



**HAL**  
open science

# Flaubert savait-il écrire en espagnol? Madame Bovary et ses traductions

Claire Moudart

► **To cite this version:**

Claire Moudart. Flaubert savait-il écrire en espagnol? Madame Bovary et ses traductions. Litté-  
ratures. 2013. dumas-00926280

**HAL Id: dumas-00926280**

**<https://dumas.ccsd.cnrs.fr/dumas-00926280v1>**

Submitted on 9 Jan 2014

**HAL** is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.



# Flaubert savait-il écrire en espagnol ? Madame Bovary et ses traductions

Nom : **MOUDART**  
Prénom : **Claire**

UFR Langues Étrangères (LLCE)

---

Mémoire de master 1 - 18 crédits - Mention

Spécialité ou Parcours : Recherche

Sous la direction de Monsieur le professeur MICHEL LAFON

Année universitaire 2012-2013





# Flaubert savait-il écrire en espagnol ? Madame Bovary et ses traductions

Nom : **MOUDART**  
Prénom : **Claire**

UFR Langues Étrangères (LLCE)

---

Mémoire de master 1 - 18 crédits - **Mention**

Spécialité ou Parcours : **Recherche**

Sous la direction de **Monsieur le professeur MICHEL LAFON**

Année universitaire 2012-2013

## Remerciements

Je tiens dans un premier temps à remercier Monsieur Michel Lafon, Professeur à l'université Stendhal – Grenoble III, pour avoir accepté de diriger ce mémoire de recherche, ainsi que pour ses nombreux conseils, son soutien, et sa disponibilité au cours de cette année. Les entretiens que nous avons eus m'auront, sur de nombreux points, beaucoup apporté tout au long de cette année.

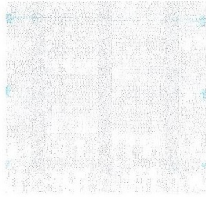
Je souhaite également remercier les professeurs des deux universités où j'ai eu la chance d'étudier, ceux de l'université Charles de Gaulle – Lille III ainsi que ceux de l'université Stendhal – Grenoble III, pour m'avoir au cours de ces quatre dernières années guidée, conseillée, et appris tant de choses.

Ce travail n'aurait pu exister tel qu'il est aujourd'hui sans les travaux de Monsieur Jean-Claude Chevalier et Madame Marie-France Delport qui, si je n'ai pas eu la chance de les connaître, m'ont beaucoup apporté au travers de leurs écrits. Je remercie également Monsieur Gilles Philippe pour m'avoir, au travers de son ouvrage et bien inconsciemment, aidé à nommer ce mémoire.

Je ne pourrais écrire ces remerciements sans parler de ma famille, qui m'a soutenue, encouragée, conseillée, et qui surtout a toujours su me supporter. Merci pour le soutien que vous m'avez toujours apporté, et qui m'a permis d'être ce que je suis aujourd'hui.

Je remercie sincèrement mes amis, pour avoir su me changer les idées quand j'en avais besoin, pour avoir su être là quand tout allait bien, mais aussi dans mes périodes de doutes. J'ai une pensée particulière pour Marion, Julie et Gustavo, sans qui cette année de cours à quatre n'aurait pas eu la même saveur.

J'ai omis de citer bon nombre de personnes, mais je souhaite qu'ils sachent que je ne les oublie pas. Je pense à mes collègues, voisins, et à toutes les rencontres que j'ai pu faire cette année, qui souvent relèvent du romanesque. Les rencontres les plus inattendues sont parfois les plus belles.



Déclaration anti-plagiat  
Document à scanner après signature  
et à intégrer au mémoire électronique

### DÉCLARATION

1. Ce travail est le fruit d'un travail personnel et constitue un document original.
2. Je sais que prétendre être l'auteur d'un travail écrit par une autre personne est une pratique sévèrement sanctionnée par la loi.
3. Personne d'autre que moi n'a le droit de faire valoir ce travail, en totalité ou en partie, comme le sien.
4. Les propos repris mot à mot à d'autres auteurs figurent entre guillemets (citations).
5. Les écrits sur lesquels je m'appuie dans ce mémoire sont systématiquement référencés selon un système de renvoi bibliographique clair et précis.

NOM : MOUDART ..... PRENOM : CLAIRE .....

DATE : 18/06/2013 ..... SIGNATURE :



# Table des matières

Remerciements.....	4
Déclaration anti-plagiat.....	5
Table des matières.....	7
Introduction.....	8
<b>I - L'INCIPIT, CE MOMENT CRUCIAL.....</b>	<b>11</b>
Annexe.....	26
<b>II - RÊVERIES À LA VAUBYESSARD.....</b>	<b>30</b>
Annexe.....	48
<b>III - LA RUPTURE, SCÈNE D'ACTION PAR EXCELLENCE.....</b>	<b>56</b>
CHAPITRE 1 – « CET ÉTERNEL IMPARFAIT ».....	58
Annexe.....	65
CHAPITRE 2 – « LE TRADUCTEUR OMNISCIENT ».....	68
Annexe.....	73
CHAPITRE 3 – « LA PENSÉE RESPIRE ».....	76
Annexe.....	80
CHAPITRE 4 – AUTRES REMARQUES.....	82
Annexe.....	87
Conclusion.....	90
Bibliographie.....	91
Table des annexes.....	94
Table des matières des annexes .....	94

## Introduction

*« Avoir un style, c'est parler au milieu de la langue commune un dialecte particulier, unique et inimitable et cependant que cela soit à la fois le langage de tous et le langage d'un seul. »*

Remy de Gourmont, *La culture des idées*, Paris, 1983

Le choix de ce sujet de mémoire s'est imposé à moi comme une évidence. Depuis ma première approche des langues vivantes, et en particulier de l'espagnol, la traduction a toujours été pour moi une passion, mon domaine de prédilection. La recherche de la perfection, de l'expression la plus juste, de la transparence la plus totale du traducteur, afin que le lecteur puisse lire non pas une œuvre déformée, altérée par le passage d'une langue à une autre, mais la parole de l'auteur retransmise le plus fidèlement possible, voilà ma vision de la traduction.

Au lycée, une enseignante de français m'a fait découvrir Flaubert. J'ai tout de suite été fascinée par le travail acharné de cet homme qui « gueulait » ses phrases pour atteindre ce qu'il considérait être la perfection.

« Ce qui me semble beau, ce que je voudrais faire, c'est un livre sur rien, un livre sans attache extérieure, qui se tiendrait de lui-même par la force interne de son style, comme la terre sans être soutenue se tient en l'air, un livre qui n'aurait presque pas de sujet ou du moins où le sujet serait presque invisible, si cela se peut. »

Gustave Flaubert, *Lettre à Louise Colet*, 16 janvier 1852

Ce qu'il importe alors de traduire, c'est avant tout la beauté de la langue, le style de l'auteur ; il s'agit de retranscrire sa voix, et non pas uniquement de transmettre le « fond ». Flaubert a pesé, remanié, chaque mot, chaque phrase; il ne s'agit pas du simple récit de la vie insipide d'une petite bourgeoise provinciale adultère mariée à un homme trop simple, et qui s'achève sur une fin tragique, mais d'un véritable exercice de style, d'un pari esthétique qui consiste à transformer ce « rien » en une œuvre, grâce à la « force interne de son style ». Flaubert est l'un des plus grands auteurs français, il a fait l'objet de nombreuses études, et il constitue en cela un véritable défi pour tout traducteur qui déciderait d'entreprendre la traduction de l'une de ses œuvres ; à plus forte raison en ce qui concerne son chef-d'œuvre, *Madame Bovary*.

C'est pourquoi j'ai fait le choix d'analyser en les comparant quatre traductions de *Madame Bovary* en espagnol, qui couvrent une période de presque un siècle – la traduction de Pedro Vances date de 1923, tandis que celle de María Teresa Gallego Urrutia a été publiée en 2012. Bien souvent, j'omettrai d'avancer une hypothèse sur les raisons qui peuvent avoir poussé le traducteur à effectuer son choix ; c'est que cela me semble très difficile, car nul autre que le traducteur lui-même ne pourrait dire avec certitude ce qui a motivé ses choix.

J'ai choisi pour cette étude trois passages tirés du roman qui m'ont semblé, chacun pour des raisons différentes, pertinents dans le cadre de la traduction. Je me suis efforcée d'éviter tout jugement, considérant qu'il serait très présomptueux de ma part, en tant que simple étudiante, de juger de la qualité générale des travaux de traducteurs expérimentés. Les écarts qu'ils peuvent avoir commis ne condamnent aucunement le reste de leur travail ; je ne prétends pas être en mesure de produire une traduction dont la qualité serait moitié moindre que celles qu'ils ont produites, et si je me suis attachée à relever leurs erreurs, cela a été fait sans prétention.



## I - L'incipit, ce moment crucial

« Je suis un homme-plume. Je sens par elle, à cause d'elle, par rapport à elle et beaucoup plus avec elle. »

*Lettre à Louise Colet, 31 janvier 1852.*

L'importance de l'incipit n'est plus à démontrer ; c'est pourquoi il m'a semblé intéressant, si ce n'est nécessaire, d'en examiner les différentes traductions. L'incipit, a été analysé et délimité par Andrea Del Lungo, qui en dit ceci :

« Tout commencement romanesque est une prise de position ; un moment décisif – et souvent difficile, pour l'écrivain – dont les enjeux sont multiples, car il doit légitimer et orienter le texte, donner des indications génériques et stylistiques, construire un univers fictionnel, fournir des informations sur l'histoire : bref, *diriger* la lecture. »<sup>1</sup>

On comprend donc que l'élaboration de l'incipit, pour un écrivain, est une mission délicate, et qu'il s'agit donc d'un passage sur lequel l'auteur aura porté une attention plus importante. Traduire l'incipit n'est donc pas traduire un passage quelconque du roman. Chaque mot, chaque expression voit son importance accrue, ce qui rend son choix plus difficile. Considérons donc les traductions qui ont été faites des premières lignes de *Madame Bovary* :

**1)** Nous étions à l'Étude, quand le Proviseur entra, suivi d'un *nouveau* habillé en bourgeois et d'un garçon de classe qui portait un grand pupitre. Ceux qui dormaient se réveillèrent, et chacun se leva comme surpris dans son travail.

Estábamos en la sala de estudio, cuando en ella penetró el director y tras él un *novato* vestido a lo provinciano y un bedel con un enorme pupitre a cuestas. Despertáronse los que dormitaban, y todos, como si les sorprendieran trabajando, se pusieron en pie. **(P.V.)**

Estábamos en el estudio cuando entró el director, y tras él un *nuevo*, vestido éste de paisano, y un celador cargado con un gran pupitre. Los que estaban dormidos se despertaron y fueron levantando como si les hubieran sorprendido en su trabajo. **(C.B.)**

Estábamos en la sala de estudio cuando entró el director, seguido de un «novato» con atuendo pueblerino y de un bedel cargado con un gran pupitre. Los que dormitaban se despertaron, y todos se fueron poniendo de pie como si los hubieran sorprendido en su trabajo. **(G.P.)**

Estábamos en el aula de estudio cuando entró el director y, tras él, un *nuevo* vestido de calle y un mozo que traía un pupitre grande. Los que estaban durmiendo se despertaron y todos nos levantamos como si nos hubiera sorprendido en plena tarea. **(M.T.G.U.)**

---

<sup>1</sup> Andrea Del Lungo, *L'Incipit romanesque*, Paris, Seuil, Collection Poétique, 2003.

Un premier terme mérite d'être examiné avec attention ; il s'agit du verbe *portar*, utilisé en français dans le sens de « soutenir quelque chose, être chargé de quelque poids. *Porter un sac de blé*. Transporter une chose d'un lieu dans un autre. *Porter une lettre à la poste*. *Faire porter des marchandises dans un magasin*. *Portez ces papiers dans mon cabinet*. » On remarque que l'utilisation du terme « porter » dans le sens de « transporter » est liée à l'utilisation d'un complément circonstanciel de lieu, qui n'apparaît pas dans le texte-source. Examinons les traductions qui en ont été faites.

Pedro Vances a utilisé l'expression *con ... a cuestras*, qui signifie selon la Real Academia Española « sobre los hombros o las espaldas. » ; si le sens semble avoir été conservé, il n'en reste pas moins intéressant de noter l'abandon du verbe conjugué à l'imparfait. Cette disparition du verbe fait passer le garçon de classe du statut privilégié d'agent à celui de patient ; il n'accomplit plus l'action, il la subit ; il n'est plus qu'un simple support, traité comme une bête de somme. Consuelo Berges et Germán Palacios ont tous deux choisi quant à eux d'utiliser la tournure *cargado con*. Cette tournure présente les mêmes caractéristiques que celle utilisée par Pedro Vances. Pour sa part, María Teresa Gallego Urrutia a opté pour l'emploi du verbe *traer* ; ce verbe est porteur du même sens que le mot *apporter* en français. Si le texte-source n'interdit pas cette représentation des événements, cette traduction offre un écart entre le texte-source et le texte-cible qui n'était pas nécessaire.

La conservation des temps employés dans le texte français n'est pas systématique, comme le montre l'exemple précédent ; un autre exemple est celui de la traduction du verbe *dormían*, à l'imparfait en français. Deux types de traductions ont été proposés : celles qui conservaient l'imparfait de l'indicatif – *dormitaban* – et celles qui utilisaient une forme composée – *estaban dormidos* et *estaban durmiendo*. Ces constructions présentent la particularité d'induire l'idée d'un état plutôt que celle d'une action, ce qui donne une image de passivité plus importante de la part des élèves endormis. Elles sont cependant très courantes dans la langue espagnole, et ne pas y recourir sous prétexte de conservation pourrait avoir pour conséquence l'usage d'une langue artificielle qui ne serait alors non plus de l'espagnol, mais du français hispanisé, ou de l'espagnol francisé. Il faut également noter qu'au niveau lexical, les traducteurs ont des avis divergents ; deux d'entre eux ont employé le verbe *dormitar*, et les deux autres le verbe *dormir*. Or, ces deux termes ne possèdent pas la même valeur sémantique. La traduction de *dormir* en français par *dormitar* est une

amplification, un écart auquel les traducteurs n'étaient pas contraints par la différence des langues, étant donnée l'existence du verbe *dormir* en espagnol. Cette amplification peut s'expliquer par le souci de vraisemblance que peuvent avoir eu Pedro Vances et Germán Palacios. Il semble en effet évident que les élèves n'étaient pas en train de dormir à poings fermés, mais plutôt dans un état de somnolence avancée. Cependant, il ne faut pas oublier que la langue française possède les moyens de traduire cette représentation – somnoler, s'assoupir, sommeiller, et même le terme moins commun de dormailler – que Flaubert aurait pu utiliser, et qu'il a choisi d'écarter.

Dans la traduction du segment « et chacun se leva comme surpris dans son travail. », on observe une grande diversité dans la représentation que les traducteurs se sont faite de la scène :

Despertáronse los que dormitaban, y todos, como si les sorprendieran trabajando, se pusieron en pie. **(P.V.)**

Los que estaban dormidos se despertaron y fueron levantando como si les hubieran sorprendido en su trabajo. **(C.B.)**

Los que dormitaban se despertaron, y todos se fueron poniendo de pie como si los hubieran sorprendido en su trabajo. **(G.P.)**

Los que estaban durmiendo se despertaron y todos nos levantamos como si nos hubiera sorprendido en plena tarea. **(M.T.G.U.)**

En effet, Pedro Vances, par son choix de la troisième personne du pluriel, exclut totalement le narrateur du groupe de personnes qui se lèvent. Or, l'usage du pronom personnel de la première personne du pluriel dans la phrase précédente, même s'il n'est pas réutilisé dans la phrase qui nous intéresse actuellement, indique au lecteur que le narrateur fait partie du groupe d'élèves ; la formulation *chacun se leva* n'excluant pas l'idée d'un narrateur qui s'inclut dans le groupe des personnes qui se lèvent. Consuelo Berges pour sa part semble chercher à introduire de la fluidité dans le discours en ne précisant pas le sujet du verbe levantarse ; fluidité qui n'est pas présente de cette façon dans le texte-source, et qui de plus induit en erreur le lecteur espagnol, qui pensera que seuls les élèves qui dormaient se lèvent. De plus, le choix de la construction *fueron levantando*, avec l'usage du semi-auxiliaire *ir* accompagné d'un gérondif, donne l'idée d'une action qui s'inscrit dans la durée, en totale opposition avec la capacité du passé simple français à évoquer une action



brève et achevée. Germán Palacios rejoint Consuelo Berges dans le choix de ce même temps, avec la formulation *se fueron poniendo de pie*. Enfin, María Teresa Gallego Urrutia fait le choix de rappeler au lecteur l'appartenance du narrateur au groupe d'élève, en rétablissant le pronom personnel *nous* que Flaubert avait délaissé dans cette deuxième phrase. C'est probablement la traduction qui s'éloigne le moins du texte-source, malgré ce rappel explicitatif quant à l'identité du narrateur.

Dans ce premier paragraphe, on note également deux écarts significatifs de Pedro Vances. Premièrement, Pedro Vances a ressenti le besoin d'une précision locative quant à l'entrée du Proviseur dans la salle, précision qui s'est manifestée par l'ajout du syntagme *en ella*, qui constitue une explicitation. Ensuite, le *grand pupitre* en français devient sous sa plume un *enorme pupitre* ; ce changement n'étant pas justifié par l'écart existant entre les deux langues, il constitue une nouvelle figure de traduction, que l'on appelle amplification.

Bien qu'il s'agisse là d'un autre domaine, on peut également s'interroger sur les raisons qui ont poussé les éditions Cátedra – ou Germán Palacios lui-même – à ne pas respecter la typographie d'origine, en l'occurrence l'italique pour le mot *nouveau*, en utilisant uniquement des guillemets, et l'absence d'italique ou même de guillemets pour la traduction de *dans les grands*. En tant que procédé de mise en relief, l'italique fait partie intégrante de l'ordonnement de la phrase, au même titre que l'emphase, du point de vue de la rhétorique ou de la syntaxe. Si le choix en ce qui concerne le mot *nouveau* peut se justifier, car quel que soit le procédé employé il s'agit toujours d'une mise en valeur, on ne peut que déplorer l'absence d'une quelconque mise en valeur de l'expression *a la clase de los mayores*, qui conduit à l'aplatissement du texte. La mise en italique dans le texte français souligne le fait qu'il s'agisse là d'une expression typique au jargon de l'enseignement, et en accentue le caractère peu usité ; l'indifférenciation de l'expression dans la traduction de Germán Palacios fait totalement disparaître cet effet que Flaubert avait introduit.

Si l'on examine la suite du texte, on constate que tous les traducteurs ont fait le choix d'indiquer le ton de voix pris par le Proviseur avant le dialogue, dans le passage descriptif, quand Flaubert avait pour sa part choisi de l'indiquer au moyen d'une coupure dans la prise de parole du Proviseur

2) Le Proviseur nous fit signe de nous rasseoir ; puis, se tournant vers le maître d'études :

– Monsieur Roger, lui dit-il à demi-voix, voici un élève que je vous recommande, il entre en cinquième.

El director, con un gesto, hizo que nos sentáramos, y después, dirigiéndose al inspector, le dijo en voz baja : (P.V.)

El director nos hizo seña de que nos sentáramos ; después, dirigiéndose al maestro de estudios, le dijo a media voz : (C.B.)

El director nos hizo seña de que volviéramos a sentarnos ; luego, dirigiéndose al vigilante, le dijo a media voz : (G.P.)

El director nos hizo una seña para que nos volviéramos a sentar ; luego dijo a media voz, volviéndose hacia al profesor pasante : (M.T.G.U.)

On peut s'interroger sur les raisons de ce choix. Quelques exemples démontrent qu'en langue espagnole rien n'interdit d'entrecouper le dialogue, même au milieu d'une phrase, d'indications sur les actions des personnages :

– La verdad - me dio el puntillazo la tía Julia - es que pareces todavía una guagua, Marito.

Mario Vargas Llosa, *La tía Julia y el escribidor*, Madrid, Suma de Letras, 2008

– Y así es – terminaba Gregorovius, sentencioso – que el Bardo nos devuelve a la vida, a la necesidad de una vida pura [...] .

Julio Cortázar, *Rayuela*, Buenos Aires, Punto de Lectura, 2007

Pourquoi alors ont-ils unanimement fait ce choix ? On peut supposer sans certitude qu'ils l'ont fait pour des raisons esthétiques, dans l'idée qu'une coupure au milieu d'un dialogue nuirait à la fluidité du texte, et qu'il faudrait donc corriger cela dans la traduction. L'hypothèse que l'existence de cet écart serait due au désir de palier une éventuelle confusion quant au sujet du verbe *decir*, qui pourrait être employé ici à la troisième personne du singulier non pas pour qualifier le Proviseur mais le maître d'étude, qui serait donc vouvoyé, faisant ainsi du syntagme *le dijo a media voz* non plus une indication scénique mais un élément du dialogue, ne peut être écartée. Hypothèse peu probable, étant donné que le contexte dissipe aisément cette éventuelle confusion.

