

O PROUST BRASILEIRO: ANÁLISE DE DUAS TRADUÇÕES DE *À L'OMBRE DES JEUNES FILLES EN FLEURS* EM PORTUGUÊS BRASILEIRO

- THE BRAZILIAN PROUST: ANALYSIS OF TWO TRANSLATIONS OF *À L'OMBRE DES JEUNES FILLES EN FLEURS* IN BRAZILIAN PORTUGUESE -

Sheila Maria dos Santos*

RESUMO

O Brasil é um dos poucos países no mundo a possuir duas traduções integrais da obra maior de Marcel Proust, *À la Recherche du temps perdu* (1919-1927), ambas realizadas por escritores-tradutores renomados, a saber, Mario Quintana, tradutor dos quatro primeiros volumes, Manuel Bandeira, Carlos Drummond de Andrade e Lucia Miguel Pereira, pela Livraria do Globo, entre 1948 e 1957, bem como a retradução, assinada integralmente por Fernando Py, publicada pela Ediouro, em 2001. Além de conferir prestígio e credibilidade à tradução, a presença do escritor-tradutor suscita uma série de questionamentos quanto à identificação das vozes poéticas presentes nesse novo texto traduzido. Em vista disso, este trabalho pretende analisar a forma como os escritores-tradutores lidaram com aspectos fundamentais do texto proustiano, tais como o ritmo, a pontuação e o componente cultural, no segundo volume da *Recherche*, *À l'ombre des jeunes filles en fleurs* (1919). Para tanto, serão utilizadas como base teórica as contribuições de Henri Meschonnic, no que concerne à questão rítmica do texto literário, bem como os aportes de Isabelle Serça, particularmente a respeito da pontuação e do ritmo proustianos. Outros sim, no que tange ao componente cultural da *Recherche*, a reflexão partirá do pressuposto da transculturação para explicar as diversas transformações culturais identificadas nas traduções de Mario Quintana e Fernando Py, com base nas reflexões propostas por Fernando Ortiz e que foram, posteriormente, aplicadas à literatura, por Ángel Rama.

Palavras-chave: Escritor-tradutor. Tradução rítmica. Marcel Proust.

ABSTRACT

Brazil is one of the few countries in the world to have two complete translations of Marcel Proust's masterpiece, *À la Recherche du temps perdu* (1919-1927), both by renowned writers-translators, namely Mario Quintana, translator of the first four volumes, Manuel Bandeira, Carlos Drummond de Andrade and Lucia Miguel Pereira, by Globo's Livraria, between 1948 and 1957, as well as the retranslation, signed entirely by Fernando Py, published by Ediouro, in 2001. In addition to conferring prestige and credibility to the translation, the presence of the writer-translator raises a series of questions regarding the identification of the poetic voices present in this new translated text. In view of this, this work intends to analyze how writers-translators have dealt with fundamental aspects of the Proustian text, such as the rhythm, the punctuation and the cultural component, in *Recherche*'s second volume, *À l'ombre des jeunes filles en fleurs* (1919). For that, the contributions of Henri Meschonnic will be used as theoretical basis, as far as the rhythmic question of the literary text is concerned, as well as the contributions of Isabelle Serça, particularly regarding proustian's punctuation and rhythm. In addition, as for the cultural component of the *Recherche*, the reflection will start from the presupposition of transculturation to

*Professora adjunta de Língua Francesa na Universidade Federal de Santa Catarina e docente do quadro permanente do Programa de Pós-Graduação em Estudos da Tradução (PGET). E-mail: dossantos.sheilamaria@gmail.com. Orcid: 0000-0001-6290-6367.

explain the various cultural transformations identified in the translations of Mario Quintana and Fernando Py, from the reflections proposed by Fernando Ortiz, which were later applied to literature by Angel Rama.

Keywords: Writer-translator. Rhythmic translation. Marcel Proust.

INTRODUCTION

Le seul livre vrai, un grand écrivain n'a pas, dans le sens courant, à l'inventer puisqu'il existe déjà en chacun de nous, mais à le traduire. Le devoir et la tâche d'un écrivain sont ceux d'un traducteur.

Proust, 1993, 293.

