



Carnets

Revue électronique d'études françaises de l'APEF

Deuxième série - 22 | 2021

Sous le double signe de Baudelaire et de Flaubert:
traductions, adaptations, transpositions

De la casquette de Charles dans les traductions portugaises de *Madame Bovary*

Luís Carlos Pimenta Gonçalves



Édition électronique

URL : <https://journals.openedition.org/carnets/13299>

DOI : [10.4000/carnets.13299](https://doi.org/10.4000/carnets.13299)

ISSN : 1646-7698

Éditeur

APEF

Référence électronique

Luís Carlos Pimenta Gonçalves, « De la casquette de Charles dans les traductions portugaises de *Madame Bovary* », *Carnets* [En ligne], Deuxième série - 22 | 2021, mis en ligne le 30 novembre 2021, consulté le 29 mai 2022. URL : <http://journals.openedition.org/carnets/13299> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/carnets.13299>

Ce document a été généré automatiquement le 29 mai 2022.



Carnets est mis à disposition selon les termes de la licence Creative Commons - Attribution – Pas d'utilisation commerciale 4.0 International.

De la casquette de Charles dans les traductions portugaises de *Madame Bovary*

Luís Carlos Pimenta Gonçalves

Postérités de *Madame Bovary* au Portugal

- 1 Si la postérité d'un écrivain et de son œuvre littéraire se mesurait à l'aune du seul nombre de ses traductions, *Madame Bovary* conférerait à Gustave Flaubert une place pérenne au Portugal qu'il convient de signaler en 2021, année du bicentenaire de la naissance de l'auteur. En effet, ce roman demeure avec *Les Misérables* de Victor Hugo une des œuvres classiques les plus lues en traduction au Portugal, même encore aujourd'hui. Cette postérité se trouve également confirmée au XXI^e siècle par une adaptation théâtrale, en 2014, du texte romanesque, des transcriptions du réquisitoire et plaidoirie du procès de 1857, ainsi que de fragments d'extraits de la correspondance². Cette attention constante s'étend même à des sketches d'humoristes, en particulier du groupe *O Gato Fedorento* (littéralement « Le Chat puant ») qui en 2006 sur la chaîne de télévision RTP1 dans un divertissant « Cours de littérature pour concierge » parlait de façon parodique des personnages de *Madame Bovary*. Malgré ces deux exemples, c'est surtout du côté des traductions qu'il faut chercher cette attention constante au roman de Flaubert.
- 2 Depuis la première traduction en 1881 jusqu'à la dernière en date de 2016, nous ne dénombrons pas moins de onze traductions. En une série d'articles depuis 2003, nous avons abordé certaines de ces traductions, soit en nous intéressant plus particulièrement à l'une d'entre elles, soit en détachant un aspect singulier du texte, l'italique, soit en réfléchissant sur certains aspects de l'intraduisibilité signalés dans des éditions portugaises du roman flaubertien par l'emploi de notes du traducteur. Cette fois-ci nous comparerons les diverses traductions portugaises de la description de la

casquette du jeune Charles Bovary, morceau de bravoure qui a valu de très nombreux commentaires tant sur le plan stylistique que narratologique.

- 3 La description vestimentaire participe chez Flaubert de ce goût du détail réaliste qui dénonce et anticipe dans *Madame Bovary* les caractéristiques comportementales des personnages. De ce fait, la première description physique de Charles Bovary annonce, dès la première page, un garçon d'origine rurale à la mise négligée qui ne se distingue aux yeux du narrateur que par sa taille.

Resté dans l'angle, derrière la porte, si bien qu'on l'apercevait à peine, le nouveau était un gars de la campagne, d'une quinzaine d'années environ, et plus haut de taille qu'aucun de nous tous. Il avait les cheveux coupés droit sur le front, comme un chantre de village, l'air raisonnable et fort embarrassé. Quoiqu'il ne fût pas large des épaules, son habit-veste de drap vert à boutons noirs devait le gêner aux entournures et laissait voir, par la fente des parements, des poignets rouges habitués à être nus. Ses jambes, en bas bleus, sortaient d'un pantalon jaunâtre très tiré par les bretelles. Il était chaussé de souliers forts, mal cirés, garnis de clous. (Flaubert, 2013 : 151).

- 4 Les témoins de la scène sont identifiés par un « on » à valeur collective qui peut sur le plan sémantique renvoyer à un tiers unique, collectif ou à une communauté à laquelle appartient le locuteur. Il s'agit dans ce passage de ce dernier cas puisque le roman commence par la première personne du pluriel. Le pronom indéfini « on » ne possédant pas d'équivalent en portugais, le traducteur doit donc interpréter le texte afin de savoir la valeur de ce « on ». La première notation que nous avons de Charles est d'ordre vestimentaire, « habillé en bourgeois » signifie tout simplement qu'il est vêtu en habit de ville et non avec l'uniforme du collègue. Cette indication descriptive réaliste, neutre à première vue, peut être prise comme une synecdoque, celui qui est habillé ainsi est un bourgeois ou aspire à l'être, et possède ses valeurs. Or, on sait la haine du bourgeois proclamée par Flaubert³ et une telle notation ne saurait être entièrement anodine. Quoiqu'il en soit, cet habit introduit déjà le personnage sous le signe du désajustement. En effet, il est celui, dans les premières pages du roman, dont le code vestimentaire, notamment la fameuse casquette, n'est pas en accord avec celui de ses condisciples et qui méconnaît les rituels des collégiens. Cette inadéquation inaugurale annonce en quelque sorte toutes les autres qui ne sont pas seulement vestimentaires, mais comportementales et psychologiques. Elle préfigure le hiatus entre ce qu'est Charles et ce que l'on attend de lui. Alors que sa mère envisage pour son fils une brillante carrière, il rate ses premiers examens, alors qu'Emma rêve d'un amour surgit de l'imaginaire romantique, Charles se révèle à l'inverse un mari prosaïque et de peu d'ambition. Toute la subtilité de cette touche descriptive va être différemment appréciée et donc rendue par les différents traducteurs comme nous le verrons.