La traduction, quelques lignes plus bas, de la phrase *On comenzó la recitación des leçons* semble avoir posé problème : en effet, les quatre traductions sont très différentes les unes des autres.

3) On comenzó la recitación des leçons.

Comenzó el recitado de las lecciones. (P.V.)

Comenzó el sonsonete de las lecciones. (C.B.)

Comenzaron a recitar las lecciones. (G.P.)

Empezaron a tomarnos la lección. (M.T.G.U.)

En français, l'usage du *on* indique l'indétermination du sujet. Le lecteur ignore s'il s'agit du professeur qui dicterait les leçons ou, plus probablement, des élèves qui récitent leurs leçons précédemment apprises. On note que le sujet est bien *on*, et non pas la recitation des leçons, ce qui donne à lire une phrase active et non passive. Dans sa traduction, Pedro Vances n'a pas traduit le pronom personnel sujet *on* en respectant le caractère actif de la phrase, préférant changer de sujet en plaçant au poste de sujet la recitation elle-même, qui semble commencer de façon presque autonome. L'indétermination quant à l'agent de l'action est conservée. Cette solution a été celle qu'a également choisi Consuelo Berges ; mais la traductrice a également choisi d'employer un terme porteur de plus de sens que le simple *recitado*, en utilisant le terme de *sonsonete*, qui introduit l'idée d'un bruit répétitif, continu et peu élevé. Si cette représentation de l'action n'est pas exclue par le texte français, elle n'y est pas pour autant privilégiée plus qu'une autre ; il s'agit donc bien d'un écart de traduction, d'un choix libre et non pas imposé, qu'il ait été effectué consciemment ou non. Cet écart, en focalisant l'attention du lecteur sur le bruit qui découle de la recitation et non plus sur l'acte de recitation lui-même, peut se justifier par l'implication logique et réciproque des deux éléments dans l'action ; la recitation provoquant le bruit, le bruit découlant donc de la recitation, les deux termes peuvent par conséquent être commutés, au moyen d'une éventuelle modification de la phrase, sans qu'il y ait de conséquences majeures sur la compréhension du texte, qui est toujours la description d'une recitation de leçons provoquant un bruit. Ce type d'écarts se retrouve fréquemment, comme l'analyse Marie-France Delport dans son article *Les*

*horloges du traducteur*<sup>1</sup>. Dans leurs traductions, Germán Palacios et María Teresa Gallego Urrutia ont quant à eux respecté la tournure active de la phrase, tout en proposant deux traductions très différentes. L'emploi de la troisième personne du pluriel dans les deux cas a des effets divergents : dans le cas de la traduction de Germán Palacios, cet emploi provoque la perte de l'implication possible du locuteur dans l'action, que laissait possible la tournure française ; María Teresa Gallego Urrutia rétablit cette implication, en l'accentuant même au moyen du verbe pronominal *tomarnos*, ce qui provoque la perte de toute indétermination. Il devient alors évident que l'agent, le causateur, est le professeur, et que le patient, celui qui subit l'action, est le groupe d'élèves.

Un peu plus loin dans le texte, il est question d'une manœuvre que tous les élèves effectuent en entrant dans la salle de classe, et qui correspond au *genre*, à ce qui se fait ; si l'on consulte le Dictionnaire de l'Académie française<sup>1</sup>, on peut lire « Genre signifie quelquefois mode, goût, usage. *Le genre actuel. Le genre d'aujourd'hui.* » Voici ce qui est donné dans les traductions consultées :

4) C'était là le *genre*.

ahí estaba el *busilis* (P.V.)

Era el *estilo* (C.B.)

era nuestro estilo (G.P.)

era lo que se llevaba (M.T.G.U.)

La traduction faite par Pedro Vances utilise une expression relativement peu utilisée, pour laquelle le *Grand dictionnaire bilingue Larousse*<sup>2</sup> donne une explication : « Cette locution procède de la forme latine "in diebus illis" (en ce temps-là), caractéristique de nombreux textes évangéliques qu'on lisait à la messe. Le latinisme, mal compris, a donné lieu à une coupure après "in die" de sorte que le reste de la proposition a subsisté sous la forme d'un nom commun *busilis*, qu'on relève déjà chez Cervantès et Quevedo, sous l'acceptation de "point délicat ou épineux". D'où les formes [...] *ahí está el busilis*, " toute la question est là ". » Le problème du choix de l'expression retenue par Pedro

<sup>1</sup> Jean-Claude Chevalier et Marie-France Delpont, *Problèmes linguistiques de la traduction - L'Horlogerie de Saint-Jérôme*, Paris, L'Harmattan, 1995, pages 11 à 26.

<sup>1</sup> *Dictionnaire de l'Académie française*. Huitième édition, 1932-1935

<sup>2</sup> *Grand dictionnaire bilingue Larousse*, Paris, éditions Larousse, 2007

Vances est que celle-ci n'est pas porteuse du même sens que l'expression du texte-source. Il n'est pas question, dans le texte français, d'un quelconque problème, mais bien d'une mode, d'un usage. Cependant, cette tournure est fidèle au texte-source en ceci qu'elle conserve le temps, la particule à caractère emphatique *là* devenue *ahí*, et même le caractère défini du déterminant. La traduction de Consuelo Berges semble être celle qui s'approche le plus du texte français, le terme *estilo* possédant en effet la même capacité d'évocation que celui de *genre* en français ; cependant, la particule emphatique *là* a disparu sous la plume de cette traductrice. Peut-être l'emploi d'un déictique tel que *eso* aurait-il pu palier cette disparition, qui reste toutefois discrète. Comme précédemment évoqué, les éditions Cátedra n'offrent pas les subtilités typographiques originelles, ce qui constitue une perte non négligeable, un aplatissage du texte auquel rien n'obligeait. L'ajout de l'adjectif possessif de la première personne du pluriel restreint fortement l'impact du geste dont il est question ; la tournure française « c'était là le *genre* » laisse sous-entendre que cette coutume n'est pas spécifique à la classe, qu'elle est même répandue ailleurs, et que par conséquent tout le monde en a connaissance, alors que la tournure choisie par Germán Palacios induit l'idée opposée que cette coutume est spécifique à cette école, si ce n'est à cette classe uniquement. Cette nuance est importante, car si dans le premier cas le jeune Charles Bovary passe pour un sot, étranger aux usages connus de tout un chacun et vivant en décalage avec la société, dans l'autre cas son ignorance est tout à fait pardonnable, étant donné le caractère particulier de cette coutume localisée qu'il n'a pas encore eu le temps de connaître. Enfin, l'expression choisie par María Teresa Gallego Urrutia a ceci de particulier qu'elle tranche avec l'habituelle concision de l'espagnol face au français par sa longueur ; pour le reste, elle ne diffère guère de celle choisie par Consuelo Berges.

Un autre détail retient notre attention : le paragraphe qui constitue la première description de Charles Bovary n'est pas, en français, initié par un substantif le qualifiant, mais par un participe passé évoquant sa posture. L'évocation tardive de l'identité de la personne dont il va être question par la suite provoque chez le lecteur un effet d'attente. Ce qu'il voit en premier, c'est une attitude : il s'agit de quelqu'un, qui est « resté dans l'angle, derrière la porte, si bien qu'on l'apercevait à peine » ; il pourrait s'agir - bien que le contexte suggère déjà la véritable identité du personnage – du garçon de classe, par exemple. Ou d'un tout autre personnage, non présenté pour le moment. La phrase devient alors une sorte d'énigme qui s'ouvre peu à peu, dévoilant petit à petit à son lecteur les clés de sa compréhension, avant d'être entièrement résolue à l'arrivée du point ; le changement

effectué dans l'ordre des différents éléments de la phrase constitue alors la destruction d'un micro-suspens, qui, si elle est répétée, peut avoir d'importantes conséquences sur l'appréhension du texte dans sa globalité. Cette déclaration tardive de l'identité de celui dont il est question peut aussi être interprétée comme une anticipation du peu d'importance qui sera accordée tout au long du roman à la personne même de Charles. Cette postposition du substantif-qualificatif produit en tout cas un effet, qui ne sera à aucun moment reproduit dans les quatre traductions analysées :

5) Resté dans l'angle, derrière la porte, si bien qu'on l'apercevait à peine, le *nouveau* était [...]

El novato permanecía tras de la puerta y apenas si le veíamos. Era un chico de unos quince años [...] (P.V.)

El nuevo, rezagado en el rincón detrás de la puerta, de tal modo que apenas se le veía, era un muchacho [...] (C.B.)

El « novato », que se había quedado en la esquina, detrás de la puerta, de modo que apenas se le veía, era un mozo [...] (G.P.)

El *nuevo*, que se había quedado en el rincón de detrás de la puerta, de forma tal que apenas si se lo veía, era un muchacho [...] (M.T.G.U.)

Si l'on ne commente pas à nouveau le fait que la typographie ne soit pas respectée, sauf dans le cas de la traduction récente de María Teresa Gallego Urrutia, on constate également qu'aucun des traducteurs n'a jugé nécessaire de commencer sa phrase d'une façon semblable à celle du texte-source. Rien pourtant dans les règles de grammaire espagnole ne semble interdire l'emploi d'un participe passé en début de phrase ; participe passé qui, d'ailleurs, a été remplacé dans trois des quatre traductions, soit par un imparfait, soit par un plus-que-parfait, qui rendent la construction française effectivement impossible à respecter. Il faut également noter le rétablissement par Pedro Vances de la première personne du pluriel, qui brise l'alternance entre le pronom personnel sujet « nous » et le pronom indéfini « on » provoquant un effet d'incertitude quant à l'identité du narrateur : élève de la classe, ou narrateur omniscient. Pedro Vances emploie à nouveau ce « nous » alors qu'il n'est pas présent dans le texte français plus loin dans le texte, effaçant ainsi ce mouvement de va-et-vient continu entre un narrateur élève de la classe et un narrateur omniscient qu'avait introduit Flaubert :

6) – Levez-vous, dit le professeur.  
Il se leva ; sa casquette tomba. Toute la classe se mit à rire.

– Levántese – díjole el profesor.  
Levantóse, rodó por el suelo la gorra y todos nos echamos a reír. (P.V.)

Un détail a attiré notre attention, et cet exemple est une illustration claire de la charge sémantique que porte la ponctuation. En effet, pour traduire la prise de parole du professeur, Consuelo Berges a procédé à plusieurs changements :

7) – Débarrassez-vous donc de votre casquette, dit le professeur, qui était un homme d'esprit.

– ¡ Vamos, suelte la gorra ! – dijo el profesor, que era hombre zumbón.  
(C.B.)

Les autres traductions ne présentent pas d'écarts suffisamment significatifs pour qu'il soit utile de les examiner ici. Mais l'on constate que Consuelo Berges s'est ici fortement écartée du texte-source, ne serait-ce que par l'emploi d'une ponctuation différente. La représentation que peut se faire du professeur et de son attitude est influencée par les écarts produits ici : on passe en effet de l'image d'un *homme d'esprit* qui s'adresse à un élève quelque peu maladroit et engourdi sur un ton qui peut être soit un ton paternaliste, soit laissant entrevoir de l'agacement – cela est laissé à l'appréciation du lecteur – mais qui reste à priori relativement neutre, à celle d'un homme moqueur<sup>1</sup> qui s'exprime sans douceur aucune envers le jeune Charles – ce qui, cette fois, n'est pas laissé à l'appréciation du lecteur mais indiqué explicitement dans le texte par la présence des points d'exclamation signifiant l'emploi d'un ton plutôt brusque. Cet écart représente une amplification, qui peut s'expliquer par l'évidence du fait que le professeur est - ou finira par être - agacé par le comportement de son nouvel élève ; il s'agit donc en quelque sorte d'une anticipation de sa colère, qui arrive quelques lignes plus bas :

– Cinq cents vers à toute la classe! exclamé d'une voix furieuse, arrêta, comme le *Quos ego*, une bourrasque nouvelle. – Restez donc tranquilles ! continuait le professeur indigné, et s'essuyant le front avec son mouchoir qu'il venait de prendre dans sa toque : Quant à vous, le *nouveau*, vous me copierez vingt fois le verbe *ridiculus sum*.

---

<sup>1</sup> Voir Real Academia Española, zumbón : « Dicho de una persona: Que frecuentemente anda burlándose, o tiene el genio festivo y poco serio. »

La traduction de la description de la casquette de Charles Bovary a donné lieu à deux types de textes : Consuelo Berges, Germán Palacios et María Teresa Gallego Urrutia ont tous trois respecté l'emploi des temps dans ce passage, ainsi que l'utilisation homogénéisante de l'imparfait ; l'objet même de la casquette est promu, dans ce passage de description narrative, au même rang que les actions dans le récit. Ce passage est une illustration de ce que Pierre-Marc de Biasi appelle « l'effacement intermittent de l'humain devant un nouvel empire de l'objet ». Pedro Vances a, pour sa part, rétabli l'ordre naturel des choses si l'on peut s'exprimer ainsi, en rendant à la casquette sa place d'objet, inanimé et passif :

8) 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.

Emballenada y de forma oval, en su arranque circundábanla tres bocceles; a continuación, y separados por una franja roja, se alternaban cuadraditos de terciopelo y de pelo de conejo; venía después una como bolsa terminada en encartonado polígono cubierto de un complicado adorno de trencillas, y pendiente de él, al final de un largo y delgadísimo cordón, un menudo colgandero, en guisa de borla, de hilos de oro. (P.V.)

On voit tout d'abord que le sujet et agent du début de la phrase a changé : en français, il s'agit bien de la casquette qui *commençait*, alors qu'en espagnol les trois *bocceles* deviennent le sujet du verbe *circundar*. Cette nuance établit déjà un rapport différent vis-à-vis de la casquette elle-même, considérée uniquement comme un objet passif. Quelques lignes plus bas, le même phénomène se répète :

[...] une façon de sac qui se terminait [...] et d'où pendait [...]

[...] una como bolsa terminada [...] y pendiente de él [...] (P.V.)

On constate que l'emploi réitéré de l'imparfait de l'indicatif en français est remplacé par un participe passé puis par une tournure ne nécessitant pas l'emploi d'un verbe conjugué. Le rythme du texte est alors altéré au profit d'une diversité dans l'utilisation des temps, valorisée pour son apparente plus grande complexité, mais qui efface totalement le style flaubertien et l'usage de « cet éternel imparfait » que louange



Proust dans l'article publié le 1<sup>er</sup> janvier 1920 dans *La Nouvelle Revue Française*, « À propos du "Style" de Flaubert » .

Grâce à l'étude de ce premier passage, il est déjà possible d'ébaucher une caractérisation des différents traducteurs par leurs figures de traductions récurrentes. Pedro Vances semble être de ceux que l'on pourrait rattacher au vaste groupe des producteurs de « belles infidèles » ; il attache beaucoup d'importance aux effets présents dans ses phrases, et à en produire, quand il le peut, des qui soient complexes, alambiquées même, peut-être dans un désir de montrer au lecteur espagnol la beauté et la complexité de l'œuvre flaubertienne, et ce parfois aux dépens de la fidélité. On constate cela plus particulièrement à la fin du paragraphe constituant la première description physique détaillée de Charles Bovary :

**9)** 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.

De los amarillentos pantalones, muy sujetos por los tirantes, surgían las piernas, enfundadas en medias azules, y calzaba gruesos zapatos claveteados y malamente limpios. (P.V.)

Ou encore, à la fin de la description de la casquette. On notera que Germán Palacios procède au même écart :

**10)** Elle était neuve ; la visière brillait.

Esta gorra era flamante y tenía una reluciente visera. (P.V.)

Era una gorra nueva y la visera relucía. (G.P.)

Cet exemple illustre de façon frappante comment la précision d'un lien logique entre deux éléments - ici entre le fait que la casquette soit neuve et le fait que sa visière brille - peut créer un paradoxe, par la perte de ce même lien logique les unissant. En effet, on passe d'une exposition presque scientifique des faits, où le lien logique est constitué par la ponctuation, donc par la simple juxtaposition des informations, laissant ainsi ce lien apparaître de façon implicite au lecteur qui comprend que si l'on sait que la casquette est neuve c'est parce que sa visière brille, à une représentation radicalement différente des faits, dans laquelle on sait que la casquette était neuve – Pedro Vances introduit par ailleurs

ici une amplification, en écrivant qu'elle était *flamante*, c'est-à-dire flambant neuve – mais sans que ce savoir vienne en aucune façon du fait que sa visière brille, puisque cet état de fait est établi comme un élément indépendant dans l'énoncé, séparé du début de la phrase par la conjonction de coordination *y*. À ces considérations, l'on peut ajouter que le rappel du sujet – *Esta gorra* – était absent du texte français et loin d'être nécessaire en espagnol, et que la proposition *y tenía una reluciente visera* ne fait plus de la visière l'agent de l'action de briller, comme étant le sujet de la proposition malgré son statut d'objet inanimé, mais une simple partie de la casquette dont le seul mérite est d'être brillante, de façon passive. Tout cela conduit à un aplatissement du texte, dont le style devient alors relativement commun.

Le rappel explicatif du sujet précédemment évoqué n'est pas une figure de traduction propre à Pedro Vances, bien qu'il en fasse usage à plusieurs reprises ; on en trouve chez chacun des traducteurs, comme par exemple chez Germán Palacios, qui juge utile de préciser de qui l'on parle malgré l'absence d'une quelconque ambiguïté :

6) – Levez-vous, dit le professeur.

Il se leva ; sa casquette tomba. Toute la classe se mit à rire.

– Póngase de pie – le dijo el profesor.

El «novato» se levantó ; la gorra cayó al suelo. Toda la clase se echó a reír. (G.P.)

Ce besoin qu'ont les traducteurs à apporter de la clarté là où il n'est pas nécessaire d'en apporter peut s'expliquer par le désir - que tous ceux qui s'expriment ressentent - d'être compris par son auditeur, lecteur ou interlocuteur. Ce désir pousserait alors à la répétition, à la paraphrase, à l'ajout de détails, qui ne sont pas nécessaires à la compréhension mais y contribuent ; c'est contre ce désir que Flaubert a lutté lorsqu'il corrigeait ses textes : « j'ai eu bien du ciment à enlever, qui bavachait entre les pierres, et il a fallu retasser les pierres pour que les joints ne parussent pas. »<sup>1</sup>. Mais s'il est difficile de lutter contre ce désir, conscient ou inconscient, pour un écrivain, cela l'est encore plus pour le traducteur, qui n'est pas maître du texte qu'il a à traduire. Il a pour tâche de rendre compréhensible un roman, un récit, en somme, un texte, pour un lecteur ne possédant pas les connaissances linguistiques nécessaires à la compréhension dudit texte dans sa langue d'origine, tout en n'ajoutant ni ne retranchant rien au texte d'origine – dans l'idéal. Il s'agit là de la théorie, et

---

<sup>1</sup> Cette citation est extraite de la lettre à Louise Colet, datée du 2 juillet 1853.

l'on constate aisément que dans la pratique le traducteur cède parfois à la tentation de rendre plus explicite tel ou tel élément à son lecteur.

« Nous sommes dans les serres de la *doxa*. »<sup>1</sup>

---

<sup>1</sup> Jean-Claude Chevalier, *Traduction et orthonymie*, *Ibid.*

## Annexe

1) Nous étions à l'Étude, quand le Proviseur entra, suivi d'un *nouveau* habillé en bourgeois et d'un garçon de classe qui portait un grand pupitre. Ceux qui dormaient se réveillèrent, et chacun se leva comme surpris dans son travail.

Estábamos en la sala de estudio, cuando en ella penetró el director y tras él un *novato* vestido a lo provinciano y un bedel con un enorme pupitre auestas. Despertáronse los que dormitaban, y todos, como si les sorprendieran trabajando, se pusieron en pie. (P.V.)

Estábamos en el estudio cuando entró el director, y tras él un *nuevo*, vestido éste de paisano, y un celador cargado con un gran pupitre. Los que estaban dormidos se despertaron y fueron levantando como si les hubieran sorprendido en su trabajo. (C.B.)

Estábamos en la sala de estudio cuando entró el director, seguido de un «novato» con atuendo pueblerino y de un bedel cargado con un gran pupitre. Los que dormitaban se despertaron, y todos se fueron poniendo de pie como si los hubieran sorprendido en su trabajo. (G.P.)

Estábamos en el aula de estudio cuando entró el director y, tras él, un *nuevo* vestido de calle y un mozo que traía un pupitre grande. Los que estaban durmiendo se despertaron y todos nos levantamos como si nos hubiera sorprendido en plena tarea. (M.T.G.U.)