Etudier l'œuvre de Proust au XXI^e siècle paraît une entreprise osée si l'on considère les centaines d'études réalisées depuis la parution de cet écrivain. La complexité de son œuvre permet qu'elle soit abordée par d'innombrables axes de recherche. Plus de trois cents titres rien qu'en langue française ont été dédiés à l'auteur et à son œuvre, un volume surprenant qui incite à la réflexion sur la richesse des thèmes proustiens dévoilés au travers de plusieurs domaines des sciences humaines, dont la traduction s'avère être un champ fertile, car l'ouverture vers une autre langue et culture ne fait qu'enrichir l'analyse sur l'écrivain et son œuvre. En effet, l'étude de la traduction d'une œuvre littéraire entraîne de nouvelles questions liées à sa réception dans le pays cible, de même que des différences linguistiques et culturelles qui n'apparaissent que lorsque l'œuvre sort de son milieu d'origine.

Ce disant, ce travail se penchera sur l'œuvre majeure de cet écrivain canonique dans le but d'analyser comment les traducteurs brésiliens ont abordé certains aspects particuliers de la *Recherche*, tels que le rythme et la ponctuation. Pour ce faire, l'on aura accès à l'œuvre d'Henri Meschonnic, *La critique du rythme* (1982), ainsi que celles d'Isabelle Serça, *Les coutures apparentes de la Recherche* (2010), et *Esthétique de la ponctuation* (2012). En outre, il sera question des aspects culturels du texte source en traduction, puisqu'il s'agit d'une œuvre où la culture française se trouve représentée dans plusieurs domaines, de la musique à l'architecture, la mode, la gastronomie, la peinture, la politique, la littérature, bref, comme le souligne Antoine Compagnon, «tout y est» (2009, p. 35), ce qui «fait de la *Recherche* un monde, le véritable trésor, ou le dépotoir, de la culture française» (COMPAGNON, 2009, p. 35).

Ainsi, l'on partira d'une analyse comparée des deux versions du deuxième tome de la *Recherche*, *À l'ombre des jeunes filles en fleurs* (1919), en portugais du Brésil, à savoir, celle de Mario Quintana, écrivain-traducteur responsable de la traduction des quatre premiers volumes de la *Recherche*, intitulée *À sombra das raparigas em flor* (1951), ainsi que la retraduction de Fernando Py, écrivain-traducteur responsable de la retraduction intégrale de l'œuvre, publiée chez Ediouro, *À sombra das moças em flor* (2001).

LE RYTHME PROUSTIEN TRADUIT

La longueur de la phrase proustienne est un des aspects formels les plus connus de la *Recherche*. En effet, il s'agit d'une particularité qui effraye certains lecteurs de souffle court, avides d'un point final, ou bien de quelques virgules. Comme le signale Isabelle Serça:

La ponctuation de Proust est en effet une ponctuation hors norme, car elle présente d'une part très peu de coupes faibles comme les virgules – très souvent absentes là où l'on en attendrait – et d'autre part beaucoup de coupes fortes, avec un usage massif des parenthèses et du tiret double (SERÇA, 2012, p. 82).

Avec une trajectoire de publication particulière, la *Recherche* a subi plusieurs révisions après sa première parution. Les révisions postérieures portaient surtout sur les trois derniers volumes, publiés après la mort de l'auteur, de manière pressée, sans un travail génétique pour la restitution des célèbres cahiers et paperolles. Pierre Clarac et André Ferré furent les premiers à publier une nouvelle édition de la *Recherche*, en 1954. Cependant, au lieu de restituer l'œuvre de

Proust à partir des études génétiques menées sur les documents de la *Recherche*, les éditeurs ont décidé de participer de l'œuvre, en modifiant complètement son rythme, comme le dénonce Isabelle Serça (2012, p. 82):

Face à cet usage déviant, l'alternative est claire: soit Proust est un cancre en matière de ponctuation et les éditeurs se chargeront de corriger ses fautes, comme l'ont fait dans les années 50 Pierre Clarac et André Ferré, deux inspecteurs généraux de l'Éducation nationale qui ont restitué toutes les virgules manquantes au regard de la grammaire, en augmentant ainsi considérablement le nombre; soit l'emploi que Proust fait des signes est à rapporter à son style. Les éditeurs tentent alors de respecter cet usage, supprimant les virgules qui avaient été ajoutés par leurs prédécesseurs et restituant dans la mesure du possible la ponctuation originale, comme l'ont fait les éditeurs de la nouvelle "Pléiade" publiée sous la direction de Jean-Yves Tadié. (SERÇA, 2012, p. 82)