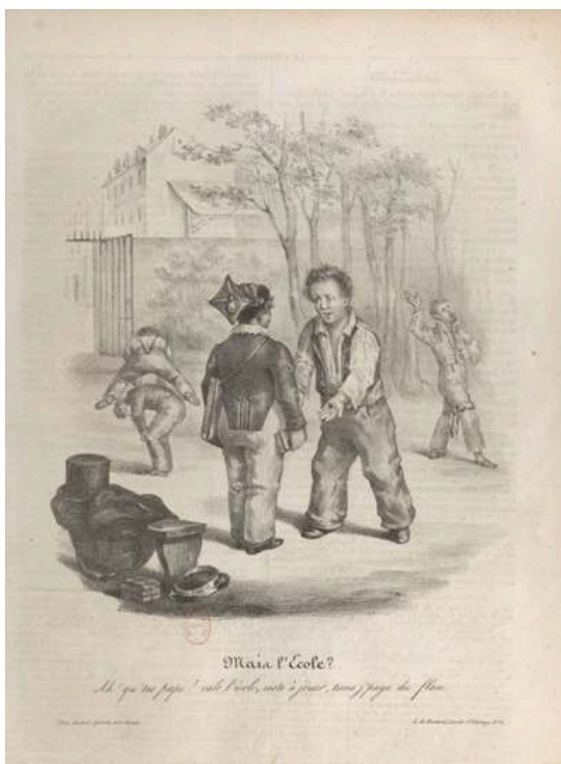
Traductions portugaises de la casquette de Charles Bovary

- 5 Le morceau d'anthologie qu'est la description de la casquette de Charles ouvre, selon Albert Thibaudet, véritablement le roman. Tout le drame de Charles est contenu entre cette partie et son célèbre « c'est la faute à la fatalité ! » à la fin de l'œuvre. Pour ce critique de l'œuvre de Flaubert, la casquette « contient déjà tout Yonville-l'Abbaye » (Thibaudet, 1996 : 6) et semble représenter une certaine bêtise humaine avec ses « profondeurs d'expression comme le visage d'un imbécile ».

C'était une de ces coiffures d'ordre composite, où l'on retrouve les éléments du bonnet à poil, du chapska, du chapeau rond, de la casquette de loutre et du bonnet de coton, une de ces pauvres choses, enfin, dont la laideur muette a des profondeurs d'expression comme le visage d'un imbécile. Ovoïde et renflée de baleines, elle commençait par trois boudins circulaires ; puis s'alternaient, séparés par une bande rouge, des losanges de velours et de poils de lapin ; venait ensuite une façon de sac qui se terminait par un polygone cartonné, couvert d'une broderie en soutache compliquée, et d'où pendait, au bout d'un long cordon trop mince, un petit croisillon de fils d'or, en manière de gland. Elle était neuve ; la visière brillait. (Flaubert, 2013 : 152).

- 6 La description de la casquette, « désordre rhétorique » (Privat, 2013 : 99), parodie qui tient du déguisement carnavalesque, précède le moment où Charles écorche d'émotion son nom en un grotesque « Charbovari ». L'altération de l'anthroponyme déclenche le rire des condisciples qui se transforme en vacarme et tumulte, en somme de charivari, terme qui dérive étymologiquement de « chalivali » qui désignait au moyen-âge un « tapage, huées et chahut (que l'on faisait en particulier lors de mariages mal assortis ou de remariages) »⁴. Subrepticement le texte semble ainsi annoncer le mariage de Charles avec la veuve Héloïse Dubuc, puis son remariage avec Emma, aussi mal assorti que le premier. Cet extrait présente diverses difficultés pour les traducteurs qui sont, avant tout, d'ordre lexical⁵, puisqu'il s'agit de définir la nature hybride de la casquette de Charles, « composite » selon le terme employé par Flaubert au début de la description. « Définir » signifiant étymologiquement tracer les limites, l'auteur va par approximations et par touches successives, comme le ferait un peintre, décrire le couvre-chef⁶. Il le fait en cherchant les ressemblances et les différences avec d'autres coiffures, mélangeant les registres et les champs lexico-sémantiques du vêtement et de l'architecture qui révèlent le caractère poly-isotopique du texte.

