joies de l'amour, cette fièvre du bonheur dont elle avait désespéré.* (Fl 241)
- (3') *Posiądzie więc wreszcie owe rozkosze miłości, gorączkę szczęścia, w które **zwałpila**.* (M 120) [littéralement — perdre l'espoir]
- (3'') *A więc nareszcie miała zaznać rozkoszy miłości, dreszczy szczęścia, których nadzieję już **pogrzebała**.* (E 159) [littéralement — enterrer l'espoir]

L'exemple (3'') introduit *pogrzebać* 'enterrer', un mot doté d'une plus grande intensité, qui fait allusion à la métaphore de la mort, courante dans les idées romantiques.

- (4) *l'existence ordinaire n'apparaissait qu'au loin, tout en bas, dans l'ombre, entre les intervalles de ces hauteurs.* (Fl 241)

- (4') *a życie codzienne jawiło się gdzieś daleko, na samym dole, w cieniu pomiędzy szczytami.* (M 120) [dans l'ombre entre les sommets]
 (4'') *a życie powszednie prześwitywało gdzieś daleko i nisko, w mrocznych dolinach u stóp tych wyżyn.* (E 159) [dans les vallées ténébreuses]

Dans (4''), *dans l'ombre* est traduit par l'adjectif livresque *mroczny*, qui signifie 'peu éclairé, sombre', mais aussi 'tragique, plein de souffrance ou d'épouvante' (sjp.pwn.pl). On peut y voir une allusion aux idées d'Emma pour qui la vie sans passion était un échec et une souffrance.

À cause des mots recherchés et de l'intensification des caractéristiques des objets, la perception intérieure d'Emma dans (4'') devient d'autant plus exagérée. La distance du narrateur est plus évidente dans ce cas.

Dans (5) et (6) ci-dessous, c'est Charles Bovary qui observe Emma et il ne s'agit pas de visions fantasmées. On note pourtant l'emploi des mots recherchés dans (5'') et (6''), qui ne peuvent pas être attribués à lui, et qui indiquent plutôt le point de vue du narrateur :

- (5) *L'ombrelle, de soie de gorge-de-pigeon, que traversait le soleil, éclairait de reflets mobiles la peau blanche de sa figure.* (Fl 73)
 (5') *Słońce, przenikając przez szarobłękitny, mieniący się jedwab, rzucało ruchome plamy na jej blade policzki.* (M 15)
 (5'') *Promienie słońca, przenikając iryzującą morę, rzucały na jej białą twarz zmienne barwy i odbłaski.* (E 22)

Dans (5''), le mot courant *gorge-de-pigeon* est traduit par un mot recherché, *iryzujący*, qui est utilisé surtout dans des contextes techniques (à propos des nuances, du verre, etc.) et qui est absent de plusieurs dictionnaires du polonais. Dans le sous-corpus du polonais PELCRA, on en trouve seulement 6 occurrences. Ce n'est donc pas le point de vue de Charles, qui s'exprime d'une manière simple, mais du narrateur.

Une modification semblable est attestée dans la reconstruction de la description d'Emma morte :

- (6) *Le coin de sa bouche, qui se tenait ouverte, faisait comme un trou noir au bas de son visage.* (Fl 431)
 (6') *Jeden kąt jej otwartych ust tworzył jakby czarną dziurę w dole twarzy.* (M 241)
 (6'') *Kąt półotwartych ust czarną dziurą ział u dołu twarzy.* (E 318)

La version (6'') propose un verbe livresque *ziać*, et l'ordre des mots n'est pas courant, ce qui exclut le point de vue de Charles. Cette solution est aussi incohérente avec l'idée d'un narrateur effacé, et nous pouvons la considérer comme une déformation du texte.

3.1.2. La sélection du sens responsable pour la perception

Par le choix lexical les traducteurs précisent le sens qui fonde la perception, ou au moins la dominante qui forme un souvenir. Emma a un souvenir indélébile de Léon :

- (7) *Elle le trouvait charmant ; elle ne pouvait s'en détacher ;* (F 172)
- (7') *Wydawał jej się uroczy. Nie mogła odeń **mysli** oderwać.* (M 76) [elle ne pouvait arrêter de penser à lui]
- (7'') *Był piękny; nie mogła odeń oderwać **oczu**; [...]* (E 102) [elle ne pouvait pas détourner les yeux]

L'admiration pour Léon est plutôt mentale dans (7') et plutôt visuelle dans (7''), comme dans le TD¹.