Ainsi, à chaque nouvelle édition, l'œuvre de Proust gagne un nouveau rythme, selon la vision des éditeurs responsables. Si l'édition de 1954 multiplie les virgules et découpe le texte en morceaux, l'édition de la Pléiade, de 1987, organisée par Jean-Yves Tadié, rétablit la ponctuation d'origine, en essayant de restituer le rythme de l'œuvre selon le projet proustien. En effet, Proust avait une vision très claire sur l'organisation de son œuvre, comme le signale Serça:

Devenu son propre éditeur chez Grasset, Proust s'avère un typographe minutieux, extrêmement soucieux de la mise en page. [...] Proust n'est pas indifférent à la présentation de son texte; ce souci d'une présentation "compacte", même s'il n'est pas sans rapport avec la préoccupation de gagner de la place, répond à un choix esthétique de sa part (SERÇA, 2010, p. 27).

L'auteur ne voulait pas d'espace blanc sur la page, son intention était de publier le tout ensemble, un long livre, sans aucune sorte de division. Cependant, il a été obligé de découper son œuvre pour la publier et le regrettait profondément: «Je suis comme quelqu'un qui a une tapisserie trop grande pour les appartements actuels et qui a été obligé de la couper» (PROUST, 1913, non paginé). Ainsi, dans le but de voir comment les traducteurs brésiliens ont traité ce thème, j'ai séparé quelques extraits retirés du deuxième tome de la *Recherche* pour en discuter:

Titre: Proust, 1919, p. 137 Quintana, 1951, p. 115 Py, 2004, p. 439.

PROUST, 1919, p. 137	QUINTANA, 1951, p. 115 :	PY, 2004, p. 439 :
La malveillance avec laquelle Bergotte parlait ainsi à un étranger d'amis chez qui il était reçu depuis si longtemps était aussi nouvelle pour moi que le ton presque tendre que chez les Swann il prenait à tous les moments avec eux.	A malevolência com que falava Bergotte, a um estranho, de amigos em cuja casa era recebido desde tanto tempo, era para mim coisa tão nova como o tom quase carinhoso com que sempre se dirigia aos Swann.	A má vontade com que Bergotte falava a um estranho, sobre os amigos em cuja casa era recebido há tanto tempo, era tão nova para mim como o tom quase carinhoso com que, na casa dos Swann, ele assumiu a todo instante com eles.

Source: l'auteur.

Dans cet extrait, où le narrateur donne ses impressions à propos de Bergotte, l'on voit déjà la position des traducteurs face à la ponctuation proustienne. Comme l'a signalé Serça, Proust ne fait pas un usage courant de la ponctuation, surtout en ce qui concerne les coupes faibles, telles que les virgules. En fait, sa ponctuation peut être décrite comme provenant surtout de l'oralité, configurant, ainsi, une sorte de ponctuation prosodique, où les signes servent d'indication de pause dans la lecture, alors que la ponctuation moderne est essentiellement grammaticale, comme le montre Isabelle Serça dans son livre *Esthétique de la ponctuation* (2012).

Conséquemment, la transformation de la ponctuation prosodique proustienne en ponctuation grammaticale opérée par les traducteurs brésiliens représente un changement radical dans le rythme de l'œuvre. Dans l'extrait ci-dessus, le nombre de virgules passe de zéro à trois pour la première traduction et quatre pour la retraduction, soit une augmentation de 300% et 400%,

respectivement. Or, cet ajout excessif de pauses dans l'œuvre correspond au changement opéré par les traducteurs en ce qui concerne la nature de la ponctuation adoptée, car la ponctuation grammaticale n'a pas de rapport à l'oralité, mais à l'organisation syntactique du discours, en ayant pour fonction la séparation des éléments syntagmatiques des phrases.