Dessin publié dans *le Charivari*, 21 juin 1833⁷



- 7 Le traducteur est confronté d'emblée avec une première difficulté puisque le français connaît le terme générique « coiffure »⁸ qui n'a pas de réel équivalent en portugais, sauf celui moins général de « chapéu » (=chapeau). Daniel Augusto Gonçalves⁹ croit contourner ce problème en proposant « artigos de chapelaria ». C'est restreindre l'objet à un lieu où l'on fabrique et vend ce genre d'article. Or, une coiffure n'est pas nécessairement disponible en magasin quand elle est de facture artisanale et certainement pas quand son origine est familiale comme c'est sans doute le cas de celle de Charles qui a pu être adaptée par la mère à partir d'un modèle existant. La mère faisant en quelque sorte, au propre comme au figuré, porter le chapeau à son enfant, le désignant de ce fait à la risée et à l'opprobre pour un « crime » dont il n'est pas responsable. Maria Isabel Barreno propose « toucados », mais à en croire les dictionnaires de langue, il s'agit plutôt d'une coiffure féminine¹⁰. João Pedro de Andrade et Helder Guégués¹¹, emploient « cobertura ». Le mot est ambigu et pouvait éventuellement désigner un voile, mais bien plus difficilement tout couvre-chef. La majorité des traducteurs préfère employer le terme d'origine française « boné », dans diverses graphies, qui a l'avantage d'être à l'origine une coiffure masculine pouvant avoir des bords et une visière. « Bonnet à poil » sera traduit tantôt par « bonet de pelles¹² », « boné de pêlo », « gôrro de pêlo¹³ », « gorro de peles », « boina de feltro », alors que son équivalent serait plutôt « barretina ». Le « chapska » est rendu tel que chez Francisco F. da Silva Vieira, mais en italique pour bien marquer le fait qu'il s'agit d'un terme emprunté à une autre langue. C'est également la solution adoptée par JPA et HG qui indiquent en note de bas de page le sens de cette expression, son origine polonaise et son adoption par les militaires français au début du XIX^e siècle¹⁴. Vera Neves Pedroso utilise le même mot, mais sans la précaution de l'italique. La traduction de João Barreira préfère changer l'ordre des cinq termes énumérant des couvre-chefs de provenance, morphologie et matières diverses ayant des points en commun avec la casquette de Charles. Il le fait sans calquer le texte de Flaubert, mais en rendant néanmoins le caractère disparate de cette coiffure. Mário Gonçalves suit d'ailleurs son exemple. Tous deux évitent ainsi de s'attarder sur une exactitude terminologique qui pose problème aux traducteurs. Le « bonnet à poil », le « chapska », la « casquette de loutre » sont escamotés au profit du familier « chapéu de feltro », de l'exotique « boné turco », de l'incertain « gôrro », de « carapuça » dont MG indique la composition (« de peles »). D'autres, considérant comme intraduisible l'expression « chapska », procèdent à une opération de suppression-adjonction par effacement du mot source et l'ajout d'une paraphrase explicative : « capacete de lanceiro » (DAG), voire d'une définition plus développée : « capacete dos lanceiros no Segundo Império » (MIB). La traductrice confondant le temps de la rédaction et le temps de la narration, Charles est affublé d'un chapeau du Second Empire alors que l'action se déroule sous la Monarchie de juillet. Cette même traductrice commet un autre anachronisme vestimentaire en proposant « chapéu de coco »¹⁵, comme le fait d'ailleurs Luís Filipe Sarmento, pour « chapeau rond », puisque ce couvre-chef date de la fin du XIX^e siècle. Tous les autres préfèrent calquer la locution française en employant « chapéu redondo ».
- 8 Après cette première partie de l'extrait où Flaubert peint une coiffure invraisemblable et monstrueuse par touches successives contradictoires, l'assimilant à cinq autres connues du lecteur et qui n'ont de commun que leur sème de fonction, surgit une deuxième partie décrivant morphologiquement la casquette. Ce qui fait le lien entre les deux parties descriptives est un commentaire ironique dévastateur où la laideur d'un objet est comparée au pouvoir d'expression du visage d'un imbécile. L'ironie de la

comparaison consiste à associer deux notions apparemment antithétiques, « profondeur d'expression » et « visage d'un imbécile ». La profondeur en tant que notion abstraite (« Qualité de ce qui va au fond des choses, au-delà des apparences », selon *Le Grand Robert*) souvent associée au caractère et à l'esprit fonctionne de façon oxymorique quand on la rapproche d'une autre notion comme l'imbécillité. Les traducteurs devront donc rendre cette notation cruelle de Flaubert afin de rendre d'autant plus évident que celui qui porte une telle casquette ne saurait être qu'un imbécile. Le terme de comparaison devra donc être placé entre « profondeurs d'expression » et « visage d'imbécile ». C'est ce que fait le premier traducteur, « profundidades de expressão como o rosto de um imbecil ». JPA propose une variante, « profundezas de expressão como o rosto de um imbecil » et HG ajoute un pluriel (« às do... »). VNP suit le même chemin, mais en ajoutant une virgule avant le terme de comparaison. La ponctuation en même temps qu'elle introduit une respiration, dissocie et crée ici un effet de surprise qui accentue la dimension oxymorique. Nous pouvons constater d'autres variantes de cette comparaison, comme celle de DAG qui propose « profundidades de expressão como as da cara de um imbecil » ou encore celle de MIB : « profundidades de expressão como a cara de um imbecil ». D'autres traducteurs ont préféré déplacer le centre de gravité des termes de la comparaison et rendre plus lisible le texte flaubertien en l'édulcorant. La comparaison ainsi créée au lieu de déstabiliser le lecteur, de questionner ses certitudes et son cadre référentiel, préfère au contraire le conforter dans l'idée qu'un visage d'imbécile ne saurait être profond. C'est ce que fait JB quand il écrit : « cuja fealdade muda tem a mesma profundidade de expressão que o rosto dum imbecil ». MG reprend exactement la même comparaison. Fernanda Ferreira Graça, tout en changeant certains mots reprend la même idée : « profundidades de expressão semelhantes às do rosto de um imbecil ».

- 9 La deuxième phrase qui décrit morphologiquement la casquette : « ovoïde et renflée de baleines » construit une sorte de caricature de couvre-chef qui n'est pas sans rappeler une autre caricature célèbre, celle de Louis-Philippe en forme de poire par le directeur de l'hebdomadaire *La Caricature, morale, politique et littéraire*, Charles Philippon, reprise ensuite par Honoré Daumier. Flaubert qui campe l'action de *Madame Bovary* pendant la monarchie de juillet s'est peut-être amusé à construire sa casquette à partir de cette forme, n'estimant guère ni une époque qui voit l'épanouissement de la bourgeoisie ni son roi¹⁶. L'armature de baleines est dûment comprise par les traducteurs qui parlent, et bien, de « barbas de baleia », à l'exception de MG et de VNP qui interprètent les fanons comme étant des « barbatanas », c'est-à-dire des nageoires, conservant toutefois un sème, celui d'animal marin. Hormis cette dernière traductrice qui traduit l'idée de renflement par « inchado », les autres préfèrent évoquer une armature ou une garniture de baleines.
- 10 Les « trois boudins circulaires » qui ne sont pas, bien évidemment, de la charcuterie, première acception du terme, mais sa deuxième acception qui par analogie de forme l'assimile à des doigts, à des boucles de cheveux, à une moulure ou encore à un bourrelet de protection, voire dans le nord de la France à un traversin. Dans cette description, il s'agit plutôt d'un bourrelet, nom d'ailleurs donné à une ancienne « coiffure rembourrée que l'on mettait aux enfants pour protéger leur tête quand ils tombaient » (*Petit Robert*). On peut tout à fait imaginer un tel dispositif ornant la casquette et conçu par la mère de Charles pour protéger son enfant. Le premier traducteur et les deux traductrices, FFG et MIB, ainsi que LFS ont recours à un terme qui recoupe en partie le sens dénotatif et connotatif de boudin, « chouriço », à la fois