Après la mort d'Emma, Charles se souvient du passé, et entre autres de la robe d'Emma :

- (8) *sa robe lui frissonnait dans les bras avec un bruit d'étincelles* (F1 435)
- (8') *a suknia **szeleściła** mu w ramionach z trzaskiem iskerek* (M 244) [la robe froufroulait dans ses bras]
- (8'') *suknia **drżała** w jego objęciach, trzaskały iskierki.* (E 321) [la robe frémissait dans ses bras]

Dans (8') est donné le bruit, donc c'est l'ouïe qui perçoit, dans (8'') c'est le toucher, comme dans le TD.

3.1.3. Les relations spatiales

C'est aussi par le lexique que les textes traduits instaurent les relations spatiales, surtout lorsque les images sont intérieures, dominées par les émotions qui permettent diverses configurations des éléments concernés. Dans la scène du miroir, lorsque les images sont floues,

- (9) *quelque chose de subtil épandu sur sa personne la transfigurait.* (F1 241)
- (9') *Coś nieuchwytnego **powlekło** i przemieniło jej postać.* (M 119) [quelque chose de subtil a couvert et a transfiguré sa personne]
- (9'') ***Przepajało ją** coś subtelnego, przemieniając całą jej postać.* (E 159) [quelque chose de subtil l'a imprégnée et a transfiguré sa personne]

On a deux perceptions intérieures de la transformation de l'héroïne : soit l'élément qui déclenche le changement agit en surface, au niveau de la peau (comme dans le TD), ou bien cet élément a été intériorisé et il agit de l'intérieur.

¹ TD — texte de départ, TA — texte d'arrivée.

On l'observe aussi dans le cas des directions. Emma remarque Léon (il y a donc une perception extérieure), mais la perception de son déplacement dépend dans (10'') de l'émotion qui anime Emma. Les TA diffèrent :

- (10) *Léon s'avança d'un pas.* (Fl 171)
 (10') [Leon] *wysunął się o krok naprzód.* (M 76) [Léon a fait un pas en avant, droit devant lui]
 (10'') *Leon przybliżył się o krok.* (E 101) [Léon s'est **approché** d'un pas, donc vers Emma].

Ce principe de la structuration de l'espace se produit aussi avec des images métaphoriques et elle est construite par des prépositions. Les analyses cognitives donnent dans ce domaine des descriptions détaillées auxquelles nous nous référons.

- (11) *les sommets du sentiment étincelaient sous sa pensée,* (Fl 241)
 (11') *wyżyny uczucia lśniły w jej myśli,* (M 120) [étincelaient dans sa pensée]
 (11'') *myśl wzlatywała nad roziskrzone szczyty uczuć,* (E 159) [sa pensée s'envolait au-dessus des sommets étincelants des sentiments]

Dans (11'), la préposition *w* 'dans' donne une conceptualisation fermée (comme dans le TD) et présente la pensée comme un contenant qui comprend des sentiments (Przybylska, 2002 : 235). Par contre, dans (11''), une conceptualisation ouverte situe les éléments d'une manière inverse : la pensée se déplace vers le haut, au-dessus des sommets des sentiments, '*nad roziskrzone szczyty uczuć*'. C'est donc la pensée qui n'a pas de limites et 'vers le haut' est une direction dotée de la valeur métaphorique 'plus'.

3.2. Le connecteur *mais* subjectivisant la description

Nous nous référons à la description classique d'Oswald Ducrot (1980 : 18) d'un *mais* « contrariant un désir », parce que de nombreux chercheurs l'ont reprise, comme p.ex. Anne Herschberg Pierrot qui parle d'un *mais* « d'interruption d'un mouvement de désir » (2007 : 720). Introduit par *mais*, le texte doit être lu comme exprimant la perception, les constatations, le discours intérieur des personnages qui y sont représentés (Ducrot, 1980 : 20), il produit donc une intériorisation de la description. Nous nous limiterons à un exemple de la traduction de ce type de *mais*.