Il en va de même pour les inversions syntactiques identifiées dans les traductions en question, car, dans la prose, l'ordre des mots, ainsi que la ponctuation, sont les aspects responsables de l'organisation rythmique de l'œuvre. Comme le signale Isabelle Serça, "le rythme de la prose peut [...] s'appréhender à l'aide de ces minuscules marques qu'offre la ponctuation" (SERÇA, 2012, p. 94). Ainsi, lorsque les traducteurs décident de ramener l'écriture proustienne à la normalité, le rythme devient celui des traducteurs, comme l'on peut voir dans l'extrait suivant, où la ponctuation et l'ordre des mots sont transformés:

Titre: Proust, 1919, p. 152 Quintana, 1951, p. 141 Py, 2004, p. 80.

PROUST, 1919, p. 152	QUINTANA, 1951, p. 141	PY, 2004, p. 80
Vraiment vous ne vous laissez pas tenter, ajoutait Mme Swann et tout en tendant une assiette de gâteaux: Vous savez que ce n'est pas mauvais du tout ces petites saletés-là. Ça ne paye pas de mine, mais goûtez-en, vous m'en direz des nouvelles.	E então, não se deixa tentar? – acrescentava a Sra. Swann, estendendo-lhe um prato de doces. – Sabe que não são de todo más essas porcariazinhas? O aspecto não ajuda, mas prove que há de ver...	-De fato não se deixa tentar? acrescentava a Sra. Swann, estendendo-lhe um prato com doces: - Sabe que não são nada más, essas coisinhas? -O aspecto não ajuda, mas prove, que vai ver...

Source: l'auteur.

Il est vrai que d'une part la lecture et la compréhension d'un texte semblent être facilitées par l'utilisation de la ponctuation normative. Ces insertions au sein d'un texte servent notamment à l'éclaircir et à l'organiser en tant qu'ensemble de mots disposés les uns devant les autres. D'autre part, l'absence de certains signes de ponctuation dans un texte littéraire peut être – et en général l'est – intentionnel de la part de l'auteur, ainsi comme l'éventuel usage déviant, tel est le cas de l'interrogation proustienne. Or, modifier cette structure réfléchie implique un changement plus ou moins sensible dans la lecture et dans la compréhension du texte par rapport à la conception poétique de l'auteur.

Selon André Ferré, responsable de la première édition de la *Recherche* dans la Bibliothèque de la Pléiade, quant à la ponctuation, Proust ne se souciait guère. L'auteur ajoute, donc, la nécessité de clarifier ses écrits : « nous avons souvent dû en rétablir le minimum essentiel pour l'intelligibilité du texte » (FERRE, 1954, p. XXXVI). D'innombrables remarques à propos de ce sujet sont faites par Proust au long du travail d'édition de la *Recherche* chez Grasset. La problématique de la continuité de l'œuvre touche aussi la disposition des dialogues: « pas d'alinéas ni de retour à la ligne systématiques, pas de tiret devant les répliques, afin de préserver le 'liant' »:

J'ai oublié de vous dire que votre imprimeur, probablement avec raison, partout où il y a « dialogue » va à la ligne pour chaque réplique. Je n'aurais même pas parlé de la préférence que j'ai à voir ces dialogues, peu importants par eux-mêmes, s'absorber dans la continuité du texte (l'alinéa entre chaque réplique étant remplacé par un tiret, et de nouveaux guillemets), car il a peut-être une habitude que je ne voudrais pas choquer. Mais je m'aperçois que les dernières épreuves que j'ai reçues [...] portent le numéro 58. Or la dernière partie à la planche 58 commence à peine. C'est dire que (surtout avec les additions que j'ai faites et qui sont de la plus grande importance) si nous ne profitons pas de cette contraction possible du texte (suppression des alinéas entre chaque réplique des dialogues) nous allons arriver à un nombre formidable de pages!

Sa plus grande préoccupation par rapport à la présentation de son texte a été de le mettre en page de manière condensée, compressé comme un « livre de béton », une masse uniforme sans pauses ni interruptions. Or, cette envie conceptuelle osée l'a poussé à des discussions infinies avec ses éditeurs et directeurs de revues, jusqu'à exiger des explications de la part de ces derniers lors de

la publication d'extraits d'*À l'ombre des jeunes filles en fleurs* dans la revue de la NFR, en 1919: «Vous métriez aussi, comme j'ai horreur des points de suspension: les points de suspension ne sont pas de l'auteur mais de la Rédaction de la Revue qui remplace par eux les passages que la brièveté du numéro l'oblige de supprimer » (PROUST *apud* SERÇA, 2010, p. 29). Pourtant, Mario Quintana fait un usage courant des points de suspensions dans les quatre livres qu'il a traduits, comme dans l'exemple dernier, où l'écrivain-traducteur remplace le point final par eux, ainsi comme le fait Fernando Py dans sa retraduction intégrale.