charcuterie, rouleau rempli de sciure pour protéger des courants d'air, rouleau de cheveux et par analogie de forme selon le dictionnaire de langue portugaise de Domingos Azevedo tout ce qui peut ressembler à cette charcuterie¹⁷. Plus prudemment, MG préfère introduire la réserve d'une comparaison qui procède par approximation « très espécies de chouriços ». VNP ne craint pas de commettre une traduction littérale avec « très morcelas circulares » qui correspond bien au premier sens de « boudin », mais non au second. Les dictionnaires brésiliens Aurélio et Houaiss, ainsi que celui de l'Academia das Ciências de Lisboa attestent une seconde acception toujours d'ordre gastronomique, pâtisserie à base de mie de pain et de cannelle. Les autres traducteurs estiment sans doute plus sage de s'éloigner du texte source en supprimant un terme doté de nombreuses acceptions et connotations. Ainsi, JB use une expression bien plus neutre dans ce contexte : « très peças circulares », ce que fait également un siècle plus tard Ana Ribeiro. JPA, DAG et plus proche de nous HG recourent à « très rolos circulares » qui ont l'avantage de conserver un lien morphologique avec l'original.

- 11 La « bande rouge » donne lieu à une variété de traductions : « facha » ou « faixa » (graphie moderne du premier), « lista », « banda », « tira », « risca », termes qui, sans être synonymes, peuvent ici s'équivaloir. Le deuxième traducteur, en cela imité par MG et par AR, propose « franja », désignant comme dans la langue française une bande de tissu d'où pendent des fils. « Fita » chez LFS qui signifie ruban semble la solution la moins convenable dans ce contexte. Le « Losange de velours et de poils de lapin » qui ne devrait pourtant pas poser de problème se transforme en « laços de velludo e rodelas de pello de coelho » chez FFSV, apparemment un lapsus par contamination de la matière, puisque ce terme peut désigner un nœud de ruban et utilise une forme circulaire à la place du losange. Tous les autres traducteurs se contentent plus sûrement de suivre l'original. La « broderie en soutache compliquée » est traduite entièrement ou en partie. Le premier traducteur choisit de rendre la description plus exotique en utilisant le terme français, mais avec cette mise à distance citationnelle que permet l'italique. Avec une orthographe adaptée à la phonétique portugaise, le terme « sutache » qui existe actuellement en portugais et provient du hongrois via le français est utilisé par JPA et HG. Il transforme toutefois la locution originale en « complicada guarnição de sutache ». VNP préfère rester plus proche du texte source avec un « bordado de complicada sutache » alors que FFG agence les termes dans un autre ordre : « complicado bordado a sutache ». JB, MG et AR optent pour faire l'impasse du mot, tandis que DAG préfère donner un équivalent qui requiert une moindre connaissance lexicale du lecteur : « bordado muito complicado de trancinhas », solution choisie également par MIB, avec un « bordado de um galão complicado ».
- 12 La partie finale de la description de la casquette de Charles réserve quelques difficultés et quelques surprises. A priori l'adverbe « trop » dans « un long cordon trop mince » révèle que le couvre-chef se signale par l'excès. Il ne devrait pas constituer de difficulté majeure, pourtant seuls quatre traducteurs (VNP, FFG, MIB et HG) ont été sensibles à ce détail de la coiffure en employant son équivalent en portugais : « demasiado ». Les autres se contentant d'indiquer la finesse du cordon par le superlatif absolu « delgadissimo » (FFSV), formé sur l'adjectif « delgado » qu'utilise quant à lui JPA ou par un adjectif renforcé par un adverbe « muito fino » (JB, MG, DAG et AR).
- 13 Bien plus compliqué à traduire est le « petit croisillon de fils d'or, en manière de gland ». Description qu'il faut se représenter mentalement, voire la dessiner¹⁸, et sur laquelle ont achoppé les traducteurs portugais. Première difficulté le « croisillon ».