2) Le Proviseur nous fit signe de nous rasseoir ; puis, se tournant vers le maître d'études :  
– Monsieur Roger, lui dit-il à demi-voix, voici un élève que je vous recommande, il entre en cinquième.

El director, con un gesto, hizo que nos sentáramos, y después, dirigiéndose al inspector, le dijo en voz baja : (P.V.)

El director nos hizo seña de que nos sentáramos ; después, dirigiéndose al maestro de estudios, le dijo a media voz : (C.B.)

El director nos hizo seña de que volviéramos a sentarnos ; luego, dirigiéndose al vigilante, le dijo a media voz : (G.P.)

El director nos hizo una seña para que nos volviéramos a sentar ; luego dijo a media voz, volviéndose hacia al profesor pasante : (M.T.G.U.)

3) On commença la récitation des leçons.

Comenzó el recitado de las lecciones. (P.V.)

Comenzó el sonsonete de las lecciones. (C.B.)

Comenzaron a recitar las lecciones. (G.P.)

Empezaron a tomarnos la lección. (M.T.G.U.)

4) C'était là le *genre*.

ahí estaba el *busilis* (P.V.)

Era el *estilo* (C.B.)

era nuestro estilo (G.P.)

era *lo que se llevaba* (M.T.G.U.)

5) Resté dans l'angle, derrière la porte, si bien qu'on l'apercevait à peine, le *nouveau* était [...]

El novato permanecía tras de la puerta y apenas si le veíamos. Era un chico de unos quince años [...] (P.V.)

El nuevo, rezagado en el rincón detrás de la puerta, de tal modo que apenas se le veía, era un muchacho [...] (C.B.)

El « novato », que se había quedado en la esquina, detrás de la puerta, de modo que apenas se le veía, era un mozo [...] (G.P.)

El *nuevo*, que se había quedado en el rincón de detrás de la puerta, de forma tal que apenas si se lo veía, era un muchacho [...] (M.T.G.U.)

6) – Levez-vous, dit le professeur.

Il se leva ; sa casquette tomba. Toute la classe se mit à rire.

Levantóse, rodó por el suelo la gorra y todos nos echamos a reír. (P.V.)

Se levantó : la gorra cayó al suelo. Toda la clase rompió a reír. (C.B.)

El «novato» se levantó ; la gorra cayó al suelo. Toda la clase se echó a reír. (G.P.)

Se puso de pie y la gorra se le cayó. Toda la clase se echó a reír. (M.T.G.U.)

7) – Débarrassez-vous donc de votre casquette, dit le professeur, qui était un homme d'esprit.

– Deje ya la gorra – dijo el profesor, que era hombre chispeante. **(P.V.)**

– ¡ Vamos, suelte la gorra ! – dijo el profesor, que era hombre zumbón. **(C.B.)**

– Deje ya en paz su gorra – dijo el profesor, que era hombre de chispa. **(G.P.)**

– Líbrese ya de ese casco – dijo el profesor, que era hombre de ingenio.

8) 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.

Emballenada y de forma oval, en su arranque circundábanla tres boceles; a continuación, y separados por una franja roja, se alternaban cuadraditos de terciopelo y de pelo de conejo; venía después una como bolsa terminada en encartonado polígono cubierto de un complicado adorno de trencillas, y pendiente de él, al final de un largo y delgadísimo cordón, un menudo colgandero, en guisa de borla, de hilos de oro. **(P.V.)**

Ovoide y emballenada, empezaba por tres morcillas circulares; después alternaban unos rombos de terciopelo con otros de piel de conejo, separados por una banda roja; a continuación, una especie de saco que terminaba en un polígono encartonado, guarnecido con un adorno de pasamanería, del que pendía, en el extremo de un largo cordón demasiado delgado, una especie de bellota de hilos de oro, entrecruzados. **(C.B.)**

Ovoide y armada de ballenas, comenzaba por tres molduras circulares; después se alternaban, separados por una banda roja, unos rombos de terciopelo con otros de pelo de conejo; seguía luego una especie de bolso rematado en un polígono de cartón guarnecido de un bordado en trencilla complicada, de donde pendía, al cabo de un largo cordón muy fino, una cruceta en forma de borla. **(G.P.)**

Ovoide y con unas ballenas que la abultaban, empezaba por tres rodetes; luego, iban alternándose, separados por una tira roja, unos rombos de terciopelo y de piel de conejo; seguía algo así como una bolsa que terminaba en un polígono de cartón forrado con un bordado de galones complicados y del que colgaba, en la punta de un cordón largo y demasiado fino, una crucecita de hilo dorado a modo de borla. **(M.T.G.U.)**

**9)** 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.

De los amarillentos pantalones, muy sujetos por los tirantes, surgían las piernas, enfundadas en medias azules, y calzaba gruesos zapatones claveteados y malamente limpios. **(P.V.)**

Las piernas, embutidas en unas medias azules, salían de un pantalón amarillento muy estirado por los tirantes. Calzaba unos zapatones de clavos, mal embetunados. **(C.B.)**

Las piernas, embutidas en medias azules, salían de un pantalón amarillento muy estirado por los tirantes. Calzaba zapatones, no muy limpios, guarnecidos de clavos. **(G.P.)**

Las piernas, con medias azules, asomaban de unos pantalones amarillentos que los tirantes le subían mucho. Calzaba unos zapatones de clavos mal lustrados. **(M.T.G.U.)**

**10)** Elle était neuve ; la visière brillait.

Esta gorra era flamante y tenía una reluciente visera. **(P.V.)**

Era una gorra nueva ; la visera relucía. **(C.B.)**

Era una gorra nueva y la visera relucía. **(G.P.)**

Era nueva : la visera relucía. **(M.T.G.U.)**

## II - Rêveries à la Vaubyessard

« Mais il n'y a pas en littérature de bonnes intentions : *le style est tout.* »

*Lettre à Louise Colet, 15 janvier 1854.*



Le récit du bal à la Vaubyessard est un moment clé dans le roman : si la visite en elle-même tient en une dizaine de pages tout au plus, l'effet que celle-ci aura sur le personnage d'Emma Bovary – représentante moderne de l'idéalisme abstrait hérité du *Quichotte* de Cervantes – est des plus importants, et son souvenir reviendra de façon récurrente tout au long du récit. Le passage qui sera étudié ici a tout d'abord été choisi pour son importance au point de vue du récit, mais également pour son intérêt stylistique. En effet, dans ce passage, la technique du récit impersonnel dont parle notamment Pierre-Marc de Biasi <sup>1</sup> est particulièrement présente.

Dès la première phrase de l'extrait étudié, un mot pose problème : il s'agit du terme de *contredanse*. Deux traducteurs, Consuelo Berges et Germán Palacios, ont traduit celui-ci en utilisant le terme équivalent en espagnol de *contradanza*, mais Pedro Vances et María Teresa Gallego Urrutia ont choisi d'écarter cette possibilité, pour des raisons que l'on ignore. Pedro Vances a choisi d'employer le terme plus général de *baile*, qui en étant plus imprécis possède l'avantage d'être plus facilement compréhensible ; mais María Teresa Gallego Urrutia a fait le choix surprenant du mot *cuadrilla*. Les définitions auxquelles se rapportent le terme de *cuadrilla* dans le dictionnaire de la Real Academia Española n'ont rien de commun avec la danse, bien qu'il soit la transposition du mot français quadrille. Ces variations ont toutefois une importance relative, si l'on considère ce qui vient ensuite. Pour la suite de la phrase, seul Pedro Vances introduit une variation majeure :

1) Quand la contredanse fut finie, le parquet resta libre pour les groupes d'hommes causant debout et les domestiques en livrée qui apportaient de grands plateaux.

Terminado que hubo el baile, adueñáronse del centro del salón los hombres, que charlaban de pie, y los domésticos con librea, que iban y venían con sendas bandejas. (P.V.)

Le sujet du verbe principal de la phrase n'est plus *le parquet*, qui reste libre, mais *los hombres*, qui s'emparent du centre du salon. Cette représentation des choses reflète une même réalité, vue sous deux angles opposés : d'un côté, on prend le parti de considérer le lieu, l'objet, comme prépondérant dans l'action décrite, tandis que de l'autre on fait presque preuve d'anthropocentrisme – si l'on pousse le raisonnement à l'extrême – en opposant les deux formulations. Cet écart de traduction, Pedro Vances le reproduit dans la

---

<sup>1</sup> Pierre-Marc de Biasi, *Carnets de travail* de Gustave Flaubert, Balland, Paris, 1988

phrase suivante, en effaçant ainsi toute trace du style typiquement flaubertien de « l'effacement intermittent de l'humain devant un nouvel empire de l'objet »<sup>1</sup>.

**2)** Sur la ligne des femmes assises, les éventails peints s'agitaient, les bouquets cachaient à demi le sourire des visages, et les flacons à bouchons d'or tournaient dans des mains entr'ouvertes dont les gants blancs marquaient la forme des ongles et serraient la chair au poignet.

Las señoras, sentadas en hileras, agitaban sus pintados abanicos, disimulaban sus sonrisas bajo los ramos de flores, y los frasquitos con tapón de oro giraban en sus entreabiertas manos cuyos níveos guantes descubrían la forma de las uñas y ajustábanse a las muñecas. **(P.V.)**

En la fila de las mujeres sentadas se agitaban los abanicos pintados, los ramilletes ocultaban a medias la sonrisa de los rostros, y los frascos con tapones de oro giraban en las manos entreabiertas, cuyos guantes blancos marcaban la forma de las uñas y oprimían la carne en la muñeca. **(C.B.)**

En la fila de las mujeres sentadas, los abanicos pintados se agitaban, los ramilletes de flores medio ocultaban la sonrisa de las caras, y los frascos con tapa de oro giraban en manos entreabiertas cuyos guantes blancos marcaban la forma de las uñas y apretaban la carne en la muñeca. **(G.P.)**

En la fila de mujeres sentadas, se movían los abanicos pintados, los ramos tapaban a medias la sonrisa de los rostros y los pomos con tapón de oro giraban en manos a medio abrir cuyos guantes blancos marcaban la forma de las uñas y oprimían la carne en la muñeca. **(M.T.G.U.)**

Il est intéressant de noter qu'il est le seul à procéder à cet écart dans cette phrase, tous les autres traducteurs ayant pris le parti de suivre Flaubert dans son choix de se détourner des affinités existantes entre l'idée d'agent, la fonction de sujet et la notion d'animé. On retrouve cependant ce refus d'octroyer à une chose inanimée la fonction de sujet et l'idée d'agent à d'autres moments chez les différents traducteurs :

**3)** Les chevelures, bien collées sur les fronts et tordues à la nuque, avaient, en couronnes, en grappes ou en rameaux, des myosotis, du jasmin, des fleurs de grenadier, des épis ou des bluets.

En el pelo, bien pegado a la frente y recogido en la nuca llevaban [...] **(M.T.G.U.)**

---

<sup>1</sup> Pierre-Marc de Biasi, *Ibid*

4) [...] on entendait le bruit clair des louis d'or qui se versaient à côté, sur le tapis des tables [...]

[...] se oía el claro sonido de los luis de oro que, al lado, echaban sobre el fieltro de las mesas [...] (C.B.)

5) Leurs habits, mieux faits, semblaient d'un drap plus souple [...]

Llevaban ropa mejor cortada que parecía de un paño más flexible [...] (M.T.G.U.)

On peut toutefois se demander pourquoi Pedro Vances agit différemment dans le cas du verbe *girar*, qu'il aurait pu mettre à la voix passive, afin de rester dans la même logique que pour le début de la phrase, en passant par une formulation du type « hacían girar los frasquitos con tapón de oro en sus entreabiertas manos... ». De plus, la traduction de l'expression « le sourire des visages » par « sus sonrisas », qu'il est le seul à faire, conduit à un appauvrissement du texte, par l'utilisation d'une formulation plus simple, orthonymique.

La traduction de la dernière phrase du paragraphe semble avoir posé problème aux traducteurs ; en effet, seule María Teresa Gallego Urrutia a conservé la construction initiale de la phrase :

6) Pacifiques à leurs places, des mères à figure renfrognée portaient des turbans rouges.

Las madres de adusto rostro, muy tranquilas en sus sitios, ceñían rojos turbantes. (P.V.)

Algunas madres de cara enfurruñada, con turbantes rojos, permanecían pacíficas en sus asientos. (C.B.)

Algunas madres, con mirada ceñuda, tocadas de turbantes rojos, permanecían pacíficas en sus asientos. (G.P.)

Tranquilas en sus asientos, madres de cara hosca llevaban turbantes rojos. (M.T.G.U.)

Comme à de nombreuses reprises tout au long du roman, Flaubert a fait le choix de retarder l'évocation de l'identité de la ou des personnes dont il va être question dans la

phrase, afin de provoquer chez le lecteur un effet d'attente, comme précédemment étudié dans l'incipit :

Resté dans l'angle, derrière la porte, si bien qu'on l'apercevait à peine, le *nouveau* était [...]

À nouveau, ce que le lecteur voit en premier, ce qui est mis en avant dans la phrase, ce n'est pas un personnage mais une attitude. Et c'est cette mise en valeur d'un élément qui se retrouve sans autre forme de procès effacée du récit dans trois des quatre traductions étudiées. Dans la traduction de Germán Palacios par exemple, l'attitude des mères n'est plus mise en valeur par la position initiale qu'elle occupe dans la phrase, et le fait que cette attitude ne soit plus rendue par une épithète détachée mais par une proposition principale dont le verbe est à l'imparfait sert à compenser cette relégation à la fin de la phrase. Cependant, cela ne suffit pas à redonner à chaque élément l'importance initiale qu'il possédait ; dans la phrase espagnole, le fait que les mères portent des turbans rouges devient un simple détail, appartenant à la description de la scène, comme il convient de l'être pour un tel élément : il semble en effet plus logique d'exprimer par le biais d'un verbe conjugué une attitude, qui est un élément à priori de plus grande importance qu'une précision vestimentaire. Cette réorganisation des éléments n'est pas nécessairement le résultat d'une action consciente de la part du traducteur ; elle peut être la manifestation du besoin inconscient que celui-ci peut ressentir de respecter l'ordre habituel des choses, où notamment les attitudes des personnages ont une importance plus grande qu'une précision vestimentaire. On notera également la discrète amplification que constitue l'ajout de *my* dans la traduction de Pedro Vances, qui ne semble avoir d'autre utilité qu'esthétique, ainsi que le passage effectué d'un article indéfini – *des mères* – à un article défini – *las madres* – qui, s'il ne provoque pas de changements majeurs, n'était pas nécessaire, et n'est donc pas justifié. Ces deux écarts, s'il méritent d'être remarqués, sont toutefois d'importance relative. On en retrouvera d'autres, comme par exemple chez María Teresa Gallego Urrutia, lorsqu'elle traduit *lourd* par *agobiante* :

7) L'air du bal était lourd ; les lampes pâlissaient.

El aire del baile era agobiante; las lámparas palidecían. (M.T.G.U.)

Le phénomène de réorganisation des éléments dans la phrase précédemment examinée se retrouve à différents moments et chez différents traducteurs. Nous pouvons en citer deux exemples, où Pedro Vances est à chaque fois le seul traducteur à céder à la tentation de modifier la structure de la phrase :

8) [...] et, à travers leurs manières douces, percevait cette brutalité particulière que communique la domination de choses à demi faciles, dans lesquelles la force s'exerce et où la vanité s'amuse, le maniement des chevaux de race et la société des femmes perdues.

[...] y a través de sus apacibles modales se descubría esa brutalidad particular que el trato de las cosas medio fáciles proporciona – el manejo de los caballos de pura sangre y el roce con las mujeres perdidas –, en los que la fuerza se ejerce o se recrea la vanidad. (P.V.)

9) Mais, aux fulgurations de l'heure présente, sa vie passée, si nette jusqu'alors, s'évanouissait tout entière, et elle doutait presque de l'avoir vécue.

Pero su vida pasada, tan clara hasta entonces, desvaneciase por completo al fulgurar de la presente hora, y hasta dudaba de haberla vivido. (P.V.)

La construction de la phrase devient plus simple, et le lecteur ne risque plus de s'y perdre à cause de l'éloignement entre l'évocation des *choses à demi faciles* et la précision sur la nature de ces choses, ni à cause du retard dans l'énonciation du sujet *sa vie passée*. Cependant, l'on peut se poser une question : est-il légitime que le traducteur rende accessible pour un lecteur étranger ce qui l'est moins – bien qu'en l'occurrence la difficulté soit légère – pour un lecteur de la langue d'origine du texte ? Cela ne fausse-t-il pas l'interprétation que l'on peut avoir dudit texte ? Imaginons que l'on traduise *Un amour de Swann* de Marcel Proust en simplifiant ainsi chaque phrase, pour qu'elles soient compréhensibles pour le public étranger. Ce même public risquerait alors d'être dans l'incapacité de voir la complexité et la richesse de la langue de Proust, se contentant de connaître le signifié, qui lui apparaîtrait plus clairement qu'au lecteur francophone.

Les traducteurs emploient parfois des formulations qui donnent l'impression d'être plus recherchées, plus littéraires, mais sont en réalité parfois plus lourdes que l'originale ; on peut voir cela par exemple dans la traduction suivante :

**10) Mais bientôt l'émotion disparût**

Pero la emoción desapareció en seguida (**P.V.**)

Pero la emoción pasó pronto (**C.B.**)

Pero pronto desapareció la emoción (**G.P.**)

Pero no tardó en desaparecer la emoción (**M.T.G.U.**)

La phrase française est courte et sans lourdeur, d'une construction simple ; parmi les quatre traductions à notre disposition, seule celle de María Teresa Gallego Urrutia donne une impression de lourdeur, par l'emploi de la formulation *no tardar en* suivi d'un infinitif, qui manque de fluidité, et présentant la caractéristique d'être également la seule à avoir une construction négative. La traductrice reproduit le même phénomène un peu plus loin, en s'éloignant à nouveau sans nécessité d'une construction plus naturelle, ou du moins aussi naturelle la construction française :

**11) L'un se plaignait de ses coureurs qui engraisaient ; un autre, des fautes d'impression qui avaient dénaturé le nom de son cheval.**

Había uno que se quejaba de que sus corredores engordaban; y otro, de las erratas de impresión que habían alterado el nombre de su caballo.  
(**M.T.G.U.**)

Cette construction qu'emploie María Teresa Gallego Urrutia ne donne lieu à aucun contre-sens, ni même ne change la représentation que l'on peut se faire de la scène ; le « sens » n'a pas été altéré, mais ce que l'on pourrait appeler la « forme » a été fortement modifié. L'harmonie qui se dégage des textes de Faubert – on rappelle l'usage qu'il avait du gueuloir pour mettre à l'épreuve les phrases qu'il écrivait –, la sensation de parcourir celui-ci sans trébucher sur des mots qui briseraient le rythme de la phrase et du récit, n'est pas ressentie ici, et l'on sent au contraire que quelque chose gêne, que les mots « accrochent » et ne s'écoulent pas avec fluidité.

Un autre phénomène est digne d'intérêt : il s'agit de la préférence accordée à l'emploi de verbes conjugués plutôt qu'à celui de substantifs. Un exemple de ce phénomène est cette traduction faite par Consuelo Berges :

**12) [...] avec des mouvements légers du cou.**

[...] moviendo ligeramente el cuello. (C.B.)

On constate par ailleurs que les trois autres traducteurs ont traduit ce passage de façon littérale, ce qui est la preuve que rien dans la langue ne prohibait ni même ne contre-indiquait l'usage d'une telle formulation. On peut alors se demander ce qui motive ce choix. Une explication possible pourrait s'appuyer sur la théorie selon laquelle une tendance naturelle nous pousse à unir les sujets animés (ici, Emma) aux verbes d'action (ici, *mover*) plutôt qu'aux compléments circonstanciels de manière (ici, les *mouvements légers du cou*), qui introduisent plus de passivité.

Un peu plus loin, Pedro Vances a effectué deux écarts très rapprochés, en omettant tout d'abord de traduire un syntagme, puis en effectuant un ajout :

**13)** Un sourire lui montait aux lèvres à certaines délicatesses du violon, qui jouait seul, quelquefois, quand les autres instruments se taisaient ; on entendait le bruit clair des louis d'or qui se versaient à côté, sur le tapis des tables [...]

Una sonrisa dibujábase en sus labios al escuchar, mientras los otros instrumentos hacían alto, ciertos delicados acordes del violín; de vez en cuando se oía el claro tintineo de los luises de oro que cerca de allí se arrojaban sobre el tapete de las mesas [...] (P.V.)