En effet, dans les deux traductions d'*À l'ombre des jeunes filles en fleurs* qui nous concernent, les exemples de modifications rythmiques se multiplient et bouleversent l'œuvre édifiée par l'écrivain. Le souci de la forme et de la disposition, le caractère «compact» de la *Recherche* ne se reflètent pas dans la première traduction rédigée par l'écrivain Mario Quintana et à la place le lecteur est livré à un texte aéré, rationalisé et simplifié autant dans la forme que dans le contenu.

Au passage, il est pertinent de remarquer que Proust n'a pas été le premier à revendiquer une ponctuation littéraire autonome au-dessus des règles grammaticales. «Objet de guerre entre éditeurs et écrivains, déjà George Sand plaiderait pour le respect du choix des écrivains: les positions sont claires, d'un côté les imprimeurs, pour qui la ponctuation procède de la grammaire, de l'autre un auteur romantique, pour qui la ponctuation doit se plier aux exigences du style» (SERÇA, 2010, p. 35).

Ces extraits ne sont qu'un exemple de la surponctuation présente tout au long des deux traductions, surtout sous la forme d'ajout de pauses faibles, telles que les virgules. L'on voit dans un extrait tiré d'une lettre envoyée à Robert Dreyfus que la ponctuation a toujours été utilisée avec beaucoup de parcimonie par l'écrivain, qui croyait sacrifier la compréhension de l'œuvre dans son ensemble en séparant les phrases longues par des pauses, la mise en place de ces coupures contrarie le projet proustien :

J'ai pensé que toi qui sais dire tant de choses en une demi-ligne, ces phrases qui en ont une centaine t'exaspéreraient. [...] Mais je suis bien obligé de tisser ces longues soies comme je les file, et si j'abrégais mes phrases cela ferait des petits morceaux de phrases, pas de phrases (PROUST *apud* SERÇA, 2010, p. 32).

Comme le signale Meschonnic, «La ponctuation est donc une part inaliénable, dans la littérature et dans la poésie, de la poétique d'une œuvre, la part visuelle de sa rythmique» (2000, p. 295). De ce fait, il est fondamental de la distinguer de la ponctuation courante, ainsi comme une œuvre se distingue d'un article de presse, par exemple. Pourtant, les traducteurs modifient complètement la ponctuation et, conséquemment, le rythme de l'œuvre. Or, si l'on suit la pensée benjaminienne concernant la tâche de la traduction, l'essentiel dans une œuvre littéraire, et par cohérence dans sa traduction, n'est pas la *communication*, «mais ce qui dans une œuvre littéraire se situe en dehors de la communication» (BENJAMIN, 2011, p. 110). Or, une traduction qui entend clarifier le texte source ne réaliserait donc qu'«une transmission inexacte d'un contenu inessentiel» (BENJAMIN, 2011, p. 111), autrement dit, la «marque de la mauvaise traduction» (BENJAMIN, 2011, p. 110).

Parmi les nombreuses explications sur le rythme et la syntaxe du texte, singuliers à l'écriture proustienne, celle de Walter Benjamin a attiré mon attention, car il les met en relation avec sa maladie en appuyant le rapport indissociable entre la vie de l'auteur et sa littérature et affirme que «cet asthme a pénétré son art, à moins que ce ne soit plutôt son art qui l'ait provoqué. Sa syntaxe reproduit rythmiquement toutes les variations de cette angoisse d'étouffement » (BENJAMIN, 2011, p. 49-50).

LA CULTURE FRANÇAISE TRADUITE

S'agissant d'une entrée importante dans l'œuvre proustienne, la culture française sera brièvement abordée ici dans le but d'analyser certaines des modifications subies dans les traductions brésiliennes. Pour donner suite à l'analyse des traductions brésiliennes du deuxième tome de la *Recherche*, voici l'extrait ci-dessous:

Titre: Proust, 1919, p. 219 Quintana, 1951, p. 204, Py, 2004, p. 113.