Selon *le Robert*, il peut aussi bien s'agir de la traverse d'une croix, de chacun des deux bras du transept, en architecture, ou encore de la barre qui partage une baie, un châssis de fenêtre en formant une croix avec un autre élément. Le *Grand Dictionnaire de l'Académie* ou le *Littré* vont dans le même sens. Nous avons cherché d'autres occurrences de ce terme dans le roman et dans le reste de l'œuvre¹⁹ sans en trouver afin de vérifier d'éventuelles distorsions sémantiques chez Flaubert. Le cordon du couvre-chef de Charles se terminerait ainsi par une petite traverse de fils d'or entremêlés, formant ou non le motif d'une croix, mais cela le texte ne nous le dit pas, « en manière de gland ». Le gland, dans un tel contexte, devrait être « un ouvrage de passementerie de forme ovoïde, souvent orné de houppes ou de franges » (*le Petit Robert*), à moins qu'il ne s'agisse, autre acception du mot, du « renflement antérieur de la verge ». Association dangereuse du motif de la croix et du phallus, possible image blasphématoire que n'a pas vu ou voulu relever l'avocat impérial Ernest Pinard. Si nous reprenons la description de la casquette comme une éventuelle représentation anatomique - les connaissances médicales de Flaubert étant telles qu'il n'est pas impossible qu'il n'ait en tête les connotations anatomiques de termes usuels. Le « cordon trop mince » peut aussi bien renvoyer à un autre cordon, ombilical celui-là et qui marquerait le rapport de Charles à sa mère, voire au cordon spermatique. Quant au sac, son acception en sciences naturelles désigne une « cavité ou enveloppe en forme de sac » et *le Petit Robert* fait référence à la vésicule séminale, « réservoir musculo-membraneux dans lesquels s'accumule le sperme ». Nous pourrions étendre une telle analyse à d'autres éléments de la casquette, mais tel n'est pas notre but puisque nous voulons simplement démontrer la difficulté des traducteurs à transmettre des faisceaux de sens, des irradiations d'images par association d'idées. Déjà le croisillon n'a pas de réel équivalent puisque le *Grande dicionario de francês-português*²⁰ ne propose aucune traduction et se contente de donner une définition : « O mais curto de dois objectos dispostos em cruz », ou encore, autre acception : « Pinasio dos caixilhos das vidraças ». Le dictionnaire unilingue de Porto editora définit le terme « croix » comme étant composé de « duas hastes ou dois traços atravessados um sobre o outro » sans indiquer de nom pour la traverse, ce que font les autres dictionnaires consultés. Le résultat est sa disparition au profit du gland chez FFSV, une « bolota de fios encanastrados ». Les autres traducteurs vont préférer des solutions plus élaborées en essayant de trouver des substituts à « croisillon » comme « borlas de fios de ouro » (JB) ou sa variante avec une permutation de la marque du pluriel et un ajout d'adjectif, « borlas pequenas de fio de ouro » (MG). D'autres se partagent entre des termes comme « enraçado » (JPA) ou de même radical comme « traçado » (VNP), plus recherchés comme le terme « grilhãozinho » (DAG), diminutif de « grilhão », grosse chaîne en métal ou gros cordon en or, ou autre variante « pequeno molho » (MIB). La locution « en manière de » est rendue chez MIB par « em jeito de », la traduction peut encore décalquer l'expression originale avec « à maneira de » (FFG, LFS) ou utiliser le terme de comparaison « como » (DAG), ou encore procéder à une assimilation morphologique, « em forma de » (JB, MG, VNP), « do feitio de » (JPA, HG). Finalement, l'indication qui permet de savoir qu'il ne s'agit pas d'une ancienne coiffure, mais d'une casquette neuve dont la visière brille est facilement traduisible avec toutefois une variante dans l'intensité du verbe puisque les traducteurs se divisent en deux groupes. D'une part, ceux qui font usage du verbe qui lui correspond directement au même mode et temps : « brilhava » (FFSV, JPA, VNP, MIB, HG). D'autre part, tous les autres, ceux qui ont

recours au verbe « reluzia » (reluisait) qui suggère une moindre intensité dans la réflexion de la lumière.

- 14 Au terme de ce parcours analysant les diverses traductions portugaises d'un passage essentiel de *Madame Bovary*, qui peut cependant paraître peu important pour un lecteur moins attentif, il apparaît que la description de la casquette de Charles, qui procède par comparaisons successives avec des couvre-chefs reconnaissables pour un lecteur de l'époque, a été très diversement interprétée et donc rendue. Les traducteurs ont été surtout confrontés à des difficultés d'ordre lexical qui touchent à l'inexistence de certains termes dans la langue cible. Difficulté accrue quand les termes sont connotatifs et participent de diverses poly-isotopies. Comme nous l'avons observé, ils se servent d'équivalents, d'emprunts à la langue source, voire effacent et suppriment des termes, des locutions qui leur paraissent intraduisibles. Les onze traductions de ce bref passage sont de bons exemples de ce qu'il ne saurait y avoir de traduction définitive d'une œuvre complexe aux phrases longuement travaillées dans le « gueuloir ». Certainement d'autres traductions ou pour être plus précis d'autres retraductions continueront de paraître au Portugal.

BIBLIOGRAPHIE

FLAUBERT, Gustave (1881). *Madame Bovary. Costumes de provincia*. Tradução de Francisco F. da Silva Vieira. Lisboa : Emp. Literária Fluminense.

FLAUBERT, Gustave (19--). *Madame Bovary (Scenas de Província)*. Tradução revista por João Barreira. Porto : Livraria Chardron, de Lélo & Irmão, Col. Lusitânia, 5.^a edição.

FLAUBERT, Gustave (1953). *Madame Bovary*. Tradução de Mário Gonçalves. Lisboa : Editorial Minerva, Col. Catavento, 1.

FLAUBERT, Gustave (1960). *Madame Bovary*. Tradução de João Pedro de Andrade. Lisboa : Editorial Estúdios Cor.

FLAUBERT, Gustave (1969). *Madame Bovary*. Tradução de Vera Neves Pedrosa. Amadora/Rio de Janeiro : Íbis / Editorial Bruguera.

FLAUBERT, Gustave (1977). *Œuvres I*. Édition établie et annotée par Albert Thibaudet et René Dumesnil. Paris : Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade ».

FLAUBERT, Gustave (1979). *Madame Bovary*. Tradução de Fernanda Ferreira Graça. Mem Martins : Europa-América, Col. Livros de bolso, 196.

FLAUBERT, Gustave (1982). *Madame Bovary*. Tradução de Daniel Augusto Gonçalves. Lisboa : Livraria Civilização Editora, « Clássicos Civilização ».

FLAUBERT, Gustave (1991). *Correspondance II (juillet 1851-décembre 1858)*, édition établie, présentée et annotée par Jean Bruneau. Paris : Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade ».

FLAUBERT, Gustave (1996). *Madame Bovary*. Tradução de Maria Isabel Barreno. Alfragide : Ediclube.

FLAUBERT, Gustave (2003). *Madame Bovary*. Tradução de Luís Filipe Sarmiento. Mem Martins : Sporpress.

FLAUBERT, Gustave (2013a). *Madame Bovary*. Tradução de Ana Ribeiro. Porto : book.it.

FLAUBERT, Gustave (2013b) *Œuvres complètes III, 1851-1862*. Édition établie sous la direction de Claudine Gothot-Mersch, avec, pour ce volume, la collaboration de Jeanne Bem, Yvan Leclerc, Guy Sagnes et Gisèle Séginger. Paris : Éditions Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 2013, p. 151.

FLAUBERT, Gustave (2016). *Madame Bovary*. Tradução de Helder Guégués. Lisboa : Guerra e Paz, Editores.