Peut être le traducteur a-t-il considéré que le syntagme *qui jouait seul* représentait un pléonasse, dans la mesure où l'idée que le violon joue seul est déjà annoncée avec l'indication *quand les autres instruments se taisaient*, et que l'adverbe *quelquefois* est une précision non nécessaire, car il est logique que le violon ne joue pas seul en permanence. Les instruments semblent ici doués d'une vie propre, ils sont personnifiés par l'emploi des verbes d'action *jouer* et *se taire*, et cette figure de style n'est absolument pas retrouvée dans la traduction de Pedro Vances. celui-ci a ensuite procédé à l'ajout de la locution adverbiale *de vez en cuando*, qui se rapportent à la perception du bruit des louis d'or. S'il est certes plus cohérent de concevoir que ce bruit n'est pas un bruit continu mais bien discontinu, il ne faut pas oublier que la possibilité de préciser *de temps à autre*, ou encore *parfois*, n'était pas inconnue de Flaubert ; s'il a choisi de ne pas en user, il est légitime d'en faire de même. Un peu plus loin dans la phrase, trois des traducteurs ont interprété un court syntagme verbal d'une façon qui mérite d'être étudiée :

14) [...] **puis tout reprenait à la fois**, le cornet à pistons lançait un éclat sonore, les pieds retombaient en mesure, les jupes se bouffaient et frôlaient, les mains se donnaient, se quittaient ; les mêmes yeux, s'abaissant devant vous, revenaient se fixer sur les vôtres.

[...] **después, y a un tiempo mismo, comenzaba de nuevo la orquesta**, el cornetín lanzaba un toque sonoro, los pies golpeaban a compás, ahuecábanse y rozábanse las faldas, se daban y soltaban las manos, y los mismos ojos que abatíanse ante uno volvían a mirar fijamente. (P.V.)

[...] **después volvían a tocar a la vez todos los instrumentos**, el cornetín lanzaba un sonoro fragor. Los pies caían a compás, se inflaban las faldas, las parejas se rozaban, se cogían las manos, se soltaban; hasta los ojos, bajándose ante la pareja, tornaban a fijarse en los de ésta. (C.B.)

[...] **después, todo recomenzaba al mismo tiempo**, el cornetín lanzaba un trompetazo sonoro, los pies volvían a encontrar el compás, las faldas se ahuecaban, se cogían las manos, se soltaban; los mismos ojos, que se bajaban ante la pareja de baile, volvían a fijarse en ella. (G.P.)

[...] **luego volvía toda la orquesta a tocar a un tiempo**; el cornetín alzaba la voz, muy sonoro; los pies caían al compás; las faldas se hinchaban y se rozaban; las manos se unían y se separaban; los mismos ojos, tras bajar la mirada, volvían a clavarse en los de la pareja. (M.T.G.U.)

On constate que tous, à l'exception de Germán Palacios, ont interprété ce *tout* comme renvoyant à *tous les instruments* ; mais qu'en est-il réellement ? Si l'on regarde de plus près le texte de départ, aucun indice ne semble indiquer que ce *tout* renvoie réellement à l'orchestre, exception faite peut-être de l'indication « quelquefois, [quand] les autres instruments se taisaient », qui suggère qu'après ledit arrêt la musique reprend. L'attention est alors focalisée, dans ces trois traductions, sur l'orchestre ; c'est, semble-t-il l'élément le plus important de la phrase. Mais la traduction de Germán Palacios propose, en restant la plus proche possible du texte de départ, une vision radicalement différente, et ce n'est plus simplement l'orchestre qui reprend, mais bel et bien *tout* : le cours des événements tout entier, qui semblait s'être arrêté avec l'orchestre, dans ce moment hors du temps où le violon, seul, fait monter un sourire aux lèvres d'Emma. Soudainement, la vie reprend son cours, et *tout* semble reprendre à la fois, bien qu'en réalité seul l'orchestre se soit arrêté. Les différentes actions, juxtaposées, toutes séparées les unes des autres par des virgules, semblent reprendre au même moment et sans hiérarchisation. La traduction de Consuelo Berges semble être celle qui s'éloigne le plus de ce schéma, étant donné que d'une phrase,



la traductrice en a fait deux, distinguant la reprise des instruments et l'éclat du cornet des autres actions, qui ne sont plus considérées comme reprenant, ou même comme ayant pu être arrêtées, mais comme une description de la scène, indépendante de ce qui vient d'être dit à propos des instruments. Si l'on poursuit la lecture de la traduction de Consuelo Berges, on se rend compte qu'elle s'est éloignée des trois autres traducteurs en ce qui concerne le terme « même », qui en tant qu'adjectif marque la similitude, la spécificité, et en tant qu'adverbe marquera l'insistance, le renchérissement.

[...] les mêmes yeux, s'abaissant devant vous, revenaient se fixer sur les vôtres.

[...] hasta los ojos, bajándose ante la pareja, tornaban a fijarse en los de ésta. (C.B.)

Cette interprétation du mot *même* aurait été correcte dans le cas où il aurait été placé non pas entre le déterminant et le nom, mais avant ceux-ci : « même les yeux », ce qui n'est pas le cas ici. Il est inutile de s'étendre plus avant sur cet écart, mais il semblait intéressant de le relever. Celui qui suit semble avoir plus d'incidences sur la représentation que le lecteur peut se faire de la scène. En effet, dans le texte français Flaubert a choisi d'employer le pronom personnel *vous* et le pronom possessif *vôtre* en leur donnant une valeur impersonnelle, qui sert à exprimer des considérations d'ordre général, pour parler en priorité d'Emma et de ses yeux, puis en n'excluant pas que cela puisse concerner chaque couple de danseurs, tout en provoquant chez le lecteur un sentiment d'inclusion. Cet effet disparaît en grande partie dans la traduction étudiée : s'il s'agit toujours bien de faits généraux, pouvant s'appliquer à tout autre couple de danseurs dans la salle, et que l'on peut toujours rapporter à Emma, il n'est plus question d'impliquer même modérément le lecteur. Cette formulation, Consuelo Berges n'est pas la seule à l'employer ; c'est également le cas de Germán Palacios et de María Teresa Gallego Urrutia.

Un écart saute aux yeux dans le travail effectué par María Teresa Gallego Urrutia : sans que la langue n'interdise en rien de traduire littéralement l'expression française – les trois autres traductions en sont la preuve – la traductrice a choisi de s'en écarter volontairement :

15) [...] se distinguaient de la foule par un air de famille [...]

[...] destacaban entre el gentío porque se parecían entre sí [...]  
(M.T.G.U.)

On peut se poser toujours la même question. Qu'est-ce qui motive le traducteur, ou en l'occurrence la traductrice, à effectuer ce choix ? La seule hypothèse qui semble plausible ici est celle de la crainte de produire un texte trop simple, trop similaire au texte de départ, et que le travail effectué ne soit par conséquent pas reconnu à sa juste valeur. Ou s'agirait-il d'une forme de révolte du traducteur, qui souhaite s'émanciper du texte de départ en le modifiant, quand cela n'influe pas sur le sens ? L'expression équivalente *por un aire de familia* s'impose de façon trop évidente à l'hispanophone pour que l'hypothèse de la méconnaissance de ladite expression soit valable. Le choix qu'a fait María Teresa Gallego Urrutia, s'il n'influence pas la compréhension du texte, ni la représentation mentale que l'on peut se faire de la scène décrite, a ses conséquences au niveau stylistique, par la simplicité de la formulation. La même traductrice a, quelques lignes plus bas, à nouveau choisi de s'écarter volontairement d'une formulation peut-être trop évidente, ce qui a conduit à une explicitation manquant notablement d'élégance :

16) [...] le vernis des beaux meubles [...]

[...] el barniz de los muebles caros [...] (M.T.G.U.)

Le choix qu'a fait ici la traductrice semble à priori inexplicable ; là où ses prédécesseurs ont choisi des termes sémantiquement très proches du terme présent dans le texte de départ – *hermosos*, *preciosos* et *bellos* – María Teresa Gallego Urrutia a préféré employer un terme qui, s'il ne va pas à l'encontre de la logique du texte – en ceci que les beaux meubles sont souvent chers et que l'on parlait au début de la phrase de la richesse de ces personnes – rabaisse la description qui est faite de ces hommes à un niveau plus prosaïque, matérialiste, axée sur la valeur monétaire et non plus esthétique. Un peu plus loin dans le texte, un autre traducteur interprète le texte d'une façon qui attire l'attention sur la richesse des personnages représentés d'une façon plus importante que dans le texte français ; il s'agit de Pedro Vances, qui écrit :

17) On entourait un tout jeune homme qui avait battu, la semaine d'avant, *Miss-Arabelle* et *Romulus*, et gagné deux milles louis à sauter un fossé, en Angleterre. L'un se plaignait de ses coureurs qui engraisaient ; un autre, des fautes d'impression qui avaient dénaturé le nom de son cheval.

Rodeaban a un joven que la semana anterior había vencido a *Miss Arabella* y a *Romulus* y ganado dos mil luisas en Inglaterra en una carrera de obstáculos. Quejábase el uno de que sus caballos engordaban; el otro, de las erratas de imprenta que habían desnaturalizado los nombres de los suyos. (P.V.)

Il y a de nombreuses remarques à faire quant à cette traduction. Premièrement, la traduction de *à sauter un fossé* par *en una carrera de obstáculos*, qui sous-entend l'idée d'un concours organisé, comme quelque chose d'officiel alors que la phrase française n'incluait rien de cela. Il est certes question de chevaux, et d'hommes riches pratiquant ce type de loisirs. Mais rien n'indique de façon explicite que le jeune homme en question ait sauté avec un cheval plutôt que sans, ou que cela se soit produit lors d'un concours organisé plutôt que sous la forme d'un pari entre amis ou connaissances. Cette dernière hypothèse est toutefois la plus probable, la visée de Flaubert étant en général de se moquer de ses personnages ; quoi de mieux pour s'en moquer que de montrer la futilité de leurs actions, la désinvolture avec laquelle ils se font et se défont d'une somme démesurée par rapport à l'action dont on parle ? Cette nuance, si elle est discrète, augmente cependant le décalage existant entre ces hommes riches à outrance et la petite femme de médecin de campagne qu'est Emma. Si l'argent gagné – deux milles louis – l'avait été durant un concours, il aurait été d'une certaine façon plus mérité, gagné de façon plus juste. S'il l'a été en récompense d'un simple pari, cela accentue le sentiment de décalage précédemment évoqué. Ensuite, le passage au pluriel du segment *le nom de son cheval*, qui devient *los nombres de los suyos*. Peut-être Pedro Vances a-t-il procédé à ce changement car la possession d'un seul cheval semblait trop peu en ce qui concerne le type de personnage concerné. À nouveau, bien que d'une façon plus modeste, on perd un peu de cette futilité qui caractérise les personnages dont il est fait le tableau ; la modification du nom d'un seul cheval étant un détail de moindre importance, face à la modification du nom de plusieurs chevaux. Cet écart reste toutefois anecdotique. L'on peut ajouter à ces remarques sur ce passage la traduction erronée de *coureurs* par *jinetes*, par Germán Palacios ; le terme appartient au même champ sémantique, sans en être la traduction puisque *jinete* désigne le cavalier et non la monture. Mais cet écart, bien que superflu et injustifié, reste de peu d'importance.

Un écart d'un type nouveau s'offre à nos yeux lorsque l'on examine la suite du texte : il s'agit d'un écart de l'ordre de la mise en page. La question de la ponctuation et de la mise en page chez Flaubert a déjà été analysée, et l'on sait aujourd'hui que si Flaubert a

rétabli bon nombre de signes de ponctuation – en ajoutant ou retranchant ceux que le copiste avait supprimé ou ajouté – il n'a toutefois pas toujours rétabli ceux qui étaient présent dans son manuscrit. Par inadvertance, par résignation, par acceptation ? On l'ignore. On ne peut cependant pas en conclure que Gustave Flaubert n'accordait pas une grande importance aux choix faits dans ce domaine ; au contraire, il portait une attention constante à la création d'un rythme qui ne dépendait pas uniquement des mots mais aussi de la ponctuation et de la mise en page, qui relèverait à la fois du visuel et du narratif de par l'agencement des unités narratives que représentent les phrases et paragraphes. Pour étayer cette affirmation, on peut s'appuyer sur la correspondance qu'il entretenait avec Louise Colet : dans une lettre datée du 7 avril 1854, Flaubert dit « Il faut que les phrases s'agitent dans un livre comme les feuilles dans une forêt, toutes dissemblables en leur ressemblance. » Ou bien encore, dans une lettre datée du 22 juillet 1852, « Une bonne phrase de prose doit être comme un bon vers, *inchangeable*, aussi rythmée, aussi sonore. » Ces deux citations de sa correspondance attestent de l'importance du rythme dans l'écriture de Gustave Flaubert ; rythme qui se travaille entre autre au moyen de la ponctuation et de la mise en page. Une fois établi cet état de fait, on ne peut que s'étonner du peu de cas que Pedro Vances fait de ladite mise en page, lorsqu'il décide de la modifier, faisant de deux phrases une, et de ces deux phrases, sensées être le début d'un paragraphe, un paragraphe en soi :

**18)** L'air du bal était lourd ; les lampes pâlissaient. On refluit dans la salle de billard. Un domestique monta sur une chaise et cassa deux vitres [...]

La atmósfera del salón de baile era pesada; empalidecían las luces; algunos invitados acogieronse a la sala de billar.

Un doméstico, subido en una silla, rompió dos cristales [...] (P.V.)

La mise en page telle qu'elle est présentée dans l'édition française utilisée ici respecte le désir de Flaubert ; cela est confirmé par la présence de cette même mise en page dès le premier manuscrit de *Madame Bovary*, ainsi que sur le manuscrit définitif <sup>1</sup>. Cette altération de la mise en page influence la structure narrative en ce ceci qu'au lieu d'avoir une suite de phrases simples décrivant des actions, qui donnent à penser que celles-ci se déroulent toutes au même moment, l'on a une distinction entre les actions du premier

---

<sup>1</sup> Consultables sur le site internet <http://www.bovary.fr>. Il s'agit ici des folios 215v pour le premier manuscrit et 107 pour le manuscrit définitif. Les liens exacts pour les consulter sont donnés dans la bibliographie.

paragraphe et celles qui suivent, entre lesquelles une durée indéterminée peut s'être écoulée. On notera que ce phénomène est à nouveau observable à la fin de l'extrait présentement étudié, toujours dans la traduction de Pedro Vances :

**19)** Elle était là ; puis autour du bal il n'y avait plus que de l'ombre, étalée sur tout le reste. Elle mangeait alors une glace au marasquin [...]

Sólo sabía que hallábase allí, envuelta en el baile; y fuera de aquello, todo lo demás hundíase en la sombra.

En aquel momento se tomaba un sorbete de marrasquino [...] (P.V.)

Quelques lignes plus bas, il semblerait que Pedro Vances ait eu du mal à accepter l'idée de mettre sur un même plan – comme Flaubert l'avait fait en les faisant compléments d'un seul et même verbe – une ferme, une mare bourbeuse, et un homme :

**20)** Alors le souvenir des Bertaux lui arriva. Elle revit la ferme, la mare bourbeuse, son père en blouse sous les pommiers, et elle se revit elle-même, comme autrefois, écrémant avec son doigt les terrines de lait dans la laiterie.

Acudió entonces a su memoria el recuerdo de los Bertaux, y representósele la granja, la charca cenagosa, y volvió a ver a su padre con blusa, bajo los manzanos, y ella misma viose, como otras veces, desnatando con el dedo los cuencos de leche. (P.V.)

Peut-être Pedro Vances a-t-il jugé inconcevable de ne pas faire de distinction ; peut-être l'a-t-il faite sans même en être conscient. Le fait est qu'il a rétabli la séparation normale qu'il existe entre les éléments dont il est question, en positionnant d'une part la ferme et la mare bourbeuse, qu'elle se représente, et d'autre part le père, qu'elle voit :

y representósele la granja, la charca cenagosa, y volvió a ver a su padre con blusa, bajo los manzanos [...]

On peut également noter pour ce passage la présence d'un contre-sens qui, sans avoir de grandes conséquences, mérite d'être relevé ; il s'agit de la traduction du terme *autrefois* par *otras veces*, qui peut être le simple reflet d'une lecture trop rapide ayant transformé cet *autrefois* en *d'autres fois*. Cette erreur – car il s'agit selon toute vraisemblance d'une erreur, et non d'un choix délibéré de la part du traducteur – provoque chez le lecteur hispanophone un sentiment moindre d'éloignement vis-à-vis de la vision

d'Emma dans la laiterie que chez le lecteur francophone, *otras veces* n'indiquant aucunement l'éloignement temporel, mais uniquement la répétition.

On remarque également qu'à nouveau sur le plan de la ponctuation des modifications ont eu lieu ; modifications qui donnent à lire un texte plus orthonymique où les phrases sont porteuses de sens indépendamment les unes des autres. En effet, lorsque le lecteur voit « Alors le souvenir des Bertaux lui arriva », cette phrase qui lui semble de prime abord anodine prend son sens – après une courte pause marquée par le point – lors de la lecture de la phrase suivante, qui développe ledit souvenir. Les phrases sont alors co-dépendantes. Dans le cas de la traduction de Pedro Vances, on remarque qu'il n'y a plus qu'une seule phrase, faisant le lien direct entre l'arrivée du souvenir et son contenu. Le lien logique, qui se faisait naturellement et avec fluidité dans l'esprit du lecteur français, est imposé d'une façon plus évidente au lecteur espagnol, par la modification du point – marquant une pause – en une virgule suivie d'une conjonction de coordination *y*. L'effacement du narrateur par l'absence d'explication des liens logiques entre les éléments disparaît : le lecteur espagnol de cette traduction ressent la présence auctoriale, et la logique du passage est modifiée de la même façon qu'elle l'a été dans l'exemple précédemment étudié de la casquette de Charles :

Elle était neuve ; la visière brillait.

Esta gorra era flamante y tenía una reluciente visera. (P.V.)

Nous ne reviendrons pas plus en détail sur ce passage déjà analysé, mais il est intéressant de constater qu'il s'agit du même traducteur qui, seul, reproduit cet écart. Le retour de la voix auctoriale dans la traduction espagnole lorsqu'elle n'est pas présente dans le texte est un écart récurrent, notamment chez Pedro Vances, sous différentes formes. À titre d'exemple, nous pouvons regarder de plus près ce qu'il a fait de cette plongée dans l'esprit d'Emma :

**19)** Elle était là ; puis autour du bal il n'y avait plus que de l'ombre, étalée sur tout le reste.

Sólo sabía que hallábase allí, envuelta en el baile; y fuera de aquello, todo lo demás hundíase en la sombra. (P.V.)

Flaubert a fait le choix de faire disparaître la présence auctoriale, d'exprimer les pensées d'Emma sans utiliser d'intermédiaire, ce qui donne l'impression au lecteur de se trouver à sa place, de vivre lui-même ce qu'elle vit, de ressentir lui-même ce qu'elle ressent. Cela est fait au moyen de l'emploi du discours indirect libre pour exprimer les pensées d'Emma, la proposition *Elle était là* étant indépendante et sans verbe introducteur ; à l'inverse, dans la traduction de Pedro Vances, c'est le discours indirect qui est employé, dans lequel il est fait usage d'un verbe introducteur. La polyphonie introduite par le discours indirect libre disparaît, au profit d'une réapparition de la voix du narrateur.

Les phrases qui concluent l'extrait que nous étudions ici représentent un intérêt particulier :

**21)** Une dame, près d'elle, laissa tomber son éventail. Un danseur passait.

Junto a ella, una señora dejó caer un abanico a punto de pasar un caballero. (P.V.)

Junto a elle, una dama dejó caer el abanico. Pasaba un bailarín. (C.B.)

Una señora a su lado dejó caer su abanico al pasar uno de los bailarines. (G.P.)

A una señora, a su lado, se le cayó un abanico. Pasaba un bailarín. (M.T.G.U.)