PROUST, 1919, p. 219	QUINTANA, 1951, p. 204	PY, 2004, p. 113
La « race », en ajoutant aux charmes de Mlle de Stermaria l'idée de leur cause, les rendait plus intelligibles, plus complets. Elle les faisait aussi plus désirables, annonçant qu'ils étaient peu accessibles, comme un prix élevé ajoute à la valeur d'un objet qui nous a plu. Et la tige héréditaire donnait à ce teint composé de suc choisis la saveur d'un fruit exotique ou d'un cru célèbre .	Acrescentando aos encantos da Srta. de Stermaria a ideia da sua causa, a "raça" tornava-os assim mais inteligíveis e completos. E também mais cobiçáveis, pois anunciava que eram pouco acessíveis, como um objeto que nos agrada aumenta de estima quando sabemos que custa muito. E o ramo originário emprestava àquela tez composta de escolhidos sumos todo o sabor de um fruto exótico ou de um molho famoso .	Acrescentando aos encantos da Srta. de Stermaria a ideia de sua causa, a "raça" tornava-os mais completos e inteligíveis. Fazia-os também mais desejáveis, anunciando serem pouco acessíveis, como um preço elevado aumenta a estima de um objeto que nos agradou. A estirpe hereditária dava àquela epiderme composta de sumos selecionados o sabor de um fruto exótico ou de um molho célebre .

Source: l'auteur.

Dans cet extrait, où le narrateur exalte la beauté et les charmes de Mlle. de Stermaria, tout en la comparant à un fruit exotique et un cru célèbre, les écrivains-traducteurs transforment la référence culturelle du «cru célèbre» en un «*molhofamoso*» et un «*molho célebre*», respectivement. Or, il me semble que ce faisant, les traducteurs effacent une entrée importante dans le texte proustien, à savoir, par la voie de la culture française. Comme le signale Antoine Compagnon, l'œuvre de Proust est profondément marquée par la culture française, de l'architecture, la musique, la politique, les arts plastiques, la littérature, la philosophie, la gastronomie, la mode, bref, tout y est, ce qui "*fait de la Recherche un monde, le véritable trésor, ou le dépotoir, de la culture française*" (2009, p. 35).

Ainsi, lorsque les traducteurs décident d'effacer la référence au vin français, représenté par l'expression «grand cru», qui est un vin d'appellation d'origine contrôlée, réputé pour sa bonne qualité, et pour être de la région, en la remplaçant par une générique «sauce», à savoir, «molho», l'on perd l'iconicité du récit et le référent culturel. Au surplus, il est intéressant de remarquer la coïncidence en ce qui concerne ce choix traductif inusité, ce qui touche à la question de la retraduction en tant que texte «nouveau». Or, il semble que Fernando Py a lu la traduction de son prédécesseur, ce qui est, en fait, une pratique courante de la part des traducteurs, une fois qu'une retraduction exerce, en général, une fonction d'actualisation du texte source dans le nouveau pays. Cependant, lorsque les traductions se ressemblent assez, l'on se pose la question de la pertinence d'une retraduction, si ce n'est pour actualiser ce texte. Nonobstant, l'on voit au long des traductions plusieurs épisodes où les deux traducteurs utilisent les mêmes solutions en face de certaines particularités linguistiques du texte source :

Titre: Proust, 1919, p. 71 Quintana, 1951, p. 63, Py, 2004, p. 37.

PROUST, 1919, p. 71	QUINTANA, 1951, p. 63	PY, 2004, p. 37
« Quand viendrez-vous ? Demain ? On vous fera des toasts aussi bons que chez Colombin. Non ? Vous êtes un vilain ».	"Quando virá? Amanhã? Faremos <i>toasts</i> tão bons como os de Colombin. Não? Você é um malandro... "	Quando voltará? Amanhã? Faremos <i>toasts</i> tão bons como os de Colombin. Não? Você é um malandro.

Source: l'auteur.