FLAUBERT, Gustave (2017). *Madame Bovary*. Tradução de João Pedro de Andrade. Clara Ferreira Alves (Pref.). Lisboa : Clube do Autor Editora.

PRIVAT, Jean-Marie (2013). « Ethnocritique d'une fameuse casquette » [En ligne], in *Recherches & Travaux*, 82. UGA Éditions/Université Grenoble Alpes. <URL : <http://journals.openedition.org/recherchestravaux/585> >

THIBAUDET, Albert (1996). *Gustave Flaubert*. Paris: Éditions Gallimard, coll. Tel.

ANNEXES

Traductions portugaises de l'extrait du chap. I de la Première partie

a. Francisco F. da Silva Vieira [1881]

Era um d'estes bonets de ordem composita, nos quaes se acham os elementos do bonet de pelles do chapska, do chapéo redondo, do casquete de lontra, e do barrete de algodão, uma das pobres coisas emfim, cuja fealdade muda contem profundidades de expressão como o rosto de um imbecil. Ovoide e cheio de barbas de baleia, começava por tres chouriços circulares depois alternavam-se, separados por uma facha vermelha, com laços de velludo, e rodela de pello de coelho; seguia-se uma especie de sacco que terminava n'um polygono cartonado, coberto de complicada bordadura de soutache, e do qual pendia no extremo de um cordão delgadissimo, uma bolota de fios de oiro encanastrados. Era novo; a palla brilhava. (Flaubert, 1881).

b. João Barreira [190 ?]

Aquele bonê era uma destas cousas complexas, formadas por elementos de chapéu de feltro, chapéu redondo, boné turco, gôrro de peles, barrete de algodão, uma destas pobres cousas, em suma, cuja fealdade muda tem a mesma profundidade de expressão que o rosto dum imbecil. Ovóide, guarnecido de barbas de baleia, começava por três peças circulares; separados por uma franja vermelha, alternavam-se losangos de veludo e de pele de coelho, e em seguida uma espécie de sacco que terminava por um polígono cartonado coberto por um bordado complicadíssimo, e do qual pendiam, na extremidade dum longo cordão muito fino, umas pequenas borlas de fio de ouro em forma de bolota. Era novo: a pala reluzia. (Flaubert, 19--).

c. Mário Gonçalves [1953]

Aquele boné era uma dessas coisas complexas, formadas por elementos de gorra de feltro, chapéu redondo, boné turco, carapuça de peles, barrete de algodão, uma destas pobres coisas, em suma, cuja fealdade muda tem a mesma profundidade de expressão que o rosto dum imbecil. Ovóide, guarnecido de barbatanas de baleia, começava por três espécies de chouriços circulares ; separados por uma franja vermelha, alternavam-se losangos de veludo e de pele de coelho, e em seguida uma espécie de saco que terminava por polígono cartonado coberto por um bordado complicadíssimo, e do qual pendiam, na extremidade dum longo cordão muito fino, umas borlas pequenas de fio de oiro em forma de bolota. Era novo ; a pala reluzia. (Flaubert, 1953).

d. João Pedro de Andrade [1960]

Era uma destas coberturas de ordem compósita, onde se encontram os elementos do boné de pêlo, do *chapska*, do chapéu redondo, da boina de lontra e do barrete de algodão, uma destas pobres coisas, enfim, cuja fealdade muda tem profundezas de expressão como o rosto de um imbecil. De forma ovóide e recheado de barbas de baleia, começava por três rolos circulares ; depois alternavam-se, separados por uma lista vermelha, losangos de veludo e de pele de coelho ; vinha em seguida uma espécie de saco que terminava por um polígono cartonado, coberto por uma complicada guarnição de sutache, da qual pendia, na extremidade de um cordão comprido e delgado, um pequeno entrançado de fio de ouro, do feitio de uma bolota. O boné era novo ; a pala brilhava. (Flaubert, 1960).

e. Vera Neves Pedroso [1969]

Era um desses bonés de tipo composto, onde se encontram elementos do gôrrro de pêlo, do *chapska*, do chapéu redondo, do gôrrro de lontra e do boné de algodão, uma dessas pobres coisas, enfim, cuja muda fealdade tem profundezas de expressão, como o rosto de um imbecil. Ovóide e inchado de barbatanas, êle começava por três morcelas circulares ; a seguir, alternavam-se, separados por urna banda vermelha, losangos de veludo e de pele de coelho ; vinha depois uma espécie de saco que se terminava por um polígono cartonado, coberto por um bordado de complicada sutache e de onde pendia, na ponta de um longo cordão demasiado fino, um pequeno trançado de fios de ouro, em forma de bolota. O boné era nôvo ; a viseira brilhava. (Flaubert, 1969).

f. Daniel Augusto Gonçalves [1975]

Era um desses artigos de chapelaria de ordem compósita, onde se encontram elementos do gorro de peles, do capacete de lanceiro, do chapéu redondo, do boné de lontra e da boina de algodão, uma dessas pobres coisas, em suma, cuja fealdade muda tem profundidades de expressão como as da cara de um imbecil. Ovóide e armado com barbas de baleia, começava com três rolos circulares ; depois alternavam-se, separados por uma faixa vermelha, losangos de veludo e de pele de coelho ; seguia-se urna espécie de saco rematado por um polígono cartonado, coberto com um bordado muito complicado de trancinhas de onde pendia, na extremidade de um comprido cordão muito fino, um grillhãozinho de fios de ouro, como uma borla. Era novo ; a pala reluzia. (Flaubert, 1982).

g. Fernanda Ferreira Graça [1979]

Era um daqueles barretes compostos por elementos de boina de feltro, boné turco, chapéu redondo, gorro de peles e carapuça de algodão ; uma coisa medíocre, enfim, daquelas cuja fealdade muda tem profundidades de expressão semelhantes às do rosto de um imbecil. Ovíde e armado com barbas de baleia, o boné começava por três chouriços circulares ; depois alternavam-se, separados por uma tira vermelha, losangos de veludo e pele de coelho ; vinha depois uma espécie de saco que terminava num polígono cartonado, coberto por um complicado bordado a sutache, donde pendia, na extremidade de um cordão demasiado fino, uma pequena borla de fios de ouro, à maneira de bolota. Era novo ; a pala reluzia. (Flaubert, 1979).