Ces deux phrases, isolées des autres par la mise en page, sont la description sans jugement ni parti pris – du moins en apparence – de la part de l'auteur. Elles sont la simple énonciation d'une action – une dame laisse tomber un éventail – qui se déroule au même moment qu'une autre – un danseur passe. L'intérêt d'énoncer de la sorte ces deux événements en ne les mettant pas explicitement en lien est de laisser le lecteur créer ce lien, en évitant ainsi un effet de lourdeur qui serait induit par l'« évidenciation » du rapport qu'il existe entre eux. On sait quelques lignes plus bas que le geste de la dame est intentionnel, lorsqu'elle jette dans le chapeau de l'homme qui se baisse pour l'aider un petit papier. Cependant, au moment de la lecture où nous nous trouvons à présent, cela est à peine suggéré, par la juxtaposition des deux événements. Tous les traducteurs n'ont pas traité de la même façon cette situation. Pedro Vances a choisi d'explicitement les intentions de la femme que regarde Emma en faisant de ces deux phrases une seule, dans laquelle le lien logique

entre les deux événements est apparent : la locution *a punto de pasar* indique bien le lien de cause à effet existant. Consuelo Berges semble être celle qui, parmi les quatre traducteurs, offre la traduction qui s'écarte le moins du texte de départ ; la seule différence étant l'emploi d'un indéfini – *el abanico* – au lieu de l'adjectif possessif – *son éventail* –, différence qui ne constitue pas un écart en ceci que l'espagnol a un usage de l'adjectif possessif beaucoup plus restreint que le français. Germán Palacios a pour sa part opté pour une traduction très semblable à celle de Pedro Vances, et ayant les mêmes effets. Enfin, María Teresa Gallego Urrutia a opté pour une construction similaire à celle de Consuelo Berges, respectant la séparation entre les deux événements énoncés dans deux phrases distinctes ; mais, en employant une tournure pronominale impersonnelle, la traductrice induit d'une façon plus importante l'idée que le geste de la femme est totalement involontaire – idée qui, sans être exclue du texte de départ, ne s'y impose pas, mettant sur un pied d'égalité les deux possibilités. On peut supposer – mais c'est là une interprétation libre – qu'il s'agit ici d'une tentative de respecter l'« empire de l'objet » dont Pierre-Marc de Biasi a parlé et qui a déjà été évoqué précédemment dans notre analyse. En effet, la tournure pronominale impersonnelle employée, donnant moins de pouvoir à l'être animé de la phrase – *una señora* – au profit du sujet du verbe – *un abanico* – donne à penser que le geste, en plus d'être totalement involontaire de la part de la dame, pourrait être une action de l'éventail, au même titre qu'au début de notre extrait :

Sur la ligne des femmes assises, les éventails peints s'agitaient [...]

Ceci reste cependant une interprétation libre de l'écart présentement étudié, et en aucun cas une affirmation. Le présent travail étant un mémoire de première année de recherche, il n'a pas semblé hors de propos d'y inclure cette hypothèse.

Dans l'œuvre entière, on notera également quelques oublis de la part de Pedro Vances, majoritairement courts, comme celui-ci :

Leur cou tournait à l'aise sur des cravates basses; leurs favoris longs tombaient [...]

Sus cuellos movíanse con desenvoltura; sus largas patillas caían [...]  
(P.V.)



Ces oublis ne semblent cependant pas avoir affecté la réception de l'œuvre traduite, si l'on considère que la traduction effectuée par Pedro Vances en 1923 a fait l'objet de rééditions jusqu'en 1981. Ils ne sont également pas commis par Pedro Vances uniquement ; pour preuve, voici cet exemple tiré de la traduction de Germán Palacios d'un autre passage, où l'on constate l'oubli d'un adjectif sur les trois présents dans le texte original :

[...] elle continua vivement à monter les marches, haletante, éperdue, ivre, et toujours tenant cette horrible feuille de papier [...]

[...] siguió deprisa subiendo las escaleras, jadeante, loca, y manteniendo aquella horrible hoja de papel [...] (G.P.)

Et cet autre exemple, du même traducteur :

En face, par-dessus les toits, la pleine campagne s'étalait à perte de vue. En bas, sous elle, **la place du village était vide** ; les cailloux du trottoir scintillaient, les girouettes des maisons se tenaient immobiles ; au coin de la rue, il partit d'un étage inférieur une sorte de ronflement à modulations stridentes. C'était Binet qui tournait.

Enfrente, por encima de los tejados, se extendía el campo libre hasta perderse de vista, las piedras de la acera brillaban, las veletas de las casas se mantenían inmóviles; en la esquina de la calle salía de un piso inferior una especie de ronquido con modulaciones estridentes. Era Binet que trabajaba con el torno. (G.P.)

## Annexe

1) Quand la contredanse fut finie, le parquet resta libre pour les groupes d'hommes causant debout et les domestiques en livrée qui apportaient de grands plateaux.

Terminado que hubo el baile, adueñáronse del centro del salón los hombres, que charlaban de pie, y los domésticos con librea, que iban y venían con sendas bandejas. (P.V.)

Terminada la contradanza, quedó el sitio libre para los grupos de hombres que charlaban de pie y los criados de librea que traían grandes bandejas. (C.B.)

Terminada la contradanza, quedó libre la pista para los grupos de hombres que charlaban de pie y los servidores de librea que traían grandes bandejas. (G.P.)

Al acabar la cuadrilla, quedó libre la pista de baile para los grupos de hombres que charlaban de pie y los criados de librea que traían grandes bandejas. (M.T.G.U.)

2) Sur la ligne des femmes assises, les éventails peints s'agitaient, les bouquets cachaient à demi le sourire des visages, et les flacons à bouchons d'or tournaient dans des mains entr'ouvertes dont les gants blancs marquaient la forme des ongles et serraient la chair au poignet.

Las señoras, sentadas en hileras, agitaban sus pintados abanicos, disimulaban sus sonrisas bajo los ramos de flores, y los frasquitos con tapón de oro giraban en sus entreabiertas manos cuyos niveos guantes descubrían la forma de las uñas y ajustábanse a las muñecas. (P.V.)

En la fila de las mujeres sentadas se agitaban los abanicos pintados, los ramilletes ocultaban a medias la sonrisa de los rostros, y los frascos con tapones de oro giraban en las manos entreabiertas, cuyos guantes blancos marcaban la forma de las uñas y oprimían la carne en la muñeca. (C.B.)

En la fila de las mujeres sentadas, los abanicos pintados se agitaban, los ramilletes de flores medio ocultaban la sonrisa de las caras, y los frascos con tapa de oro giraban en manos entreabiertas cuyos guantes blancos marcaban la forma de las uñas y apretaban la carne en la muñeca. (G.P.)

En la fila de mujeres sentadas, se movían los abanicos pintados, los ramos tapaban a medias la sonrisa de los rostros y los pomos con tapón de oro giraban en manos a medio abrir cuyos guantes blancos marcaban la forma de las uñas y oprimían la carne en la muñeca. (M.T.G.U.)

**3) Les chevelures, bien collées sur les fronts et tordues à la nuque, avaient, en couronnes, en grappes ou en rameaux, des myosotis, du jasmin, des fleurs de grenadier, des épis ou des bluets.**

Las cabelleras, muy pegadas a las sienas y recogidas en la nuca, tocábanse con [...] **(P.V.)**

Las cabelleras, bien pegadas a las frentes y retorcidas en las nuca, ostentaban [...] **(C.B.)**

Las cabelleras, bien pegadas en las frentes y recogidas en la nuca, lucían [...] **(G.P.)**

En el pelo, bien pegado a la frente y recogido en la nuca llevaban [...] **(M.T.G.U.)**

**4) [...] on entendait le bruit clair des louis d'or qui se versaient à côté, sur le tapis des tables [...]**

[...] de vez en cuando se oía el claro tintineo de los luses de oro que cerca de allí se arrojaban sobre el tapete de las mesas [...] **(P.V.)**

[...] se oía el claro sonido de los luses de oro que, al lado, echaban sobre el fieltro de las mesas [...] **(C.B.)**

[...] se oía el claro sonido de los luses de oro que se echaban al lado sobre los tapetes de las mesas [...] **(G.P.)**

[...] se oía el ruido claro de los luses de oro que caían, en la estancia de al lado, en los tapetes de las mesas [...] **(M.T.G.U.)**

**5) Leurs habits, mieux faits, semblaient d'un drap plus souple [...]**

Sus fraques, mejor hechos, parecían de más flexible tela [...] **(P.V.)**

Sus fracs, mejor cortados, parecían de un paño más fino [...] **(C.B.)**

Sus trajes, mejor hechos, parecían de un paño más suave [...] **(G.P.)**

Llevaban ropa mejor cortada que parecía de un paño más flexible [...] **(M.T.G.U.)**

**6) Pacifiques à leurs places, des mères à figure renfrognée portaient des turbans rouges.**

Las madres de adusto rostro, muy tranquilas en sus sitios, ceñían rojos turbantes. **(P.V.)**

Algunas madres de cara enfurruñada, con turbantes rojos, permanecían pacíficas en sus asientos. **(C.B.)**

Algunas madres, con mirada ceñuda, tocadas de turbantes rojos, permanecían pacíficas en sus asientos. **(G.P.)**

Tranquilas en sus asientos, madres de cara hosca llevaban turbantes rojos. **(M.T.G.U.)**

7) L'air du bal était lourd ; les lampes pâlissaient.

La atmósfera del salón de baile era pesada; empalidecían las luces [...] **(P.V.)**

El aire del baile estaba viciado; las lámparas palidecían. **(C.B.)**

La atmósfera del baile estaba pesada; las lámparas palidecían. **(G.P.)**

El aire del baile era agobiante; las lámparas palidecían. **(M.T.G.U.)**

8) [...] et, à travers leurs manières douces, perçait cette brutalité particulière que communique la domination de choses à demi faciles, dans lesquelles la force s'exerce et où la vanité s'amuse, le maniement des chevaux de race et la société des femmes perdues.

[...] y a través de sus apacibles modales se descubría esa brutalidad particular que el trato de las cosas medio fáciles proporciona – el manejo de los caballos de pura sangre y el roce con las mujeres perdidas –, en los que la fuerza se ejerce o se recrea la vanidad. **(P.V.)**

[...] y, a través de sus maneras suaves, trascendía esa especial brutalidad que comunica el dominio de las cosas semifáciles en las que se ejercita la fuerza y se complace la vanidad, el manejo de los caballos de raza y la compañía de las mujeres perdidas. **(C.B.)**

[...] y, a través de sus maneras suaves, se manifestaba esa brutalidad particular que comunica el dominio de las cosas medio fáciles, en las que se ejercita la fuerza y se recrea la vanidad, el manejo de los caballos de raza y el trato con las mujeres perdidas. **(G.P.)**

[...] y, a través de los modales suaves, se transparentaba esa violencia brutal que se adquiere cuando se dominan esas cosas no del todo fáciles con las que la voluntad se ejercita y juega la vanidad; el manejo de los caballos de raza y el trato con las mujeres perdidas. **(M.T.G.U.)**

9) Mais, aux fulgurations de l'heure présente, sa vie passée, si nette jusqu'alors, s'évanouissait tout entière, et elle doutait presque de l'avoir vécue.

Pero su vida pasada, tan clara hasta entonces, desvaneciase por completo al fulgurar de la presente hora, y hasta dudaba de haberla vivido. **(P.V.)**

Pero, en las fulguraciones de la hora presente, su vida pasada, tan clara hasta entonces, se difuminaba toda ella, y Emma dudaba hasta de haberla vivido. **(C.B.)**

Pero, ante los fulgores de la hora presente, su vida pasada, tan clara hasta entonces, se desvanecía por completo, y hasta dudaba si la había vivido. **(G.P.)**

Pero, con los resplandores de la hora presente, su vida pasada, tan nítida hasta entonces, se desvanecía entera; y casi le entraba la duda de haberla vivido. **(M.T.G.U.)**

**10) Mais bientôt l'émotion disparût**

Pero la emoción desapareció en seguida **(P.V.)**

Pero la emoción pasó pronto **(C.B.)**

Pero pronto desapareció la emoción **(G.P.)**

Pero no tardó en desaparecer la emoción **(M.T.G.U.)**

**11) L'un se plaignait de ses coureurs qui engraisseraient ; un autre, des fautes d'impression qui avaient dénaturé le nom de son cheval.**

Quejábase el uno de que sus caballos engordaban; el otro, de las erratas de imprenta que habían desnaturalizado los nombres de los suyos. **(P.V.)**

Uno se quejaba de que sus corredores engordaban; otro, de las erratas de imprenta que habían alterado el nombre de su caballo. **(C.B.)**

Uno se quejaba de sus jinetes, que engordaban; otro, de las erratas de imprenta que habían alterado el nombre del animal. **(G.P.)**

Había uno que se quejaba de que sus corredores engordaban; y otro, de las erratas de impresión que habían alterado el nombre de su caballo. **(M.T.G.U.)**

**12) [...] avec des mouvements légers du cou.**

[...] con leves gestos del cuello **(P.V.)**

[...] moviendo ligeramente el cuello. **(C.B.)**

[...] con ligeros movimientos del cuello

[...] con leves movimientos del cuello **(M.T.G.U.)**

**13)** Un sourire lui montait aux lèvres à certaines délicatesses du violon, qui jouait seul, quelquefois, quand les autres instruments se taisaient ; on entendait le bruit clair des louis d'or qui se versaient à côté, sur le tapis des tables [...]

Una sonrisa dibujábase en sus labios al escuchar, mientras los otros instrumentos hacían alto, ciertos delicados acordes del violín; de vez en cuando se oía el claro tintineo de los luises de oro que cerca de allí se arrojaban sobre el tapete de las mesas [...] **(P.V.)**

En ciertas delicadezas del violín, que tocaba solo a veces, cuando los otros instrumentos se callaban, le subía a los labios una sonrisa; se oía el claro sonido de los luises de oro que, al lado, echaban sobre el fieltro de las mesas [...] **(C.B.)**

Una sonrisa le asomaba a los labios al escuchar ciertos primores del violín, que tocaba solo, a veces, cuando se callaban los otros instrumentos; se oía el claro sonido de los luises de oro que se echaban al lado sobre los tapetes de las mesas [...] **(G.P.)**

Le subía una sonrisa a los labios al oír determinadas florituras del violín, que a veces tocaba solo cuando callaban los demás instrumentos; se oía el ruido claro de los luises de oro que caían, en la estancia de al lado, en los tapetes de las mesas [...] **(M.T.G.U.)**

**14)** [...] puis tout reprenait à la fois, le cornet à pistons lançait un éclat sonore, les pieds retombaient en mesure, les jupes se bouffaient et frôlaient, les mains se donnaient, se quittaient ; les mêmes yeux, s'abaissant devant vous, revenaient se fixer sur les vôtres.

[...] después, y a un tiempo mismo, comenzaba de nuevo la orquesta, el cornetín lanzaba un toque sonoro, los pies golpeaban a compás, ahuecábanse y rozábanse las faldas, se daban y soltaban las manos, y los mismos ojos que abatíanse ante uno volvían a mirar fijamente. **(P.V.)**

[...] después volvían a tocar a la vez todos los instrumentos, el cornetín lanzaba un sonoro fragor. Los pies caían a compás, se inflaban las faldas, las parejas se rozaban, se cogían las manos, se soltaban; hasta los ojos, bajándose ante la pareja, tornaban a fijarse en los de ésta. **(C.B.)**

[...] después, todo recomenzaba al mismo tiempo, el cornetín lanzaba un trompetazo sonoro, los pies volvían a encontrar el compás, las faldas se ahuecaban, se cogían las manos, se soltaban; los mismos ojos, que se bajaban ante la pareja de baile, volvían a fijarse en ella. **(G.P.)**

[...] luego volvía toda la orquesta a tocar a un tiempo; el cornetín alzaba la voz, muy sonoro; los pies caían al compás; las faldas se hinchaban y se rozaban; las manos se unían y se separaban; los mismos ojos, tras bajar la mirada, volvían a clavarse en los de la pareja. **(M.T.G.U.)**

**15)** [...] se distinguaient de la foule par un air de famille [...]

[...] distinguíanse de lo demás por un aire de familia [...] (P.V.)

[...] se distinguían de la multitud por un aire de familia [...] (C.B.)

[...] se distinguían de la muchedumbre por un aire de familia [...] (G.P.)

[...] destacaban entre el gentío porque se parecían entre sí [...] (M.T.G.U.)

**16)** [...] le vernis des beaux meubles [...]

[...] el barniz de los hermosos muebles [...] (P.V.)

[...] el barniz de los preciosos muebles [...] (C.B.)

[...] el barniz de los bellos muebles [...] (G.P.)

[...] el barniz de los muebles caros [...] (M.T.G.U.)

**17)** On entourait un tout jeune homme qui avait battu, la semaine d'avant, *Miss-Arabelle* et *Romulus*, et gagné deux milles louis à sauter un fossé, en Angleterre. L'un se plaignait de ses coureurs qui engraisaient ; un autre, des fautes d'impression qui avaient dénaturé le nom de son cheval.

Rodeaban a un joven que la semana anterior había vencido a *Miss Arabella* y a *Romulus* y ganado dos mil luisas en Inglaterra en una carrera de obstáculos. Quejábase el uno de que sus caballos engordaban; el otro, de las erratas de imprenta que habían desnaturalizado los nombres de los suyos. (P.V.)

Rodeaban a un muchacho muy joven que la semana anterior, en Inglaterra, había vencido a *Miss Arabella* y a *Romulus* y había ganado dos mil luisas saltando un foso. Uno se quejaba de que sus corredores engordaban; otro, de las erratas de imprenta que habían alterado el nombre de su caballo. (C.B.)

Le hacían corro a un hombre muy joven que la semana anterior había derrotado a *Miss-Arabelle* y a *Romulus* y ganado dos mil luisas saltando un foso en Inglaterra. Uno se quejaba de sus jinetes, que engordaban; otro, de las erratas de imprenta que habían alterado el nombre del animal. (G.P.)

Rodeaban a un muchacho muy joven quien, la semana anterior, había ganado a *Miss Arabella* y a *Romulus* y se había embolsado dos mil luisas saltando un foso en Inglaterra. Había uno que se quejaba de que sus corredores engordaban; y otro, de las erratas de impresión que habían alterado el nombre de su caballo. (M.T.G.U.)

**18)** L'air du bal était lourd ; les lampes pâlissaient. On refluit dans la salle de billard. Un domestique monta sur une chaise et cassa deux vitres [...]

La atmósfera del salón de baile era pesada; empalidecían las luces; algunos invitados acogieron a la sala de billar.

Un doméstico, subido en una silla, rompió dos cristales [...] (P.V.)

El aire del baile estaba viciado; las lámparas palidecían. La gente refluía a la sala de billar.

Un criado se subió a una silla y rompió dos cristales [...] (C.B.)

La atmósfera del baile estaba pesada; las lámparas palidecían. La gente refluía a la sala de billar. Un criado se subió a una silla y rompió dos cristales [...] (G.P.)

El aire del baile era agobiante; las lámparas palidecían. La gente se iba yendo a la sala de billar. Un criado se subió a una silla y rompió dos cristales [...] (M.T.G.U.)

**19)** Elle était là ; puis autour du bal il n'y avait plus que de l'ombre, étalée sur tout le reste. Elle mangeait alors une glace au marasquin [...]

Sólo sabía que hallábase allí, envuelta en el baile; y fuera de aquello, todo lo demás hundíase en la sombra.

En aquel momento se tomaba un sorbete de marrasquino [...] (P.V.)

Estaba allí; después, en torno al baile, no había más que sombra, extendida sobre todo lo demás. Estaba tomando un helado de marrasquino [...] (C.B.)

Ella estaba allí: después, en torno al baile, no había más que sombra que se extendía a todo lo demás. En aquel momento estaba tomando un helado de marrasquino [...] (G.P.)

Estaba allí; y alrededor del baile no había ya más que sombra, que cubría todo lo demás. Estaba tomando en ese momento un helado al marrasquino [...] (M.T.G.U.)

**20)** Alors le souvenir des Bertaux lui arriva. Elle revit la ferme, la mare bourbeuse, son père en blouse sous les pommiers, et elle se revit elle-même, comme autrefois, écrémant avec son doigt les terrines de lait dans la laiterie.

Acudió entonces a su memoria el recuerdo de los Bertaux, y representósele la granja, la charca cenagosa, y volvió a ver a su padre con blusa, bajo los manzanos, y ella misma viose, como otras veces, desnatando con el dedo los cuencos de leche. (P.V.)

Entonces le vino el recuerdo de Les Bertaux. Vio la casa, la charca cenagosa, a su padre en blusa debajo de los manzanos, y se vio a sí misma como antaño, desnatando con el dedo los barreños de leche. (C.B.)

Entonces acudió a su memoria el recuerdo de Les Bertaux. Volvió a ver la granja, la charca cenagosa, a su padre en blusa bajo los manzanos, y se vio a sí misma, como antaño, desnatando con su dedo los barreños de leche en la lechería. (G.P.)



Entonces le vino el recuerdo de Les Bertaux. Volvió a la casa de labor, a la charca enfangada, a su padre con blusón bajo los manzanos, y volvió a verse a sí misma, quitando con el dedo la nata a la leche en los cacharros de barro de la lechería. **(M.T.G.U.)**

**21)** Une dame, près d'elle, laissa tomber son éventail. Un danseur passait.

Junto a ella, una señora dejó caer un abanico a punto de pasar un caballero. **(P.V.)**

Junto a elle, una dama dejó caer el abanico. Pasaba un bailarín. **(C.B.)**

Una señora a su lado dejó caer su abanico al pasar uno de los bailarines. **(G.P.)**

A una señora, a su lado, se le cayó un abanico. Pasaba un bailarín. **(M.T.G.U.)**

### **III - La rupture, scène d'action par excellence**

« Ma pauvre Bovary, sans doute, souffre et pleure dans vingt villages de France à la fois, à cette heure même. »

*Lettre à Louise Colet, 15 janvier 1854.*

Un nouveau moment-clé dans le récit est ce passage, qui relate la fin de la liaison entre Emma et Rodolphe. L'extrait choisi consiste en plusieurs suites d'actions, entrecoupées de descriptions, qui créent un contraste représentatif de ceux présents dans l'intrigue : le contraste entre les rêves d'Emma et la dure réalité à laquelle elle se soumet Rodolphe, entre l'agitation folle de la jeune femme et le calme du village, entre le caractère romanesque et passionné d'Emma et celui, matérialiste et plat, de son mari ignorant des tourments qu'elle ressent.