Dans l'extrait ci-dessus, où Mme Swann invite le jeune narrateur à prendre le thé chez elle avec sa fille Gilberte, l'on voit un mouvement inverse, c'est-à-dire l'insertion d'un élément typique de la culture brésilienne dans le texte proustien, à savoir, le *malandro*. Là où Mme Swann utilise le terme générique «vilain», Mario Quintana et Fernando Py, quelques décades plus tard, décident d'utiliser le terme spécifique de «malandro» qui, selon l'anthropologue Roberto Damatta, c'est une figure qui habite l'imaginaire brésilien, étant intimement lié à la construction d'une identité nationale brésilienne (DAMATTA, 1997).

Or, ce genre de transformation culturelle, opérée par le moyen de la traduction, altère l'essence du texte, dorénavant hybride, gardant les marques de deux espaces qui le constituent. Cette transformation pourrait être expliquée à travers le terme proposé, en 1940, par l'anthropologue cubain Fernando Ortiz dans son livre *Cuntrapunteo cubano del tabaco y el azúcar* (1983), à savoir, la transculturation. L'auteur utilise ce terme pour expliquer la nature des transformations sociales de son pays, lesquelles ne sont pas unilatérales, c'est-à-dire qu'il ne s'agit pas d'un remplacement d'une culture par une autre, mais d'une troisième option, fruit du contact entre deux cultures distinctes, où il est possible de retrouver de marques de ces cultures fusionnées (ORTIZ, 1983, p. 90).

Inspiré des idées d'Ortiz, le critique uruguayen Ángel Rama a amplifié le concept de transculturation afin de réfléchir sur ses manifestations dans l'univers littéraire, thème exploré dans son livre *La transculturación en América Latina* (1983). En effet, ainsi comme l'a fait Rama dans son étude sur la transculturation narrative, l'on pourrait également penser ces changements culturels identifiés dans les traductions à partir du concept de transculturation, une fois qu'il est possible de repérer dans ces nouveaux textes aussi bien des marques de la culture française que brésilienne.

CONSIDÉRATIONS FINALES

La littérature est l'épreuve de la traduction.

Meschonnic

L'on a voulu, avec ce travail, explorer certains aspects fondamentaux du texte proustien en traduction, tels que le rythme, la ponctuation et la culture, dans le but de voir comment les écrivains-traducteurs Mario Quintana et Fernando Py ont abordé ces thèmes lors des traductions, en particulier dans le deuxième volume de l'œuvre *À la Recherche du temps perdu* (1919-1927), *À l'ombre des jeunes filles en fleurs* (1919).

Le statut particulier des responsables de la traduction de la *Recherche* au Brésil, c'est-à-dire celui d'écrivain-traducteur renommé, permet à ces sujets de travailler de manière plus autonome qu'un traducteur qui n'a pas d'œuvre poétique propre, car le nom d'auteur, dans ces cas, exerce une fonction d'autorité auprès des éditeurs. A ce sujet, il est pertinent de citer la thèse de Silene Moreno, «*Ecos e reflexos: a construção do cânone de Augusto e Haroldo de Campos a partir de suas concepções de tradução*» (2001), où l'auteure dénonce ce traitement spécial donné aux écrivains-traducteurs, qui peuvent être plus «présents» dans le texte traduit que ceux qui n'ont pas d'œuvre poétique propre, en affirmant que «les Campos sont aussi apparents ou plus encore que l'auteur traduit» (MORENO, 2001, p. 200, ma traduction)³.

Ainsi, partant d'une analyse contrastive entre le texte source et les deux traductions brésiliennes du deuxième tome de la *Recherche*, l'on a pu identifier une certaine tendance, de la part des écrivains-traducteurs, à la transformation rythmique de l'œuvre proustienne, notamment au travers du changement de la ponctuation de la *Recherche*. Proust est connu pour avoir une ponctuation prosodique, où les signes servent d'indication de pause dans la lecture. Ainsi, lorsque les traducteurs passent à une ponctuation grammaticale, qui n'a plus de rapport à l'oralité, mais à l'organisation syntactique du discours, en ayant pour fonction la séparation des éléments syntagmatiques des phrases, l'écriture proustienne change complètement de rythme en traduction.