- (12) *Emma, qui lui donnait le bras [à Homais], s'appuyait un peu sur son épaule, et elle regardait le disque du soleil irradiant au loin, dans la brume, sa pâleur éblouissante ; mais elle tourna la tête : Charles était là. Il avait sa casquette enfoncée sur ses sourcils [...]* (Fl 171)

- (12') *Emma wsparta na jego ramieniu wpatrywała się w tarczę słoneczną, która w dali, we mgle, płonęła blada i olśniewająca. **Lecz** odwróciła głowę: Karol stał przy niej. Czapkę miał nasuniętą aż na brwi [...]* (M 76)
- (12'') *Emma, którą trzymał pod rękę, wsparta lekko na jego ramieniu, patrzyła w tarczę słońca, płonącą daleko we mgle oślepiającą bladością; **aż w końcu** odwróciła głowę: obok był Karol. Kaszkiet miał nasunięty na brwi [...]* (E 101) [et finalement]

L'interprétation de la suite 'p mais q' est la suivante : Emma contemple le paysage dans lequel elle se complaît (p). Il présente des éléments typiques pour la poésie romantique du soleil dans la brume. Une conclusion possible (r) que p accrédite : prolonger le rêve. Elle se fonde sur les normes en vigueur dans l'œuvre : selon Ravn Jørgensen (2002b), pour Emma il s'agit d'un code romantique, pour Homais du positiviste, pour Rodolphe de celui d'un séducteur, etc. Le connecteur *mais* introduit la perception qu'Emma a de Charles (q), qui est pour elle un obstacle à la réalisation du rêve romantique (conclusion non-r). En ce sens on peut considérer que *mais* subjectivise la description et « contrarie un désir ». Le mouvement qu'effectue Emma est à la fois physique et mental. Les traducteurs ont adopté deux solutions différentes.

La traduction (12') conserve l'opposition caractéristique pour *mais*, avec en plus la mise en évidence de l'opposition du type intellectuel (*lecz* est peu apte à servir dans l'interaction lorsque les relations intersubjectives sont fortement présentes, il apparaît dans des pièces de théâtre, des textes littéraires qui datent ou qui sont stylisés à un récit sans lien avec le présent). Par contre, (12'') situe l'événement sur l'axe du temps, la contemplation d'Emma se prolonge et enfin elle tourne la tête. L'effet du discours intériorisé est absent, c'est plutôt le narrateur qui décrit ce qu'il observe.

L'enjeu de la traduction de *mais* est de maintenir la polyphonie et de laisser à l'interprétant la possibilité de restituer les pensées et les perceptions du personnage. Construire le discours avec un enchaînement causal (*a że* 'comme'), temporel (*aż w końcu* 'finalement') ou de manière (*naraz* 'soudain') gomme l'attribution des perceptions au personnage et vise celles du narrateur. Le lecteur est moins sollicité de construire un enchaînement complexe et la lecture est plus facile.

3.3. Les démonstratifs

La perception des objets est conditionnée dans une large mesure par des stéréotypes et des idées toutes faites, qui résultent des goûts et des lectures des personnages, ainsi que de leurs conversations antérieures. Les démonstratifs, qui sont des désignateurs sémantiquement incomplets (Gary-Prieur, Léonard, 1998 : 18), dans des textes littéraires sont des instructions en fonction desquelles le lecteur doit reconstruire une situation fictive (De Mulder, 1998 : 21), c'est-à-dire identi-

fier le référent en prenant en compte des éléments du contexte. Parfois le référent n'a pas encore été introduit, parfois la distance est grande entre le démonstratif et la mention antérieure. Dans le passage vers le polonais, les démonstratifs sont souvent effacés, ce qui modifie aussi bien l'appel à l'interprétation de la part du lecteur que la découverte des éléments du sens, souvent stéréotypés. Nous donnerons deux exemples.

- (13) *et son grand œil bleu, levé vers les nuages, parut à Emma plus limpide et plus beau que ces lacs des montagnes où le ciel se mire.* (F1 171)
- (13') *a wielkie błękitne oczy, wzniesione w obłoki, wydawały jej się piękniejsze i bardziej przejrzyste od górskich jezior, w których przegląda się niebo.* (M 76)
- (13'') *a duże błękitne oczy, zapatrzone w obłoki, zdały się Emmie piękniejsze i przejrzystsze od górskich jezior, w których odbija się niebo.* (E 101—102)

L'adjectif démonstratif *ces* renvoie, au-delà de la séquence dans laquelle il figure, à deux types de discours sur les lacs : à la vision romantique des montagnes et à la conversation d'Emma avec Léon dans l'auberge du Lion d'or. Les deux traductions ont effacé cette marque qui force à percevoir les lacs à la montagne comme un élément de la vision romantique de la nature.