La scène de rupture est, en règle générale, une scène de paroles performative. Dans le cas qui nous intéresse, la rupture s'opère au travers d'une lettre, qui représente la parole de Rodolphe, et dont les répercussions seront très fortes et marquées par une série d'actions s'enchaînant rapidement. La rupture en tant qu'acte de parole n'est pas une scène d'action en soi ; ce sont les événements qui en découlent directement et immédiatement qui en font une scène d'action.

J'ai pu distinguer dans ce passage trois grandes figures de traduction, que j'ai donc regroupées dans trois chapitres distincts ; le dernier chapitre sera consacré à l'analyse des écarts qui n'avaient leur place dans aucun de ces trois regroupements.

## Chapitre 1 – « Cet éternel imparfait »<sup>1</sup>

On constatera à plusieurs reprises durant l'étude de cet extrait un éloignement de la part des traducteurs envers les temps choisis par l'auteur ; l'imparfait deviendra parfois passé simple, et inversement, ou le passé simple du gérondif. Ces écarts ont des conséquences sur la vision que le lecteur hispanophone aura du style de Flaubert ; on parlera notamment de « l'usage entièrement nouveau et personnel qu'il a fait du passé défini, du passé indéfini, du participe présent », qui « a renouvelé presque autant notre vision des choses que Kant, avec ses Catégories, les théories de la Connaissance et de la Réalité du monde extérieur. », et de « cet éternel imparfait » qui, « si nouveau dans la littérature, change entièrement l'aspect des choses et des êtres, comme font une lampe qu'on a déplacée, l'arrivée dans une maison nouvelle, l'ancienne si elle est presque vide et qu'on est en plein déménagement. »<sup>2</sup> La langue qui fait l'objet de notre étude possède la même conceptualisation des différents temps en question – l'imparfait et le passé simple – que le français, ce qui rend pertinente l'analyse dans les traductions en notre possession des écarts présents quant à l'emploi desdits temps, par la similarité des effets qu'ils produisent lorsqu'ils entrent en contraste.

Comparons les effets produits par les deux temps sur lesquels nous focaliserons notre attention que sont l'imparfait et le passé simple (ou passé défini). Le passé simple permet de situer une action dans le passé depuis le présent. L'action en question peut être abordée dans la globalité, la vision que l'on en possède alors étant celle d'une action révolue dont on a connaissance du commencement et de la finalité. L'imparfait, pour sa part, installe un observateur – le lecteur ou interlocuteur – en un point du passé d'où il peut appréhender l'événement énoncé dans son déroulement. L'effet produit par l'imparfait est d'arrêter l'écoulement du temps de façon momentanée. Cela peut permettre, si l'on considère un événement E, d'introduire au sein de l'espace temporel qu'occupe E un ou plusieurs autres événements, E', E'', au(x)quel(s) il sert de cadre.

---

<sup>1</sup> Terme emprunté à Marcel Proust, dans son article « À propos du 'style' de Flaubert », publié le 1er janvier 1920 dans *La Nouvelle Revue Française*, en réponse à une polémique sur la capacité de Flaubert à écrire dans un français correct. Les échanges à ce propos sont consultables dans le recueil réalisé par Gilles Philippe, *Flaubert savait-il écrire ? Une querelle grammaticale (1919-1921)*, ELLUG, Grenoble, 2004.

<sup>2</sup> Marcel Proust, *Ibid*, p.81-96.

Ceci étant dit, on comprend mieux l'importance que revêt le choix apparemment anodin d'un temps du passé au lieu d'un autre. Une fois ces considérations théoriques exposées, nous pouvons analyser divers exemples du phénomène dont il est question :

1) Enfin il **sortit**. Félicité **restait**. Elle n'y **tenait** plus, elle **courut** dans la salle comme pour y porter les abricots, **renversa** le panier, **arracha** les feuilles, **trouva** la lettre, **ouvrit**, et, comme s'il y avait eu derrière elle un effroyable incendie, Emma se **mit** à fuir vers sa chambre, tout épouvantée.

**Fuese** el mozo, al fin ; pero Felicidad **permaneció** con su señora. Emma no **pudo** resistir por más tiempo y **dirigióse** apresuradamente a la sala, como para llevar los albaricoques; **volvió** el cesto, **arrancó** las hojas, **descubrió** la carta, la **abrió**, y como si tras ella se hubiese declarado un formidable incendio, **diose** a correr, en el colmo del espanto, hacia su habitación. (P.V.)

Por fin se **marchó**. Felicidad **seguía** allí. Emma no **podía** más: **corrió** a la sala como para llevar los albaricoques, **volcó** el cestillo, **arrancó** las hojas, **encontró** la carta, la **abrió** y, como si hubiera tras ella un terrible incendio, **huyó** espantada a su cuarto. (C.B.)

Por fin se **marchó**. Félicité **quedaba** allí. Emma no **aguantaba** más, **corrió** a la sala como para dejar allí los albaricoques, **vació** el cestillo, **arrancó** las hojas, encontró la carta, la abrió y, como si hubiera habido detrás de ella un terrible incendio, Emma empezó a escapar hacia su habitación, toda asustada. (G.P.)

Por fin se **marchó**. Félicité **seguía** allí. Emma no **aguantaba** más y **fue** corriendo a la sala como si quisiera llevar allí los albaricoques, **volcó** la cesta, **sacó** a puñados las hojas, **encontró** la carta, la **abrió** y, como si la persiguiera un incendio espantoso, **salió** huyendo hacia el dormitorio, horrorizada. (M.T.G.U.)

On constate immédiatement que Pedro Vances propose une traduction dont le volume est plus important que celles des trois autres traductions et que l'original ; il s'agit également du seul texte où le choix des temps employés a conduit à un écart. A-t-il procédé à des ajouts, à des explicitations, pour que sa traduction surpasse ainsi en quantité le texte original ? On peut en effet relever plusieurs éléments que le traducteur a choisi d'explicitier quand ils étaient présents de façon implicite dans le texte original : l'indication du sujet de *fuese*, non nécessaire à la compréhension, et la précision spatiale quant à l'endroit où Félicité reste. Il procède également à un changement orthonymique, lorsqu'il choisit de traduire *elle courut* par *dirigióse apresuradamente*, considérant probablement qu'il est plus vraisemblable qu'Emma se soit dirigée vers la salle en marchant à grands pas

plutôt qu'en courant réellement. Notons qu'il est le seul à procéder à cet écart. Quant aux choix des temps verbaux, il s'agit tout d'abord d'analyser l'effet que produit l'alternance entre passé simple et imparfait dans le texte original, avant d'étudier l'écart existant avec la traduction de Pedro Vances.

Enfin il **sortit**. Félicité **restait**. Elle n'y **tenait** plus, elle **courut** dans la salle comme pour y porter les abricots, **renversa** le panier, **arracha** les feuilles, **trouva** la lettre, **l'ouvrit**, et, comme s'il y avait eu derrière elle un effroyable incendie, Emma se **mit** à fuir vers sa chambre, tout épouvantée.

Nous sommes en présence d'une suite d'actions dont la majorité est énoncée au passé simple, et qui surviennent les unes après les autres (courir, renverser, arracher, trouver, ouvrir, fuir). Avant ces actions d'Emma se trouve celle du paysan, qui sort. Les actions du paysan et d'Emma, énoncées au passé simple, encadrent deux autres événements qui sont pour leur part énoncés à l'imparfait : rester et y tenir. Ces actions s'inscrivent donc dans la durée ; Félicité était déjà présente avant, rien n'a changé pour elle, il n'y a aucune raison pour qu'elle modifie son attitude ; Emma n'y tenait plus, mais on ne sait pas avec exactitude à quel moment son agitation a atteint son point culminant. Elle pourrait tout aussi bien se trouver dans cet état depuis l'arrivée du paysan que depuis le moment où elle lui a remis une pièce ou celui où il a franchi le seuil de la porte pour sortir. Seul le lecteur peut déterminer à quel moment il décide de placer le commencement de cet événement, n'y plus tenir, dans sa représentation du « monde expérientiel que chacun découpe à sa façon »<sup>1</sup>. Considérons maintenant la traduction qu'a fait de ce passage Pedro Vances :

**Fuese** el mozo, al fin ; pero Felicidad **permaneció** con su señora. Emma no **pudo** resistir por más tiempo y **dirigióse** apresuradamente a la sala, como para llevar los albaricoques; **volvió** el cesto, **arrancó** las hojas, **descubrió** la carta, la **abrió**, y como si tras ella se hubiese declarado un formidable incendio, **diose** a correr, en el colmo del espanto, hacia su habitación. (P.V.)

La représentation que le lecteur se fera de la scène a de fortes chances d'être différente : tout d'abord, le choix de mettre le verbe *permanecer* au passé simple a pour conséquence que Félicité semble choisir de rester là en réaction à la scène qui s'est déroulée devant ses yeux – l'action de rester trouvant son début après le départ du paysan.

---

<sup>1</sup> Expression empruntée à Marie-France Delpont, dans son article « Les horloges du traducteur », *Ibid.*

Elle semble se trouver dans l'expectation de la suite des événements, expectation dans laquelle se trouve également le lecteur. Ensuite, le choix du passé simple pour le verbe *poder* peut s'expliquer par le fait que l'action de n'y plus tenir – *no poder resistir por más tiempo* – est matérialisée par un événement brusque, son départ vers la salle, dont on connaît le début et la fin puisque celui-ci se trouve au passé simple dans le texte français. Par ces deux changements temporels, le traducteur a souligné l'unité des actions relatées, quand Flaubert avait fait le choix de la dissemblance.

Les écarts de ce type sont très nombreux, dans la traduction de Pedro Vances comme dans celles des autres traducteurs. Pour illustrer ce propos, en voici quelques exemples tirés des travaux des différents traducteurs :

2) Et il **fallut** descendre ! il **fallut** se mettre à table !

¡**Era** preciso bajar! ¡**Era** preciso sentarse a la mesa! (P.V.)

3) – Oh ! parfait ! **disait**-il. Tiens, goûte.

– Están buenos – **dijo** –. Toma, pruéalos. (P.V.)

– ¡Oh!, ¡perfecto! –**exclamó**–. Toma, prueba. (G.P.)

4) Emma **poussa** la porte et **entra**.

Y **empujando** la puerta del granero, **entró**. (P.V.)

5) [...] et des battements de cœur, qui la **frappaient** sous la poitrine [...]

[...] y los latidos de su corazón, **golpeándola** el pecho [...] (P.V.)

6) En bas, sous elle, la place du village **était** vide ; les cailloux du trottoir **scintillaient**, les girouettes des maisons se **tenaient** immobiles ; au coin de la rue, au coin de la rue, il **partit** d'un étage inférieur une sorte de ronflement à modulations stridentes. **C'était** Binet qui tournait.

[...] en la esquina de la calle, **salía** de un piso bajo [...] (C.B.)

[...] en la esquina de la calle **salía** de un piso inferior [...] (G.P.)

[...] en la esquina de la calle **brotaba** de un piso inferior [...] (M.T.G.U.)

7) Alors elle **voulut** se calmer ; elle se **rappela** la lettre ; il **fallait** la finir, elle **n'osait** pas. D'ailleurs, où ? comment ? on la verrait.

Entonces **quiso** calmarse; se **acordó** de la carta, **había** que terminarla, no se **atrevió**. Además, ¿dónde?, ¿cómo?, la verían. (G.P.)

Dans l'exemple n°2, le passé simple du texte français donne à lire au lecteur le récit de deux actions qui surviennent l'une après l'autre : *descendre*, puis se *mettre à table*, le tout mettant en relief le contraste important entre la banalité des actions dont il est question et la situation que vit Emma. En revanche, l'imparfait utilisé par Pedro Vances semble plutôt servir à insérer les paroles de la servante sous la forme d'un discours indirect libre. De plus, l'usage de l'imparfait installe le lecteur en un point d'où il voit l'action dans son déroulement, et non plus dans sa globalité comme un événement passé et révolu.

L'exemple n°3 illustre de façon plus frappante encore l'importance de ces changements temporels. En effet, l'emploi de l'imparfait dans le texte français, par sa valeur possible de répétition, induit l'idée que Charles ne cesse de s'extasier sur la supposée perfection des fruits, somme toute très communs. Charles est et reste tout au long du récit un simple d'esprit ; il apprécie les plaisirs très simples, en homme de campagne qu'il est, contrastant par là avec sa femme, qui ne rêve que de vivre une vie luxueuse en ville. Au contraire, le lecteur hispanophone de la traduction de Pedro Vances ne verra dans la réplique de Charles – *Están buenos – dijo –. Toma, pruébalos* – que la constatation du bon goût des fruits, qui n'a rien d'extraordinaire ni même de surprenant dans le contexte. Il semble être un mari tout à fait normal, qui dit une seule fois que les fruits sont bons. Nous sommes loin de la situation précédemment décrite. La traduction de Germán Palacios – *¡Oh!, ¡perfecto! –exclamó–. Toma, prueba.* –, pour sa part, offre un compromis entre les deux situations précédentes. D'une part, le traducteur a opté pour un passé simple, ce qui gomme la possibilité d'une répétition de son exclamation. D'autre part, Germán Palacios a rétabli en la traduisant littéralement l'expression d'origine, « *Oh ! parfait !* », que Pedro Vances avait choisi d'atténuer en une plus commune, « *Están buenos* ».

En ce qui concerne l'exemple n°4, on constate que l'un des traducteurs a choisi d'employer le gérondif espagnol : *Y empujando la puerta del granero, entró*. On constate alors que le gérondif peut avoir une valeur similaire à celle de l'imparfait quant à sa capacité à arrêter momentanément le temps du récit, de façon à pouvoir insérer au sein de



l'espace temporel qu'occupe le verbe énoncé au gérondif une ou plusieurs autres actions. Selon la *Grammaire de l'espagnol moderne* de Jean-Marc Bedel, « lorsqu'il détermine un verbe principal, le gérondif exprime toujours une circonstance de l'action exprimée par ce verbe. Il remplit donc la fonction d'un véritable complément circonstanciel, susceptible d'exprimer différentes nuances [...] le gérondif simple exprime une action qui se déroule en même temps que l'action principale, la précède, ou la suit immédiatement. » Dans le cas qui nous intéresse, le verbe principal est *entrar*, que détermine le verbe *empujar* ; les deux actions sont quasiment simultanées, bien qu'une évidente antériorité soit accordée à l'action de pousser la porte. Ce changement n'est cependant pas porteur de conséquences importantes quant à la représentation que le lecteur peut se faire de la scène. Le même type d'écart est reproduit dans l'exemple n°5, bien qu'il s'agisse cette fois du passage d'un imparfait à un gérondif.

Pedro Vances est dans le sixième exemple le seul traducteur à avoir respecté le choix de Flaubert d'introduire un passé simple dans un long passage descriptif à l'imparfait. Ce passé simple isolé produit l'étonnement du lecteur car, pour un même événement, deux temps différents sont employés sur chacun des deux verbes reliés à cette action. Examinons la situation relatée. Un bruit *partit* d'un étage inférieur, produit par Binet qui *tournait*. Si le verbe *tourner* est ici employé à l'imparfait, il semble légitime de penser que l'action ne vient pas de démarrer. Et cependant, si l'action de *tourner* a trouvé son départ plus tôt, comment se fait-il que la production d'un son provenant de cette même action soit énoncée au passé simple ? Un paradoxe se trouve là, et trois des quatre traducteurs ont fait le choix de céder – ou ont cédé involontairement – à leur besoin d'unité et de logique, en rétablissant l'emploi d'un imparfait.<sup>1</sup>

Dans le septième exemple analysé de cet écart, on constate que Germán Palacios a effectué un changement que l'on pourrait qualifier d'orthonymique, en assignant à tous les verbes d'action de la phrase le même temps – le passé simple –, en opposition au seul verbe impersonnel de la phrase, qui déclare un état des choses, à l'imparfait.

7) Alors elle **voulut** se calmer ; elle se **rappela** la lettre ; il **fallait** la finir, elle **n'osait** pas.

---

<sup>1</sup> On constate qu'en agissant de la sorte, les traducteurs ont rétabli le premier choix de Flaubert, ou du moins un choix qui s'en approche. Les brouillons donnent : « le silence qui était renforcé par une sorte de grand murmure monotone partant de l'angle de la place, à un étage inférieur ... c'était Binet qui tournait. » Les folios du brouillon sont consultables sur le site internet <http://bovary.fr> .

Entonces **quiso** calmarse; se **acordó** de la carta, **había** que terminarla, no se **atrevió**. (**G.P.**)

Cette réorganisation répond à un besoin d'unité : le fait d'oser ou non est une action au même titre que les deux autres dans cette phrase, et doit en cela avoir comme elles un commencement et une fin, à laquelle le lecteur assiste grâce à l'emploi du passé simple.

On remarque également dans le texte un passage où certains traducteurs ont fait le choix de transformer un plus-que-parfait – exprimant une action achevée et antérieure à une action passée, ici à l'action de relire – en un participe passé. Cet écart transforme l'énonciation d'une action révolue – elle s'était appuyée – en l'énonciation d'une attitude, conférant à la phrase une tonalité plus passive :

8) Elle s'était appuyée contre l'embrasure de la mansarde [...]

Apoyada en el alféizar del ventanuco [...] (**P.V.**)

Emma, apoyada contra el vano de la buhardilla [...] (**C.B.**)

Emma, apoyada en el vano de la buhardilla [...] (**G.P.**)

Emma se había apoyado en el marco del tragaluz [...] (**M.T.G.U.**)

Ce cas n'est pas isolé, pour preuve cet autre exemple d'un phénomène similaire :

9) [...] elle s'arrêta devant la porte du grenier, qui était fermée.

[...] se detuvo ante la cerrada puerta del granero. (**P.V.**)

## Annexe

1) Enfin il sortit. Félicité restait. Elle n'y tenait plus, elle courut dans la salle comme pour y porter les abricots, renversa le panier, arracha les feuilles, trouva la lettre, l'ouvrit, et, comme s'il y avait eu derrière elle un effroyable incendie, Emma se mit à fuir vers sa chambre, tout épouvantée.

Fuese el mozo, al fin ; pero Felicidad permaneció con su señora. Emma no pudo resistir por más tiempo y dirigióse apresuradamente a la sala, como para llevar los albaricoques; volvió el cesto, arrancó las hojas, descubrió la carta, la abrió, y como si tras ella se hubiese declarado un formidable incendio, dióse a correr, en el colmo del espanto, hacia su habitación. (P.V.)

Por fin se marchó. Felicidad seguía allí. Emma no podía más: corrió a la sala como para llevar los albaricoques, volcó el cestillo, arrancó las hojas, encontró la carta, la abrió y, como si hubiera tras ella un terrible incendio, huyó espantada a su cuarto. (C.B.)

Por fin se marchó. Félicité quedaba allí. Emma no aguantaba más, corrió a la sala como para dejar allí los albaricoques, vació el cestillo, arrancó las hojas, encontró la carta, la abrió y, como si hubiera habido detrás de ella un terrible incendio, Emma empezó a escapar hacia su habitación, toda asustada. (G.P.)

Por fin se marchó. Félicité seguía allí. Emma no aguantaba más y fue corriendo a la sala como si quisiera llevar allí los albaricoques, volcó la cesta, sacó a puñados las hojas, encontró la carta, la abrió y, como si la persiguiera un incendio espantoso, salió huyendo hacia el dormitorio, horrorizada. (M.T.G.U.)

2) Et il fallut descendre ! il fallut se mettre à table !

¡Era preciso bajar! ¡Era preciso sentarse a la mesa! (P.V.)

¡Y hubo que bajar! ¡Y hubo que sentarse a la mesa! (C.B.)

¡ Y hubo que bajar!, ¡y hubo que sentarse a la mesa! (G.P.)

¡Y tuvo que bajar! ¡Tuvo que sentarse a la mesa! (M.T.G.U.)

3) – Oh ! parfait ! disait-il. Tiens, goûte.

– Están buenos – dijo –. Toma, pruébalos. (P.V.)

– ¡Oh, perfecto! –exclamó–. Toma, prueba. (C.B.)