Il en va de même pour ce qui concerne les aspects culturels du texte source. L'on a pu voir dans les exemples présentés dans cet article la façon dont les écrivains-traducteurs ont traduit certaines particularités touchant à la culture française, ainsi que la brésilienne. Mario Quintana, ainsi que Fernando Py, a opté pour la voie de la transculturation dans ces traductions. Devant certains passages où la composante culturelle posait des difficultés à la traduction, en général, les écrivains-traducteurs ont opté pour une traduction plutôt générique, comme lorsqu'ils traduisent le «cru célèbre» par «molho famoso». Nonobstant, l'on remarque dans les traductions brésiliennes l'insertion de la figure du «malandro», un élément de la culture brésilienne, configurant, ainsi, une traduction transculturelle, puisque son essence française est pénétrée par la culture brésilienne.

BIBLIOGRAPHIE

- BENJAMIN, Walter. *La tâche du traducteur*. Traduit par Cédric Cohen Skalli. Paris: Payot et Rivages, 2011.
- BENJAMIN, Walter. *Sur Proust*. Traduit par Robert Kahn. Paris: Nous, 2011.
- BERMAN, Antoine. *La traduction et la lettre ou l'auberge du lointain*. Paris: Seuil, «L'ordre philosophique», 1999.
- COMPAGNON, Antoine. *Proust, la mémoire et la littérature*. Paris: Odile Jacob, 2009.
- DAMATTA, Roberto. *Carnavais, malandros e heróis: para uma sociologia do dilema brasileiro*. Rio de Janeiro: Rocco, 1997.
- FERRE, André. «Notes sur le texte». In: Proust, Marcel. *A la recherche du temps perdu: tome I*. Paris: Gallimard, 1954.
- LADMIRAL, Jean-René. *Traduire: théorèmes pour la traduction*. Paris: Gallimard, «Collection Tel», 1994.
- MESCHONNIC, Henri. *Critique du rythme :anthropologie historique du langage*. Lagrasse : Verdier, 1982 [2009].
- MESCHONNIC, Henri. *Poétique du traduire*. Lagrasse: Verdier, 1999.
- MESCHONNIC, Henri. La ponctuation, graphie du temps et de la voix. *Revue La Licorne*, n. 52, 2000. Disponible sur : <https://licorne.edel.univ-poitiers.fr/index.php?id=5856>.
- MORENO, Silene. Ecos e reflexos: a construção do cânone de Augusto e Haroldo de Campos a partir de suas concepções de tradução. 2001. 283 p. Tese (doutorado) - Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Estudos da Linguagem, Campinas, SP. Disponível em: . Accès le 19/04/2019.
- ORTIZ, Fernando. *Contrapunteo cubano del tabaco y el azúcar*. La Habana: Editorial de Ciencias Sociales, 1983.
- PROUST, Marcel. *A l'ombre des jeunes filles en fleurs: tome II*. Paris: Nouvelle Revue Française, 1919.
- PROUST, Marcel. *Le temps retrouvé*. Paris: Livre de poche classique, 1993.
- PROUST, Marcel. *À sombra das raparigas em flor*. Traduzido por Mario Quintana. Porto Alegre: Globo, 1951.
- PROUST, Marcel. *À sombra das moças em flor*. Traduzido por Fernando Py. Rio de Janeiro: Ediouro, 2004.
- RAMA, Ángel. *Transculturación narrativa en América Latina*. Buenos Aires: Ediciones El Andariego, 2008.
- SERÇA, Isabelle. *Les coutures apparentes de la Recherche*. Paris: Honoré Champion, 2010.
- SERÇA, Isabelle. *Esthétique de la ponctuation*. Paris: Gallimard, 2012.

NOTAS

- 1 *Corr.*, t. XIII, p. 385, lettre à B. Grasset.
- 2 Antoine Berman affirme que: «La rationalisation porte au premier chef sur les structures syntaxiques de l'original, ainsi que sur cet élément délicat du texte en prose qu'est sa ponctuation. La rationalisation re-compose les phrases et séquences de phrases de manière à les arranger selon une certaine idée de l'ordre d'un discours [...] (elle) ramène violemment l'original de son arborescence à la linéarité». BERMAN, Antoine. *La traduction et la lettre ou l'auberge du lointain*. Paris: Seuil, 1999, p. 53.
- 3 “os Campos são tão aparentes ou mais aparentes que o autor traduzido” (MORENO, 2001, p. 200).