Il y a des cas où l'identification de la saisie du référent est sujette à controverse, parce que la perception de l'objet peut ne pas être claire. En voici un exemple : dans le chapitre IX, II partie, Emma et Rodolphe se trouvent sur une colline lors d'une promenade à cheval. Emma regarde son village, les yeux mi-fermés, il y a du brouillard, Yonville est loin — on a encore une fois une rêverie, une vision qui est ancrée dans les idées de l'héroïne sur son village.

- (14) *Emma fermait à demi les paupières pour reconnaître sa maison, et jamais **ce pauvre village** où elle vivait ne lui avait semblé si petit.* (F1 236)
- (14') *Emma mrużyła powieki, żeby rozpoznać swój dom, i nigdy **to poczciwe miasteczko**, w którym mieszkała, nie wydało jej się tak małe!* (M 117)
[ce bon petit village]
- (14'') *Emma mrużyła oczy, by odszukać swój dom, **jej małe miasteczko** jakby się jeszcze skurczyło.* (E 155) [son petit village]

Contrairement aux deux traductions, nous pensons que *pauvre* marque la condescendance ou le mépris, le rejet de la médiocrité de Yonville (cf. p.ex. dictionnaire Littré : *par mépris, chétif, mauvais dans son genre* ; Médiadico : *minable* ; Larousse : *peu important, sans grande valeur*, Trésor : *de peu d'importance*). Pourtant ni (14') ni (14'') ne donnent l'idée des sentiments négatifs d'Emma pour le village qui lui procure une frustration constante et qu'elle méprise. Ici, c'est la perception du village par Emma qui n'est pas appropriée à la situation du discours

dans le roman. Nous pensons qu'il faudrait traduire 'ce pauvre village' par *dziura* 'bled' (fam) — petite localité sans vie et sans animation (cf. sjp.pwn.pl). Nous abondons ici dans le sens de Ravn Jørgensen (2002a).

Pour comprendre les syntagmes du type *ce X*, le lecteur, comme le traducteur, doit fixer la perception intérieure en fonction des autres fragments du roman qui précisent l'éducation ou les expériences du personnage, et en fonction des principes esthétiques. Il s'avère que les perceptions sous-entendues sont un facteur de la cohérence du texte.

3.4. Le style oralisé et les modalisations

Les perceptions du personnage peuvent être inférées du style supposé rendre certains traits de la langue orale. Par exemple, la phrase segmentée, la répétition, la dislocation passent pour des manifestations de la langue orale, même si les corpus montrent que toutes les structures de ce type se trouvent aussi à l'écrit (Rey-Debove citée par Béguelin, 1998 : 231). C'est donc à cause d'une convention que certains traits sont considérés comme renvoyant à un énonciateur.

- (15) *Bientôt pourtant il lui sembla que l'on marchait sur le trottoir. C'était lui, sans doute ; elle descendit l'escalier, traversa la cour. Il était là, dehors. Elle se jeta dans ses bras.* (Fl 276)
- (15') *Po chwili jednak wydało jej się, że słyszy jakieś kroki na chodniku. To on na pewno. Zbiegła ze schodów, minęła podwórze. Był już tutaj. Rzuciła mu się na szyję.* (M 141) [c'est lui sûrement] [il était déjà ici]
- (15'') *Ale po chwili wydało jej się, że słyszy kroki na chodniku. To musiał być on; zbiegła ze schodów, przebiegła podwórze. Czekał na nią. Padła mu w ramiona.* (E 188) [ça devait être lui] [il l'attendait]

Le verbe impersonnel *sembler* est un verbe mental qui ouvre une séquence qui parle d'une sensation vague. La phrase segmentée *C'était lui, sans doute* comporte un jugement épistémique sur la présence de Rodolphe, en polonais dans les deux cas le pronom est mis en relief par l'expression *to* et par l'accent. Dans (15'), le modalisateur est renforcé : *na pewno* 'sans aucun doute', ce qui s'explique par l'émotion d'Emma. Il y a une phrase averbale, avec un ordre des mots non canonique. La traduction (15'') donne le verbe épistémique *musieć* 'devoir' et le fragment n'est pas marqué par l'oral. Le fragment oralisé suivant, *il était là*, dehors dans la version (15'), met en avant la subjectivité d'Emma plus que l'original, à cause de l'adverbe de lieu déictique *tutaj* 'ici', par contre dans la version (15'') il y a une description qui n'a rien d'oral, sans aucun actualisateur, elle peut être prise en charge par le narrateur. La présence de l'énonciateur et de ses PDV est manifeste à un autre degré.