h. Maria Isabel Barreno [1996]

Era um desses toucados de ordem compósita, onde se encontram elementos do gorro de pele, do capacete dos lanceiros no Segundo Império, do chapéu de coco, do gorro de lontra e do barrete de dormir, uma dessas pobres coisas, enfim, cuja muda fealdade tem profundidades de expressão como a cara de um imbecil. Ovíde e armado com barbas de baleia, o boné começava por três chouriços circulares ; depois estes alternavam-se, separados por uma risca vermelha, losangos de veludo e bocados de pele de coelho : vinha em seguida uma espécie de saco que terminava num polígono encartonado, coberto com o bordado de um galão complicado, e de onde pendia, na ponta de um cordão comprido e demasiado delgado, um pequeno molho de fios, em jeito de borla. O boné era novo ; a pala brilhava. (Flaubert, 1996).

i. Luís Filipe Sarmiento [2003]

Era um desses bonés de ordem compósita, onde se podiam ver elementos de boina de feltro, de barrete militar, de chapéu de coco, de gorro de lontra e de barrete de algodão, enfim, uma dessas pobres coisas, cuja muda fealdade tem a profunda expressão de um rosto de imbecil. Ovoide e armado com barbas de baleia, o boné começava por três chouriços circulares ; alternando-se depois, separados por uma fita vermelha, com losangos de veludo e pele de coelho ; a seguir vinha uma espécie de saco que terminava num polígono cartonado, coberto por um complicado bordado entrançado e de onde pendia, na ponta de um longo e fino cordão, um pequeno novelo de fios de ouro, à maneira de borla. Era um boné novo ; e a viseira brilhava. (Flaubert, 2003)

j. Ana Ribeiro [2012]

O boné era uma dessas coisas complicadas, que reúnem elementos do chapéu de feltro, chapéu redondo, fez turco, gorro de peles, barrete de algodão, enfim, um desses pobres objetos cuja muda fealdade possui a mesma profundeza de expressão que o rosto de um idiota. Ovoide, guarnecido de barbas de baleia, começava por três peças circulares ; depois, separados por uma franja vermelha, alternavam-se losangos de veludo e de pele de coelho, e em seguida uma espécie de saco terminado num polígono cartonado e coberto por um bordado complicadíssimo, do qual pendiam, na ponta de um cordão comprido e muito fino, umas pequenas borlas de fio de ouro. Era novo ; a pala reluzia. (Flaubert, 2012)

k. Helder Guégués [2016]

Era uma destas coberturas de ordem compósita, onde se encontram os elementos

do boné de pêlo, do *chapska*, do chapéu redondo, da boina de lontra e barrete de algodão ; enfim, uma destas pobres coisas cuja fealdade muda tem profundidades de expressão semelhantes às do rosto de um imbecil. Ovóide e armado com barbas de baleia, começava por três rolos circulares ; depois alternavam-se, separados por uma tira vermelha, losangos de veludo e pele de coelho ; vinha depois uma espécie de saco que terminava num polígono cartonado, coberto por um complicado bordado a sutache, donde pendia, na extremidade de um cordão demasiado fino, uma pequena borla de fios de ouro, do feitio de uma bolota. Era novo ; a pala brilhava. (Flaubert, 2016)

NOTES

1. Lettre à Louise Colet du 16 janvier 1852, publiée dans la *Correspondance II*, p. 3.
2. Ce spectacle intitulé simplement *Bovary* a été créé en portugais à Lisbonne le 7 juin 2014 au Théâtre São Luiz et a été ensuite repris en français le 11 avril 2016 au Théâtre de la Bastille, à Paris. Le succès de cette pièce et d'autres spectacles de Tiago Rodrigues, ainsi que le fait qu'il était directeur du Théâtre national D. Maria II de Lisbonne, auront certainement contribué à le faire nommer directeur du Festival d'Avignon en 2021.
3. Il suffit de consulter le dictionnaire *Le Grand Robert de la langue française* à l'entrée « bourgeois » pour découvrir son sens péjoratif au XIX^e siècle : « Personne de peu de goût, ne portant pas d'intérêt aux arts et aux lettres (Béoïen, philistin) » donnant comme exemple un extrait du journal d'André Gide daté du 22 août 1937 citant l'auteur de *Madame Bovary* : « Le slogan de Flaubert : 'J'appelle bourgeois quiconque pense basement' » .
4. Voir la définition dans le *TLFi* (<https://www.cnrtl.fr/definition/charivari>). Le *Dictionnaire historique de la langue française* signale en outre que ce terme est « encore connu des ethnologues ».
5. Voir l'annexe avec les diverses traductions.
6. Dans le *Dictionnaire des idées reçues*, à l'entrée « chapeau », Flaubert écrit simplement : « protester contre la forme des... » Ce mélange des genres qu'est la casquette de Charles apparaît par son caractère composite comme une illustration de cette boutade de Flaubert. Comment protester avec plus de véhémence contre leur morphologie sinon en créant une sorte de couvre-chef monstrueux qui serait d'une certaine façon la sublimation grotesque, carnavalesque de tous les autres ?
7. La réminiscence de la vision de ce dessin a pu inspirer Flaubert dans sa création de la casquette.
8. *Le Grand Robert* souligne par une remarque le caractère polysémique de ce terme et indique qu'« on lui préfère souvent des mots plus précis (chapeau, bonnet, etc.) à cause de la confusion que font naître les deux sens du mot. On l'emploie chaque fois qu'on ne peut ou ne veut déterminer l'objet ».
9. Par souci de clarté et d'économie, seules les premières occurrences des renvois aux traducteurs mentionnent leurs noms *in extenso*, les secondes emploieront uniquement leurs initiales.
10. Le terme « toucado » est défini comme étant couvert ou orné d'une « touca », aussi bien par le *Dicionário da Língua Portuguesa Contemporânea* de l'Academia das Ciências de Lisboa que par le *Dicionário Houaiss da Língua Portuguesa*. Or, ce dernier signifie qu'il s'agit d'un couvre-chef porté uniquement par des femmes ou de très jeunes enfants.
11. Guégus suit très souvent les choix lexicaux de son prédécesseur dont la traduction a été reprise par divers éditeurs, notamment en 1991 par Relógio d'Água et plus récemment en 2017

par Clube do Autor. Cette disponibilité constante a permis d'élargir le nombre de lecteurs portugais du roman, d'autant plus que dans les années 1970 cette traduction a été utilisée également par le *Círculo de Leitores* dont la distribution avait lieu alors exclusivement à domicile.