– ¡Oh!, ¡perfecto! –exclamó–. Toma, prueba. (G.P.)

– ¡Ah, está perfecto! –decía–. Anda, prueba uno. (M.T.G.U.)

4) Emma poussa la porte et entra.

Y empujando la puerta del granero, entró. (P.V.)

Empujó la puerta y entró. (C.B.)

Emma empujó la puerta y entró. (G.P.)

Empujó la puerta y entró. (M.T.G.U.)

5) [...] et des battements de cœur, qui la frappaient sous la poitrine [...]

[...] y los latidos de su corazón, golpeándola el pecho [...] (P.V.)

[...] y las palpitaciones del corazón, que le golpeaban el pecho [...] (C.B.)

[...] y los latidos del corazón, que la golpeaban bajo el pecho [...] (G.P.)

[...] y los latidos del corazón le golpeaban el pecho [...] (M.T.G.U.)

6) En bas, sous elle, la place du village était vide ; les cailloux du trottoir scintillaient, les girouettes des maisons se tenaient immobiles ; au coin de la rue, au coin de la rue, il partit d'un étage inférieur une sorte de ronflement à modulations stridentes. C'était Binet qui tournait.

De un piso más bajo, en la esquina de la calle, partió [...] (P.V.)

[...] en la esquina de la calle, salía de un piso bajo [...] (C.B.)

[...] en la esquina de la calle salía de un piso inferior [...] (G.P.)

[...] en la esquina de la calle brotaba de un piso inferior [...] (M.T.G.U.)

7) Alors elle voulut se calmer ; elle se rappela la lettre ; il fallait la finir, elle n'osait pas. D'ailleurs, où ? comment ? on la verrait.

Pretendió calmarse entonces; se acordó de la carta y quiso terminarla de leer; pero no se atrevía. Además, ¿dónde y cómo leerla? La podrían ver. (P.V.)

Entonces intentó tranquilizarse; se acordó de la carta; había que terminarla, no se atrevía. Y además, ¿dónde, cómo? La verían. (C.B.)

Entonces quiso calmarse; se acordó de la carta, había que terminarla, no se atrevió. Además, ¿dónde?, ¿cómo?, la verían. (G.P.)

Entonces quiso tranquilizarse; se acordó de la carta; tenía que acabarla, no se atrevía. Y además, ¿dónde?, ¿cómo?, la verían. **(M.T.G.U.)**

**8)** Elle s'était appuyée contre l'embrasure de la mansarde [...]

Apoyada en el alféizar del ventanuco [...] **(P.V.)**

Emma, apoyada contra el vano de la buhardilla [...] **(C.B.)**

Emma, apoyada en el vano de la buhardilla [...] **(G.P.)**

Emma se había apoyado en el marco del tragaluz [...] **(M.T.G.U.)**

**9)** [...] elle s'arrêta devant la porte du grenier, qui était fermée.

[...] se detuvo ante la cerrada puerta del granero. **(P.V.)**

[...] se detuvo ante la puerta del desván, que estaba cerrada. **(C.B.)**

[...] se paró ante la puerta del desván que estaba cerrada. **(G.P.)**

[...] se detuvo ante la puerta del desván, que estaba cerrada. **(M.T.G.U.)**

## Chapitre 2 – « Le traducteur omniscient »<sup>1</sup>

Un autre phénomène, déjà évoqué à plusieurs reprises, est celui du besoin constant des traducteurs de rendre plus explicite le texte à leurs lecteurs. Cela passe par de nombreux procédés, de la réorganisation syntaxique des phrases à l'explicitation d'éléments à l'origine implicites, en passant par les rappels du sujet ou l'ajout de conjonctions de coordination. On trouve de nombreux exemples, chez chaque traducteur :

1) Elle fut saisie d'une appréhension [...]

Emma tuvo un mal presentimiento [...] (P.V.)

A Emma le entró una aprensión [...] (M.T.G.U.)

Dans ce cas précis, le rappel du sujet du verbe principal de la phrase est loin d'être nécessaire, contrairement à d'autres cas où l'incertitude – parfois volontaire de la part de l'auteur – est légitime. En effet, il est impossible, étant donné le contexte, de se méprendre sur le sujet possible ; voici les deux phrases précédentes, qui empêchent au lecteur de ressentir le moindre doute quant à l'identité de la personne « saisie d'une appréhension » :

Madame Bovary, quand il arriva chez elle, arrangeait avec Félicité, sur la table de la cuisine, un paquet de linge.  
– Voilà, dit le valet, ce que notre maître vous envoie  
Elle fut saisie d'une appréhension [...]

Impossible, semble-t-il, de croire un seul instant qu'il puisse s'agir de Félicité, ou de quiconque d'autre. Et cependant deux traducteurs ont jugé utile d'introduire cette précision en début de paragraphe. Ce type d'écart peut parfois supprimer un doute volontairement introduit par l'auteur dans le but de semer la confusion dans l'esprit de ses lecteurs ; ici, il pourrait tout au plus donner au lecteur une sensation de lourdeur dans le style. Constatons également que tous les traducteurs ont choisi de rappeler le même sujet quelques lignes plus bas :

---

<sup>1</sup> Terme emprunté à Marie-France Delport, dans son article « Le traducteur omniscient (Deux figures de traduction : l'explicitation et l'amplification) », *Ibid.*

**2a)** Elle n'y tenait plus, elle courut dans la salle [...]

Emma no pudo resistir por más tiempo y dirigióse apresuradamente [...] (**P.V.**)

Emma no podía más: corrió a la sala [...] (**C.B.**)

Emma no aguantaba más, corrió a la sala [...] (**G.P.**)

Emma no aguantaba más y fue corriendo a la sala [...] (**M.T.G.U.**)

Existerait-il en espagnol une ambiguïté plus importante qu'en français ? Il est permis d'en douter. Au début de la phrase, seul le contexte permet au lecteur du texte français de comprendre qu'il s'agit bien ici d'Emma dont il est question ; il semblerait que le bon sens du lecteur soit mis à contribution. Les traducteurs espagnols auraient-ils douté du bon sens de leurs lecteurs, et de leur capacité à se représenter correctement la scène ? L'évocation de l'identité du sujet de la phrase est cependant faite plus loin dans la même phrase, en français. L'auteur a choisi de retarder son évocation, l'effectuant au tout dernier moment, avec le dernier verbe d'action de la phrase :

**2b)** [...] Emma se mit à fuir vers sa chambre, tout épouvantée.

[...] diose a correr, en el colmo del espanto, hacia su habitación. (**P.V.**)

[...] huyó espantada a su cuarto. (**C.B.**)

[...] Emma empezó a escapar hacia su habitación, toda asustada. (**G.P.**)

[...] salió huyendo hacia el dormitorio, horrorizada. (**M.T.G.U.**)

On constate que seul un des quatre traducteurs – Germán Palacios – a indiqué deux fois l'identité d'Emma, respectant ainsi l'ordre de la phrase du texte de départ, mais effectuant en ce cas un ajout explicatif en début de phrase. Le fait d'avancer l'annonce du sujet ne change pas fondamentalement le contenu de la phrase, mais il retire toute l'ambiguïté, aussi légère fut-elle, qui était présente dans le texte français, entre Emma et Félicité – pour la raison que cette dernière est le dernier sujet féminin évoqué avant cette phrase. Le fait de rappeler le sujet est un écart répété :

**2c)** Elle s'était appuyée contre l'embrasure de la mansarde [...]

Emma, apoyada contra el vano de la buhardilla [...] (**C.B.**)

Emma, apoyada en el vano de la buhardilla [...] (G.P.)

Emma se había apoyado en el marco del tragaluz [...] (M.T.G.U.)

2d) Il se tut par convenance, à cause de la domestique qui entrait.  
Celle-ci replaça [...]

Felicidad colocó otra vez [...] (P.V.)

Felicidad volvió a poner [...] (C.B.)

Félicité volvió a poner [...] (G.P.)

2e) – Ma femme ! ma femme ! cria Charles.  
Elle s'arrêta.

– ¡Esposa, esposa! – gritó Carlos.  
Emma se detuvo. (C.B.)

– ¡Emma! ¡Emma! – gritó Carlos  
Emma se detuvo. (P.V.)

– ¡ Emma, Emma! –gritó Charles.  
Emma se paró (G.P.)

– ¡Mujer! ¡Mujer! –gritó Charles.  
Emma se quedó quieta. (M.T.G.U.)

On peut s'étonner du choix lexical de María Teresa Gallego Urrutia ; en français, *(s')arrêter* signifie interrompre une action ou un mouvement dans son déroulement, alors que *quieta* signifie selon la Real Academia « Que no tiene o no hace movimiento. Pacífico, sosegado, sin turbación o alteración. ». Le sens est donc légèrement différent ; une traduction littérale étant possible, par l'emploi de *pararse* ou de *detenerse*, le choix de la traductrice provoque un écart, d'importance relative mais dont l'existence aurait pu aisément être évitée. Voici d'autres exemples d'explicitations, relevés chez les différents traducteurs :

3) Enfin il sortit. Félicité restait.

Fuese el mozo, al fin ; **pero** Felicidad permaneció [...] (P.V.)



4) [...] elle se rappela la lettre ; il fallait la finir, elle n'osait pas.

[...] se acordó de la carta y quiso terminarla de leer; **pero** no se atrevía. (P.V.)

5) Elle essaya de manger. Les morceaux l'étouffaient.

Pretendió comer; **pero** se le atragantaban los bocados. (P.V.)

6) Puis elle était devenue lâche ; elle avait peur de Charles ; il savait tout, c'était sûr !

Además, habíase vuelto cobarde, y le tenía miedo a Carlos. Segura estaba de que lo sabía todo. (P.V.)

Dans le cas des exemples **3**, **4** et **5** l'ajout de la conjonction « pero », qui relève du besoin d'orthosyntaxie, conduit à un aplatissement du style ; la formulation devient commune, et le lien logique entre les deux éléments, évident. Le lecteur n'a plus qu'à accepter les éléments et leur organisation tels qu'on les lui propose. Dans le cas du sixième exemple, deux phénomènes sont à considérer : tout d'abord, comme dans les exemples précédents, l'ajout d'une conjonction de coordination – y –, ou plutôt le remplacement d'une ponctuation peu commune par la conjonction de coordination attendue. Mais il y a aussi la traduction de « il savait tout, c'était sûr ! » par « Segura estaba de que lo sabía todo. »

Analysons les effets produits par les deux formulations : dans la phrase issue du texte original, « Puis elle était devenue lâche ; elle avait peur de Charles ; il savait tout, c'était sûr ! », Flaubert a fait le choix de faire disparaître progressivement la voix auctoriale. La première proposition de la phrase, « puis elle était devenue lâche », exprime de façon évidente la pensée de l'auteur, qui émet un jugement sur son personnage. Ensuite, la proposition « elle avait peur de Charles » marque un début de plongée dans les pensées d'Emma ; les voix se confondent. Enfin, la proposition « il savait tout, c'était sûr ! » nous plonge entièrement dans l'esprit d'Emma, par le biais de l'emploi du discours indirect libre, la proposition étant directement issue de l'esprit de la jeune femme. À l'inverse, dans la traduction de Pedro Vances, au lieu de la voix d'Emma, c'est la voix d'un narrateur omniscient qui arrive au lecteur. On retrouve ce phénomène dans le texte précédent :

Elle était là ; puis autour du bal il n'y avait plus que de l'ombre, étalée sur tout le reste.

Sólo sabía que hallábase allí, envuelta en el baile; y fuera de aquello, todo lo demás hundíase en la sombra. (P.V.)

7) [...] puis elle tressaillit au contact d'une main sur sa manche : c'était Félicité.

– Monsieur vous attend, Madame ; la soupe est servie.

[...] después se estremeció al contacto de una mano en su manga; era Félicité, que decía :

– El señor la espera, señora; la sopa está servida.[...] (G.P.)

Enfin, dans ce septième exemple, on constate l'ajout ex-nihilo du verbe introducteur *decir*, servant à introduire la réplique de la domestique. À nouveau, là où Flaubert choisit d'effacer le narrateur et d'exposer d'une façon presque scientifique les faits en y introduisant le moins d'interventions possible, le traducteur rétablit l'ordre habituel des choses, où les répliques des personnages sont introduites par une phrase introductive, qu'elle soit placée avant, après, ou pendant la parole rapportée du personnage. L'esthétique totalement novatrice de Flaubert est ainsi gommée, par des aplats disséminés dans les traductions.

## Annexe

**1)** Elle fut saisie d'une appréhension [...]

Emma tuvo un mal presentimiento [...] **(P.V.)**

La asaltó cierto temor [...] **(C.B.)**

A ella le dio un vuelco el corazón [...] **(G.P.)**

A Emma le entró una aprensión [...] **(M.T.G.U.)**

**2a)** Elle n'y tenait plus, elle courut dans la salle [...]

Emma no pudo resistir por más tiempo y dirigióse apresuradamente [...] **(P.V.)**

Emma no podía más: corrió a la sala [...] **(C.B.)**

Emma no aguantaba más, corrió a la sala [...] **(G.P.)**

Emma no aguantaba más y fue corriendo a la sala [...] **(M.T.G.U.)**

**2b)** [...] Emma se mit à fuir vers sa chambre, tout épouvantée.

[...] diose a correr, en el colmo del espanto, hacia su habitación. **(P.V.)**

[...] huyó espantada a su cuarto. **(C.B.)**

[...] Emma empezó a escapar hacia su habitación, toda asustada. **(G.P.)**

[...] salió huyendo hacia el dormitorio, horrorizada. **(M.T.G.U.)**

**2c)** Elle s'était appuyée contre l'embrasure de la mansarde [...]

Apoiada en el alféizar del ventanuco [...] **(P.V.)**

Emma, apoyada contra el vano de la buhardilla [...] **(C.B.)**

Emma, apoyada en el vano de la buhardilla [...] **(G.P.)**

Emma se había apoyado en el marco del tragaluz [...] **(M.T.G.U.)**

**2d)** Il se tut par convenance, à cause de la domestique qui entrait.  
Celle-ci replaça [...]

Felicidad colocó otra vez [...] (**P.V.**)

Felicidad volvió a poner [...] (**C.B.**)

Félicité volvió a poner [...] (**G.P.**)

Ésta volvió a colocar [...] (**M.T.G.U.**)

**2e)** – Ma femme ! ma femme ! cria Charles.  
Elle s'arrêta.

– ¡Emma! ¡Emma! – gritó Carlos  
Emma se detuvo. (**P.V.**)

– ¡Esposa, esposa! – gritó Carlos.  
Emma se detuvo. (**C.B.**)

–¡ Emma, Emma! –gritó Charles.  
Emma se paró (**G.P.**)

– ¡Mujer! ¡Mujer! –gritó Charles.  
Emma se quedó quieta. (**M.T.G.U.**)

**3)** Enfin il sortit. Félicité restait.

Fuese el mozo, al fin ; pero Felicidad permaneció [...] (**P.V.**)

Por fin se marchó. Felicidad seguía allí. (**C.B.**)

Por fin se marchó. Félicité quedaba allí. (**G.P.**)

Por fin se marchó. Félicité seguía allí. (**M.T.G.U.**)

**4)** [...] elle se rappela la lettre ; il fallait la finir, elle n'osait pas.

[...] se acordó de la carta y quiso terminarla de leer; pero no se atrevía. (**P.V.**)

[...] se acordó de la carta; había que terminarla, no se atrevía. (**C.B.**)

[...] se acordó de la carta, había que terminarla, no se atrevió. (**G.P.**)

[...] se acordó de la carta; tenía que acabarla, no se atrevía. (**M.T.G.U.**)

5) Elle essaya de manger. Les morceaux l'étouffaient.

Pretendió comer; pero se le atragantaban los bocados. **(P.V.)**

Intentó comer. Los bocados la ahogaban. **(C.B.)**

Intentó comer. Los bocados le ahogaban. **(G.P.)**

Intentó comer. Los bocados la asfixiaban. **(M.T.G.U.)**

6) Puis elle était devenue lâche ; elle avait peur de Charles ; il savait tout, c'était sûr !

Además, habíase vuelto cobarde, y le tenía miedo a Carlos. Segura estaba de que lo sabía todo. **(P.V.)**

Además se había vuelto cobarde; tenía miedo de Carlos; ¡lo sabía todo, seguro! **(C.B.)**

Además se había vuelto cobarde; tenía miedo a Charles; él lo sabía todo, seguramente. **(G.P.)**

Y además se había vuelto cobarde; le tenía miedo a Charles: ¡seguro que estaba enterado de todo! **(M.T.G.U.)**

7) [...] puis elle tressaillit au contact d'une main sur sa manche : c'était Félicité.

– Monsieur vous attend, Madame ; la soupe est servie.

[...] y estremeciósese después al sentir en su manga el contacto de una mano : era Felicidad.

– El señorito la aguarda. La sopa está en la mesa. **(P.V.)**

[...] después se estremeció al contacto de una mano en su manga. Era Felicidad.

– El señor la está esperando, señora; la sopa está servida. **(C.B.)**

[...] después se estremeció al contacto de una mano en su manga; era Félicité, que decía :

– El señor la espera, señora; la sopa está servida.[...] **(G.P.)**

[...] luego se sobresaltó al notar una mano en la manga: era Félicité.

– El señor la está esperando, señora; la sopa está servida. **(M.T.G.U.)**

### Chapitre 3 – « La pensée respire »

Nous l'avons déjà dit à de nombreuses reprises dans cette étude, la ponctuation est régulièrement modifiée dans les travaux des différents traducteurs présentement étudiés : simplifications, corrections, choix esthétiques différents ? Les raisons possibles de ces changements ne manquent pas, tout comme leur justification. Mais quel impact ces changements ont-ils – ou peuvent-ils avoir – sur la réception de l'œuvre des lecteurs de ces traductions ? Nous pouvons à ce sujet citer le dramaturge contemporain Valère Novarina, qui a formulé cette réflexion sur la ponctuation :

« Dans la phrase écrite, toute l'énergie vient de la ponctuation : on ponctue comme on souffle ; là est la marque, là est l'aveu, la maladie propre à un seul. Chaque écrivain a son empreinte digitale respiratoire, unique, partout présente... [...] On écrit pour faire souffler avec soi, pour exténuer quelqu'un. Une page est une traversée respiratoire, quelque chose à nager. Ce n'est pas simplement la parole qui est respirée, rythmée, ponctuée ; c'est notre pensée elle-même qui va comme ça. En soufflant, par bouffées, par ouverture et asphyxie. La pensée respire. »<sup>1</sup>

On sait que Flaubert avait un usage très particulier de la ponctuation, que les éditeurs se sont toujours refusé à suivre – pour des raisons de lisibilité, de convention –, effectuant alors des choix arbitraires. Pour exemple, on peut citer le fait que le point final d'une phrase manquait souvent dans les écrits de Flaubert, qui laissait à la mise en page le soin de ponctuer : « La page ponctue toute seule : la marge, le bord de la feuille est un arrêt suffisant au mouvement, comme pour un vers le blanc. »<sup>2</sup> Considérons maintenant un passage où les écarts typographiques se manifestent de façon évidente :

1) Elle n'y tenait plus, elle courut dans la salle comme pour y porter les abricots, renversa le panier, arracha les feuilles, trouva la lettre, l'ouvrit, et, comme s'il y avait eu derrière elle un effroyable incendie, Emma se mit à fuir vers sa chambre, tout épouvantée.

Emma no pudo resistir por más tiempo y dirigióse apresuradamente a la sala, como para llevar los albaricoques; volvió el cesto, arrancó las hojas, descubrió la carta, la abrió, y como si tras ella se hubiese declarado un

---

<sup>1</sup> Valère Novarina, citée par Yvan Leclerc, « Ponctuation de Flaubert », *Flaubert, L'Autre, pour Jean Bruneau*, textes réunis par F. Lecercle et S. Messina, Presses Universitaires de Lyon, 1989, p. 148-149.

<sup>2</sup> Yvan Leclerc, *Ibid.*, p. 145.

formidable incendio, diose a correr, en el colmo del espanto, hacia su habitación. (P.V.)

Emma no podía más: corrió a la sala como para llevar los albaricoques, volcó el cestillo, arrancó las hojas, encontró la carta, la abrió y, como si hubiera tras ella un terrible incendio, huyó espantada a su cuarto. (C.B.)

Emma no aguantaba más, corrió a la sala como para dejar allí los albaricoques, vació el cestillo, arrancó las hojas, encontró la carta, la abrió y, como si hubiera habido detrás de ella un terrible incendio, Emma empezó a escapar hacia su habitación, toda asustada. (G.P.)

Emma no aguantaba más y fue corriendo a la sala como si quisiera llevar allí los albaricoques, volcó la cesta, sacó a puñados las hojas, encontró la carta, la abrió y, como si la persiguiera un incendio espantoso, salió huyendo hacia el dormitorio, horrorizada. (M.T.G.U.)