La répétition est un trait qui se maintient dans les traductions, parfois on y voit une contrainte de langue — la série de trois adjectifs intensifiés en polonais résulte d'une transposition *profondeur* (n.f.) — *głęboki* (adj.) et la coordination par *i* 'et' rend la répétition d'autant plus manifeste.

- (16) *Jamais elle n'avait eu les yeux si grands, si noirs, ni d'une telle profondeur.* (Fl 241)
 (16') *Nigdy oczy jej nie były tak wielkie, tak czarne i tak głębokie.* (M 119)
 (16'') *Nigdy przedtem nie miała tak wielkich oczu, tak czarnych i tak głębokich.* (E 159)

Mais la répétition et la modalisation ajoutées peuvent être aussi un procédé du traducteur (ici dans 17'') pour rendre l'expérience intérieure plus manifeste et intense :

- (17) *D'abord, ce fut comme un étourdissement ; elle voyait les arbres, les chemins, les fossés, Rodolphe, et elle sentait encore l'étreinte de ses bras tandis que le feuillage frémissait et que les joncs sifflaient.* (Fl 241)
 (17') *Z początku była jak oszołomiona; widziała drzewa, drogę, rowy, Rudolfa. **Czuła jeszcze uścisk jego ramion** wśród szelestu liści i poświstu trzciny.* (M 119) [elle sentait encore l'étreinte de ses bras]
 (17'') *Z początku dostała jakby zawrotu głowy; widziała drzewa, drogi, rowy, Rudolfa i **wciąż jeszcze czuła jego uścisk, wciąż drżały liście, świszczały trzciny.*** (E 159) [et elle sentait encore toujours son étreinte, les feuilles frémissaient toujours, les joncs sifflaient]

La sensation est donc rendue par un discours intérieur proche de la langue orale en polonais dans (17''), avec une intensification de la durée (*wciąż jeszcze*). En même temps, la répétition concerne ici des adverbes qui introduisent une modalisation propre au point de vue d'Emma, qui rendent la sensation plus vive et présente. La tendance à modaliser le discours intérieur des personnages explique aussi des ajouts que nous avons relevés :

- (18) [les souvenirs de M. Rouault] *Leur fils, à présent, aurait trente ans ! Alors il regarda derrière lui, il n'aperçut rien sur la route.* (Fl 88)
 (18') *Syn ich miałby dziś trzydzieści lat! Odwrócił się raz jeszcze, **ale** nic **już** na drodze nie dojrzał.* (M 24) [il se retourna encore une fois, mais il n'aperçut plus rien sur la route]
 (18'') *Syn miałby teraz trzydzieści lat! Obejrzał się, **ale** droga była **już** pusta.* (E 34) [il se retourna, mais la route était déjà vide]

Dans les deux cas le connecteur conclusif est effacé, par contre le connecteur polyphonique *ale* 'mais' ajouté crée l'effet d'une attente déçue (cf. 3.2 ci-dessus).

r : espoir, non-r : déception. Dans (18'), l'ajout *raz jeszcze* 'encore une fois' renforce l'espoir de revoir la femme morte depuis longtemps. Dans les deux cas apparaît l'adverbe *już*. Ce marqueur discursif signale qu'un état de choses n'existe plus au moment donné (Bańko, 2007, t. 2 : 180), ce qui renforce la déception.

Nous expliquons ces modifications par le principe d'orthonymie (Chevalier, Delport, 1995 : 74) : les traducteurs ont tendance à donner l'expression qui semble la plus naturelle, usuelle, traditionnelle. Comme le regret et la douleur de Rouault sont forts, ils renforcent le sentiment de déception qu'il est censé éprouver. De cette manière, ils introduisent un élément que Flaubert avait éliminé dans le manuscrit : il avait supprimé le mot *plus* (Centre Flaubert, brouillons accessibles à l'adresse : <http://flaubert.univ-rouen.fr/jet/public/trans.php?corpus=bovary&id=976>, accessible : 18.09.2014). La perception de la route dans la traduction est beaucoup plus influencée par les émotions du personnage que Flaubert l'avait souhaité, conformément à ses principes esthétiques, qui allaient à l'encontre des usages courants de la langue.