12. Orthographe en usage avant la grande réforme de 1911 au Portugal.

13. La traduction de Vera Neves Pedrosa, traductrice d'origine portugaise qui s'est installée très jeune au Brésil, étant éditée simultanément au Portugal et au Brésil a adopté l'orthographe en vigueur dans ce dernier pays.

14. Le premier écrit qu'il s'agit d'un « boné militar polaco, popularizado no exército francês por volta de 1808 » et le deuxième définit de cette façon ce terme : « Nome de uma cobertura de pele para a cabeça, espécie de boné, de uso militar e origem polaca, popularizado pelo exército francês no início do século XIX ».

15. Ces approximations, ces anachronismes tiennent certainement au temps imparti pour une traduction littéraire. Ainsi, Maria Isabel Barreno nous faisait part, quelques années après la publication de sa traduction, des regrets nés du fait de ne pas avoir eu plus de temps pour revoir son texte compte tenu des délais draconiens imposés par l'éditeur Ediclube.

16. Flaubert, dans sa correspondance mentionne à diverses reprises Louis-Philippe sans trop s'y attarder cependant. Dans une lettre à Louise Colet, sans doute du 30 mai 1852, il parle d'un discours de Musset où celui-ci aurait fait allusion à Casimir Delavigne, auteur à succès partisan des idées libérales et romantiques, rallié au roi Louis-Philippe : « Delavigne était un médiocre monsieur, mais normand rusé qui épiait le goût du jour et s'y conformait, conciliant tous les partis et n'en satisfaisant aucun, un bourgeois s'il en fut, un Louis-Philippe en littérature » (Flaubert, 1991 : 96). Dans une autre lettre adressée aussi à Louise Colet, datée du 29 janvier 1853, où Flaubert évoque les « sueurs froides » que lui provoque la rédaction de *Madame Bovary*, il parle à nouveau de Louis-Philippe : « On deviendra si bête d'ici à quelques années que, dans vingt ans, je suppose, les bourgeois du temps de Louis-Philippe sembleront élégants et talons rouges » (Flaubert, 1991 : 244). Ces deux citations traduisent simultanément son dégoût pour un certain type d'écrivain romantique opportuniste, pour les bourgeois et de façon plus générale pour le règne de Louis-Philippe et partant pour le monarque lui-même.

17. *Grande dicionario contemporaneo Francês-Português* por Domingos de Azevedo e revisto pelo professor Luiz Filipe Leite, Lisbonne, Parceria Antonio Maria Pereira – Liv. editora, 1918, 2^e éd.

18. C'est que nous n'avons pas hésité à faire afin de nous représenter cet étrange couvre-chef et pouvoir mieux comprendre les diverses traductions avec leurs réussites et leurs impasses.

19. En cela les textes numérisés, disponibles sur différents sites sont d'une grande utilité pour le chercheur. Tout particulièrement l'Atelier Bovary du Centre Flaubert (<https://flaubert.univ-rouen.fr/bovary/index.php>) qui permet d'avoir accès au texte définitif du roman, ainsi qu'aux brouillons, mais aussi le site Gallica de la BnF (<https://gallica.bnf.fr>) où l'on peut consulter et télécharger au format texte et image les œuvres de Flaubert, notamment l'édition définitive de *Madame Bovary*, avec les pièces du procès, publié par G. Charpentier en 1879.

20. *op. cit.*

RÉSUMÉS

Nous nous proposons dans cet article d'analyser comparativement onze traductions portugaises d'un passage de *Madame Bovary*, la description de la casquette de Charles, morceau de bravoure de Gustave Flaubert qui a voulu écrire « un livre sur rien (...) qui se tiendrait de lui-même par la force interne de son style »¹. Cette force du style a bien entendu rendu plus délicate la tâche du traducteur dont l'extrait en question révèle les difficultés, les impasses, les approximations, mais également les trouvailles, les réussites qui font de la traduction autant une technique avec ses procédés qu'un art où la part d'intuition signale aussi bien le métier que le talent. Ainsi, la langue du texte cible transforme et adapte le texte source en utilisant des emprunts lexicaux, des équivalences improbables, des suppressions, voire des notes de traduction qui sont trop souvent des aveux d'impuissance et de renoncement face à des spécificités linguistiques et culturelles irréductibles.

The purpose of this article is to analyze comparatively eleven Portuguese translations of a passage of *Madame Bovary*, the description of Charles' cap, a bravura piece of work by Gustave Flaubert who wanted to write "a book about nothing (...) which would be held together by the strength of its style". This force of style has of course made the translator's task more delicate and this extract reveals the difficulties, the dead ends, the approximations, but also the discoveries, the successes which make translation as much a technique with its procedures as an art where the part of intuition signals both the *métier* and the talent. Thus, the language of the target text transforms and adapts the source text by using lexical borrowings, improbable equivalences, deletions, even translation notes which are too often admissions of helplessness and renunciation in the face of irreducible linguistic and cultural specificities.

INDEX

Mots-clés : Flaubert (Gustave), Madame Bovary, littérature française du XIX^e siècle, traduction

Keywords : Flaubert (Gustave), Madame Bovary, 19th century French literature, translation

AUTEUR

LUÍS CARLOS PIMENTA GONÇALVES

Universidade Aberta / IELT-Universidade Nova de Lisboa

Luis.Goncalves[at]uab.pt