4. Les perceptions et la pratique de la traduction

Nous avons analysé deux traductions de *Madame Bovary* en polonais en nous interrogeant sur la manière dont certaines marques de la perception avaient été reconstruites. Nous avons examiné les perceptions préreflexives liées surtout aux états de rêverie et des visions fantasmées, en nous appuyant sur la notion de PDV et du DILE. Après avoir montré des cas où la manifestation des perceptions sous-entendues d'un sujet de conscience est intensifiée, réduite ou annulée, et aussi des cas où elle est proche de l'original, nous voudrions commenter des stratégies que les traducteurs ont utilisées, dans une optique empruntée à Jerzy Brzozowski (2011). Cet auteur propose d'envisager les TA en mettant l'accent sur les réalisations réussies des traducteurs et sur leur créativité. Les figures de traduction, dans sa conception, sont une manifestation de cette créativité et elles possèdent des marques formelles et fonctionnelles (Brzozowski, 2008 : 771 ; 2011 : 80). Nous avons observé les modifications du TD par rapport au TA. Souvent, celui de Micińska est plus proche de l'original, même si ce n'est pas toujours le cas.

La traduction résulte des décisions conscientes au niveau stratégique, mais il y a aussi des facteurs qui ne sont pas pleinement contrôlés par le traducteur (écriture idéologique passive de Meschonnic, cité par Brzozowski, 2011 : 58). Nous avons discuté p.ex. l'orthonymie qui, ancrée dans l'inconscient collectif, est responsable de l'intensification de la perception de la route vide (ex. 18' et 18'').

Quant aux techniques du traduire, nous avons relevé des modifications ('shifts') qui sont déformantes. L'exagération des caractéristiques stylistiques de l'original,

qui consiste à employer des mots plus nobles ou rares, comme *złac* ‘être bien visible, à propos de quelque chose de profond’ ou *iryzujący* ‘gorge-de-pigeon’, exclut le personnage comme source du PDV. La cohérence du texte est parfois altérée : ainsi l’introduction d’un connecteur non polyphonique au lieu de *ale/lecz* ‘mais’ dans (12’), l’annulation des traits d’oralité dans (15’’) et la gestion des démonstratifs *ce X* (dans 13’, 13’’ et 14’, 14’’). Cela facilite la lecture au détriment des caractéristiques du TD qui exige un lecteur averti et actif. Une partie des effets de sens peuvent être perdus sans que le lecteur s’en rende compte.

Mais il y a aussi bien des preuves de la créativité du traducteur. La créativité se manifeste surtout dans l’amplification qui influe sur la fonction référentielle. Elle consiste à introduire des connotations supplémentaires (Brzozowski, 2011 : 101). C’est le cas dans (1’), (2’), (3’), (4’), (10’), (11’), (11’), (17’’). On a soit l’intensification de la perception, soit une orientation spatiale ou la durée modifiée par le sentiment.

L’amplification de la fonction poétique est présente dans la métaphore (11’’), lorsque le trajet de la pensée est exprimé par une conceptualisation ouverte, c’est aussi le cas dans (9’), où le corps entier d’Emma, en profondeur, est affecté par la transfiguration.

5. Conclusion

Nous avons analysé la perception mêlée avec les sentiments et les pensées des personnages qu’on trouve dans *Madame Bovary* à titre du PDV dans des descriptions subjectivisées. Nous avons observé comment les traducteurs polonais chevronnés reconstruisent les perceptions au niveau du lexique, dans des structures telles que *mais* subjectivisant la description, les démonstratifs et le style oralisé. La perception change souvent d’intensité, les sens engagés ne sont pas les mêmes, les dimensions spatiales reconstruites divergent. L’intériorisation de la description et la saisie stéréotypée des objets par le personnage dans le TA disparaissent au profit du PDV du narrateur ou bien elles demandent un travail interprétatif important de la part d’un lecteur averti. Les modifications déformantes dans notre cas se situent surtout au niveau de la cohérence du texte. Nous avons rencontré ce problème à propos de la traduction du discours direct libre, donc aussi un cas où le contrôle du narrateur est apparemment absent (Dutka-Mańkowska, 2013). Par contre, la créativité du traducteur se manifeste surtout par ses choix lexicaux.

Textes analysés

- Fl — Flaubert G., (1857) 2014 : *Madame Bovary*. Paris : Flammarion.
 M — Flaubert G., (1955) 2008: *Pani Bovary*. Przełożyła Aniela Micińska. Kraków: Wydawnictwo Zielona Sowa.
 E — Flaubert G., 2005: *Pani Bovary. Z obyczajów prowincji*. Przełożył i posłowiem opatrzył Ryszard Engelking. Gdańsk: słowo/ obraz terytoria.

Références

- Adam Jean-Michel, 2008 : *La linguistique textuelle. Introduction à l'analyse textuelle des discours*. Paris : Armand Colin.
 Béguelin Marie-José, 1998 : « Le rapport écrit—oral. Tendances assimilatrices, tendances dissimilatrices ». *Cahiers de linguistique française*, **20**, 229—253.
 Brzozowski Jerzy, 2008 : « Le problème des stratégies du traduire ». *Meta*, **53**(4), 765—781. DOI : 10.7202/019646ar.
 Brzozowski Jerzy, 2011: *Stanąć po stronie tłumacza. Zarys poetyki opisowej przekładu*. Kraków: Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego.
 Centre Flaubert, *Madame Bovary* autographe définitif, folio 62. http://www.bovary.fr/folio_visu.php?folio=976&mode=sequence&mot=route (accessible : 01.09.2014).
 Chevalier Jean-Claude, Delpont Marie-France, 1995 : *L'horlogerie de Saint Jérôme*. Paris : L'Harmattan.
 De Mulder Walter, 1998 : « Du sens des démonstratifs à la construction d'univers ». *Langue française*, **120**, 21—32.
 Ducrot Oswald, 1980 : « Analyses pragmatiques ». *Communications*, **32**, 11—60. DOI : <http://dx.doi.org/10.3406/comm.1980.1481>.
 Dutka-Mańkowska Anna, 2012 : « Le discours autre dans la retraduction de *Madame Bovary* en polonais ». In: Alicja Kacprzak, Mirosław Gajos, eds.: *Pluralité des cultures : chances ou menace ?* Łask : Oficyna Wydawnicza Leksem, 117—127.
 Dutka-Mańkowska Anna, 2013 : « Le discours direct libre en français et en polonais — approches et problèmes de traduction ». *Romanica Wratislaviensia*, **60**, 13—23.
 Gary-Prieur Marie-Noëlle, Léonard Martine, 1998 : « Le démonstratif dans les textes et dans la langue ». *Langue française*, **120**, 5—20.
 Herschberg Pierrot Anne, 2007 : « Effets de voix dans *Madame Bovary* ». *Modern Language Notes*, **22**(4), 713—734. doi : <http://dx.doi.org/10.1353/mln.2008.0019>.
 Philippe Gilles, 2007 : « La modernité linguistique de *Madame Bovary* ». *Modern Language Notes*, **22**(4), 735—745. DOI : <http://dx.doi.org/10.1353/mln.2008.0016>.
 Przybylska Renata, 2002: *Polisemia przymków polskich w świetle semantyki kognitywnej*. Kraków: Universitas.
 Rabatel Alain, 2003 : « Le dialogisme du point de vue dans les comptes rendus de perception ». *Cahiers de praxématique*, **41**, 131—156.

- Rabatel Alain, 2008 : « Points de vue et narration dans *La Mère Sauvage* de Maupassant : regard froid, passions chaudes ». *Synergies Pays Riverains de la Baltique*, **5**, 105—128.
- Ravn Jørgensen Kathrine Sørensen, 2002a : « Les verbes de perception, de pensée et de parole, le DIL embryonnaire et le DIL ». *Romansk Forum*, **16**, 529—542.
- Ravn Jørgensen Kathrine Sørensen, 2002b : « Le connecteur *mais* et le discours indirect libre ». In : Michel Olsen, éd. : *Les polyphonistes scandinaves IV*. Roskilde : Samfundslitteratur, 57—76.
- Tomaszkiewicz Teresa, 1988 : *Étude comparative de quelques indices du concept d'énonciation en français et en polonais. Aspect — temps — modalité*. Poznań : Wydawnictwo Naukowe UAM.

Dictionnaires

- Bańko Mieczysław, red., 2007: *Słownik języka polskiego*. T. 1—6. Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN. Biblioteka Gazety Wyborczej.
- Le Petit Robert électronique, 2008.
www.larousse.fr/dictionnaires/français
www.littre.org
www.sensagent.com
www.sjp.pwn.pl

Corpus pour le polonais

- Narodowy Korpus Języka Polskiego (Corpus National de la Langue Polonaise), www.nkjp.pl