On retrouve une unité dans la ponctuation employée dans le texte source, le seul signe de ponctuation dont il est fait usage étant la virgule. Ceci produit une juxtaposition d'éléments, qui correspond au désir récurrent de Flaubert d'une forme de rigueur scientifique dans l'exposition des faits. Il n'y a là aucun parti pris, aucun jugement, les faits sont énoncés dans leur ordre de survenance, sans qu'il existe de hiérarchie autre que temporelle entre eux. Or, Pedro Vances a effectué plusieurs changements, d'apparence mineurs, mais qui ont une forte incidence sur le rythme de la phrase dans son oralité, sa respiration. Dans la phrase française du texte source, chaque action est isolée des autres par la ponctuation, c'est-à-dire toujours par l'emploi d'une virgule. Au contraire, dans la traduction de Pedro Vances, certaines actions sont regroupées, comme pour former un « tout » :

Elle n'y tenait plus, elle courut dans la salle comme pour y porter les abricots [...]

Emma no pudo resistir por más tiempo y dirigióse apresuradamente a la sala [...]

L'ajout de la conjonction de coordination *y* induit une relation de cause à effet entre le fait de n'y plus tenir et celui de courir dans la salle. Cette relation est évidente, et le fait que ces deux actions soient dans le texte français isolées l'une de l'autre n'empêche en rien le lecteur francophone de la voir et la comprendre. Cependant, Pedro Vances a fait le choix d'unir ces deux actions dans un seul syntagme, rendant ainsi plus explicite le lien profond qui les unit. On notera que Consuelo Berges a effectué un changement plus discret

mais qui – si l'on s'y attarde – présente un écart d'importance égale, en remplaçant la virgule – présente à l'identique du texte français dans le reste de sa traduction – par le deux-points, qui précède ici une explication<sup>1</sup>, ce qui induit également une relation de cause à effet :

Emma no podía más: corrió a la sala como para llevar los albaricoques  
[...] (C.B.)

On remarquera que Consuelo Berges avait déjà procédé à un écart de cet ordre dans l'incipit, ainsi que María Teresa Gallego Urrutia :

Il se leva ; sa casquette tomba. Toute la classe se mit à rire.

Se levantó : la gorra cayó al suelo. Toda la clase rompió a reír. (C.B.)

Elle était neuve ; la visière brillait.

Era nueva : la visera relucía. (M.T.G.U.)

Le point-virgule marque une pause différente de celle que marque la simple virgule ; il dissocie deux éléments qui peuvent être considérés indépendamment l'un de l'autre au sein d'une même phrase, en général afin d'équilibrer une phrase longue. C'est probablement en suivant cette même logique que Pedro Vances a fait le choix de remplacer l'une des virgules de l'exemple n°1 par un point-virgule, effectuant ainsi une distinction entre la série d'actions commençant par « renversa le panier » et celles qui la précèdent :

[...] comme pour y porter les abricots, renversa le panier, arracha les  
feuilles [...]

[...] como para llevar los albaricoques; volvió el cesto, arrancó las hojas [...]  
(P.V.)

L'intention de Pedro Vances est louable ; rendre explicite à ses lecteurs un texte qui offre parfois des difficultés, ou du moins des constructions déstabilisantes, afin que tout un chacun puisse le lire et le comprendre semble en effet être un objectif honorable. Cependant, il est regrettable que cela se fasse au détriment du rythme dont parle Valère

---

<sup>1</sup> L'usage du deux-points est défini selon l'Académie française comme étant un « signe de ponctuation, figuré par deux points superposés, qui précède une énumération, une explication, une citation. »



Novarina. Il suffit de lire à voix haute les exemples suivants pour se rendre compte de l'écart qui s'est créé :

2) Alors elle voulut se calmer ; elle se rappela la lettre ; il fallait la finir, elle n'osait pas. D'ailleurs, où ? comment ? on la verrait.

Pretendió calmarse entonces; se acordó de la carta y quiso terminarla de leer; **pero** no se atrevía. Además, ¿dónde y cómo leerla? La podrían ver. (P.V.)

3) Elle le revoyait, elle l'entendait, elle l'entourait de ses deux bras ; et des battements de cœur [...]

Veía a Rodolfo, le oía y le rodeaba con sus brazos, y los latidos de su corazón [...] (P.V.)

4) – Ce n'est rien ! dit-elle, ce n'est rien ! c'est nerveux ! Assieds-toi, mange !

– ¡No es nada! ¡No es nada! Son los nervios. Siéntate y come. (P.V.)

Dans le cas du deuxième exemple, l'écart ne concerne pas uniquement le rythme, mais aussi l'interprétation que l'on peut avoir du texte. En effet, dans le texte-source, la juxtaposition d'éléments sans conjonction de coordination pour les relier correspond à la pensée d'Emma, retransmise par le biais du discours indirect libre. Cette absence de liens logiques traduit l'agitation d'Emma, le désordre de ses pensées. En espagnol, dans la traduction de Pedro Vances, le simple ajout d'une conjonction de coordination vient apporter de l'ordre là où il n'y en avait pas, et Emma semble au contraire être en possession de toutes ses capacités analytiques, malgré la situation qu'elle vit. La même remarque s'applique au quatrième exemple, avec ceci de différent qu'il ne s'agit plus du discours indirect libre mais directement des paroles prononcées par Emma.

## Annexe

1) Elle n'y tenait plus, elle courut dans la salle comme pour y porter les abricots, renversa le panier, arracha les feuilles, trouva la lettre, l'ouvrit, et, comme s'il y avait eu derrière elle un effroyable incendie, Emma se mit à fuir vers sa chambre, tout épouvantée.

Emma no pudo resistir por más tiempo y dirigióse apresuradamente a la sala, como para llevar los albaricoques; volvió el cesto, arrancó las hojas, descubrió la carta, la abrió, y como si tras ella se hubiese declarado un formidable incendio, dióse a correr, en el colmo del espanto, hacia su habitación. (P.V.)

Emma no podía más: corrió a la sala como para llevar los albaricoques, volcó el cestillo, arrancó las hojas, encontró la carta, la abrió y, como si hubiera tras ella un terrible incendio, huyó espantada a su cuarto. (C.B.)

Emma no aguantaba más, corrió a la sala como para dejar allí los albaricoques, vació el cestillo, arrancó las hojas, encontró la carta, la abrió y, como si hubiera habido detrás de ella un terrible incendio, Emma empezó a escapar hacia su habitación, toda asustada. (G.P.)

Emma no aguantaba más y fue corriendo a la sala como si quisiera llevar allí los albaricoques, volcó la cesta, sacó a puñados las hojas, encontró la carta, la abrió y, como si la persiguiera un incendio espantoso, salió huyendo hacia el dormitorio, horrorizada. (M.T.G.U.)

2) Alors elle voulut se calmer ; elle se rappela la lettre ; il fallait la finir, elle n'osait pas. D'ailleurs, où ? comment ? on la verrait.

Pretendió calmarse entonces; se acordó de la carta y quiso terminarla de leer; **pero** no se atrevía. Además, ¿dónde y cómo leerla? La podrían ver. (P.V.)

Entonces intentó tranquilizarse; se acordó de la carta; había que terminarla, no se atrevía. Y además, ¿dónde, cómo? La verían. (C.B.)

Entonces quiso calmarse; se acordó de la carta, había que terminarla, no se atrevió. Además, ¿dónde?, ¿cómo?, la verían. (G.P.)

Entonces quiso tranquilizarse; se acordó de la carta; tenía que acabarla, no se atrevía. Y además, ¿dónde?, ¿cómo?, la verían. (M.T.G.U.)

3) Elle le revoyait, elle l'entendait, elle l'entourait de ses deux bras ; et des battements de cœur [...]

Veía a Rodolfo, le oía y le rodeaba con sus brazos, y los latidos de su corazón [...] (P.V.)

Le veía, le oía, le estrechaba con los dos brazos, y las palpitaciones del corazón [...] **(C.B.)**

Le volvía a ver, le escuchaba, le estrechaba con los dos brazos; y los latidos del corazón [...] **(G.P.)**

Volvía a ver a Rodolphe, lo oía, lo rodeaba con ambos brazos; y los latidos del corazón [...] **(M.T.G.U.)**

**4)** – Ce n'est rien ! dit-elle, ce n'est rien ! c'est nerveux ! Assieds-toi, mange !

– ¡No es nada! ¡No es nada! Son los nervios. Siéntate y come. **(P.V.)**

– ¡No es nada! –dijo–, ¡no es nada! ¡Es nervioso! ¡Siéntate, come! **(C.B.)**

–¡No es nada! –dijo ella–, ¡no es nada!, ¡son los nervios! ¡Siéntate, come! **(G.P.)**

–: ¡No pasa nada! ¡No pasa nada! ¡Es cosa de los nervios! ¡Siéntate y come! **(M.T.G.U.)**

## Chapitre 4 – Autres remarques

J'ai rassemblé ici les écarts qui n'avaient pas leur place dans les chapitres précédents. S'ils n'appartiennent pas à ces grandes catégories, ils n'en sont pas moins dignes d'intérêt, et méritaient d'être relevés. La plupart seront des écarts de type lexical, mais ils ne seront pas les seuls.

**1)** [...] elle continua vivement à monter les marches, haletante, éperdue, ivre [...]

[...] y siguió a toda prisa por la escalera, jadeante, desatinada, como borracha [...] (**P.V.**)

[...] siguió deprisa subiendo las escaleras, jadeante, loca [...] (**G.P.**)

Dans ce premier exemple, on constate que Pedro Vances a choisi d'atténuer la description faite d'Emma : une femme de sa catégorie ne peut être *ivre*, c'est la douleur qui la fait paraître *comme* ivre. Cependant, cet écart altère l'impression d'impétuosité des sentiments qu'elle éprouve : dans le texte-source, le lecteur pourrait comprendre qu'elle est véritablement ivre, non pas d'alcool, mais de douleur, alors qu'au contraire, dans le texte espagnol, la raison l'emporte sur l'ardeur des sentiments et le lyrisme du texte, et Emma n'a plus que *l'air* d'être ivre. On notera l'absence de l'un des trois adjectifs dans la traduction de Germán Palacios.

**2)** Le bleu du ciel l'envahissait, l'air circulait dans sa tête creuse [...]

El cielo azul la envolvía; el aire se deslizaba alrededor de su vacía cabeza. [...] (**P.V.**)

Dans ce passage, le traducteur a peut-être considéré qu'une couleur ne pouvait être le sujet du verbe envahir, et a choisi de mettre au poste de sujet le ciel lui-même, ayant la caractéristique d'être bleu. Cependant, on ne peut faire abstraction du fait que la formulation dans laquelle on déclare qu'un ciel est bleu est beaucoup plus commune et plate que celle où il s'agit d'une couleur qui envahit une personne. De plus, il ne faut pas négliger l'importance de la couleur bleue, qui a accompagné Emma durant toute sa vie. Cette couleur récurrente dans les moments les plus importants de sa vie (la robe bleue

qu'elle porte lors de sa rencontre avec Charles, le tilbury bleu transportant Rodolphe, la petite cravate en soie bleue qu'elle porte lors de sa rencontre avec Léon, le bocal bleu contenant l'arsenic qui lui servira pour se donner la mort...) méritait d'être mise en valeur dans ce passage, et d'occuper la place de choix de sujet qu'elle occupe dans le texte-source. De plus, on n'omettra pas de relever que si, dans le texte français, l'air circule *dans* la tête creuse d'Emma – ce qui accentue cette caractéristique d'être creuse –, dans la traduction de Pedro Vances au contraire l'air circule *autour* de sa tête. Intervention délibérée du traducteur, pour rétablir ce qui est vraisemblable, ou obéissance inconsciente au sentiment d'orthonymie ?

3) Charles, sans remarquer la rougeur de sa femme, se les fit apporter, en prit un et mordit à même.

Carlos, sin parar mientes en el sofoco de su mujer, hizo que se los presentaran, cogió uno e, incluso, lo probó. (P.V.)

On constate dans la traduction de ce passage une erreur de la part du traducteur, qui visiblement n'a pas vu qu'il s'agissait de la formulation *à même*, dans le sens de mordre directement le fruit, sans le couper, et non pas de l'adverbe marquant l'insistance « même ». Ce terme avait déjà posé problème à une autre traductrice, Consuelo Berges :

[...] les mêmes yeux, s'abaissant devant vous, revenaient se fixer sur les vôtres.

[...] hasta los ojos, bajándose ante la pareja, tornaban a fijarse en los de ésta. (C.B.)

Cela a un impact sur la représentation que l'on peut alors se faire de Charles Bovary : le fait de mordre *à même* le fruit est une attitude de paysan, ou du moins considérée comme peu élégante, ce que désapprouve Emma, et accentue le caractère quelque peu rustre du personnage. Cette précision sur les manières de Charles étant absente, un effet disparaît avec elle. Nous ne reviendrons pas sur l'analyse des temps ou de la ponctuation du passage, déjà faite dans le premier chapitre de cette partie, mais qui se conclut par la constatation que l'apparente bêtise de Charles est beaucoup plus accentuée dans le texte de départ que dans la traduction de Pedro Vances. Deux lignes plus bas, la

même impression de bêtise et de manque de manières se confirme dans le texte français, tandis que dans le texte espagnol cette impression reste absente :

4) – Sens donc : quelle odeur ! fit-il en la lui passant sous le nez à plusieurs reprises.

– ¡Huélelos! ¡Qué rico olor! – añadió acercando la cestita a la nariz de Emma. (P.V.)

Dans un cas, nous avons un mari sans tact, qui agit avec des manières toujours peu élégantes – *lui passant sous le nez* – et de façon répétée – *à plusieurs reprises*. Dans l'autre, un simple mari attentionné, qui agit d'une façon normale. Approcher une corbeille et la passer sous le nez sont deux attitudes très différentes, tout comme le fait de répéter ou non le geste, ignorant des raisons du refus d'Emma.

Une erreur s'est également glissée dans le texte de Consuelo Berges ; cela reste anecdotique, mais génère tout de même une interprétation différente de la scène :

Charles y était, elle l'aperçut ; il lui parla, elle n'entendit rien [...]

En él estaba Carlos; **la** vio; le habló, Emma no oyó nada [...] (C.B.)

Enfin, dernière véritable erreur de la part d'un traducteur qui sera relevée dans ce mémoire, nous pouvons nous étonner de l'interprétation de Pedro Vances concernant ce passage :

Pour lui épargner de la dépense, sa mère lui envoyait chaque semaine, par le messenger, un morceau de veau cuit au four, avec quoi il déjeunait le matin, quand il était rentré de l'hôpital, tout en battant la semelle contre le mur.

Su madre, para ahorrarle gastos, le enviaba semanalmente, por medio del cosario, un pedazo de carne de vaca, que servíale de almuerzo a su vuelta del hospital, no sin antes sacudirla contra la pared, para que desapareciesen las hormigas. PV

Il semblerait que le traducteur, ignorant l'existence de l'expression « battre la semelle » signifiant selon l'Académie française « frapper les pieds

contre le sol pour les réchauffer. », ait tenté de trouver une explication plausible à la scène décrite, sans pour autant y parvenir. Les autres traducteurs, quant à eux, n'ont pas fait la même erreur.

En guise de dernière remarque, il me semblerait intéressant de regarder ce que les traducteurs ont fait des « fautes » de Flaubert. J'emploie le terme de fautes, car c'est sous cette appellation que Louis de Robert a relevé des étrangetés dans les formulations de Flaubert. L'article de Louis de Robert, publié dans la revue *La Rose rouge* en août 1919, avait pour titre « Flaubert écrivait mal », et a donné lieu à une polémique au cours de laquelle de nombreuses personnalités du monde littéraire donnèrent leur opinion au travers d'articles se répondant les uns aux autres. L'intégralité de ces articles, accompagnée d'explications d'une grande clarté, est consultable dans l'ouvrage de Gilles Philippe, intitulé *Flaubert savait-il écrire ? Une querelle grammaticale (1919-1921)*.

Flaubert faisait donc, semblerait-il, des fautes. Il n'est pas de mon ressort d'en juger, Paul Souday et Marcel Proust s'en étant chargé au cours de ladite polémique. Mais qu'ont fait les traducteurs ? Ont-ils traduits les bizarreries langagières de Gustave Flaubert, ou les ont-ils corrigées ? Je laisse là ces questions sans y répondre, car s'il m'a semblé justifier de les poser, il me semble que c'est une tâche démesurée qui ne peut faire partie du présent mémoire. Car il ne s'agit pas uniquement de savoir ce que les traducteurs ont fait des fautes ; encore faut-il savoir si les « fautes » relevées par Louis de Robert en sont réellement. Si polémique il y a eu, c'est que les différentes parties n'étaient pas du même avis concernant ce point. Paul Souday, par exemple, juge que la formulation – décriée par Louis de Robert – « commencer un élève » est « de la meilleure langue », tandis que Jacques Boulenger pensait le contraire. Je me contenterai de relever certains des passages cités par Louis de Robert et leurs traductions.

C'était le curé de son village qui lui avait commencé le latin [...]

El cura de su pueblo había enseñado los rudimentos de latín [...] (P.V.)

Había empezado el latín con el cura del pueblo [...] (C.B.)

Había empezado el latín con el cura de su pueblo [...] (G.P.)

Había empezado a estudiar latín con el cura de su pueblo [...] (M.T.G.U.)

[...] à la façon du vin éventé qui se tourne en vinaigre [...]

[...] tal el vino que se trueca en vinagre [...] (P.V.)

[...] como un vino que, destapado, se avinagra [...] (C.B.)

[...] como el vino destapado que se convierte en vinagre [...] (G.P.)

[...] igual que el vino desbravado se vuelve vinagre [...] (M.T.G.U.)

Le soir de chaque jeudi, il écrivait une longue lettre à sa mère avec de l'encre rouge et trois pains à cacheter ; puis il repassait ses cahiers d'histoire [...]

Los jueves por la noche, Carlos escribía una larga misiva a su madre y luego, o bien repasaba sus apuntes de historia [...] PV

Los jueves por la noche, el muchacho escribía una larga carta a su madre, con tinta roja y cerrada con tres obleas [...] (C.B.)

Todos los jueves por la noche escribía una larga carta a su madre, con tinta roja y tres lacres [...] (G.P.)

Todos los jueves por la noche escribía a su madre una carta larga con tinta roja y tres lacres [...] (M.T.G.U.)



## Annexe

1) [...] elle continua vivement à monter les marches, haletante, éperdue, ivre [...]

[...] y siguió a toda prisa por la escalera, jadeante, desatinada, como borracha [...] (P.V.)

[...] y siguió subiendo vivamente los escalones, jadeante, desesperada, ebria [...] (C.B.)

[...] siguió de prisa subiendo las escaleras, jadeante, loca [...] (G.P.)

[...] y siguió subiendo de prisa las escaleras, jadeante, descompuesta, ebria [...] (M.T.G.U)

2) Le bleu du ciel l'envahissait, l'air circulait dans sa tête creuse [...]

El cielo azul la envolvía; el aire se deslizaba alrededor de su vacía cabeza. [...] (P.V.)

El azul del cielo la invadía, el aire circulaba en su cabeza hueca [...] (C.B.)

El azul del cielo la invadía, el aire circulaba en su cabeza hueca [...] (G.P.)

El azul del cielo se le metía dentro, el aire le circulaba por la cabeza vacía [...] (M.T.G.U)

3) Charles, sans remarquer la rougeur de sa femme, se les fit apporter, en prit un et mordit à même.

Carlos, sin parar mientes en el sofoco de su mujer, hizo que se los presentaran, cogió uno e, incluso, lo probó. (P.V.)

Carlos, sin reparar en el sonrojo de su mujer, mandó que se los acercaran, cogió uno y le clavó el diente. (C.B.)

Charles, sin notar el color rojo de la cara de su mujer, pidió que se los trajeran, tomó uno y lo mordió. (G.P.)

Charles, sin fijarse en el rubor de su mujer, pidió que se los trajeran, cogió uno y le hincó el diente. (M.T.G.U)

4) – Sens donc : quelle odeur ! fit-il en la lui passant sous le nez à plusieurs reprises.

– ¡Huélelos! ¡Qué rico olor! – añadió acercando la cestita a la nariz de Emma. (P.V.)

- Huele, ¡qué aroma! –insistió él pasándosela varias veces por la nariz. **(C.B.)**
- Huele: ¡qué olor! – dijo él pasándosela delante de la nariz varias veces. **(G.P.)**
- Huele: ¡qué aroma! –dijo él, pasándosela por debajo de la nariz varias veces. **(M.T.G.U)**



## Conclusion

Ce mémoire aura été pour moi une expérience inoubliable. Au cours de l'année, ma vision de ces recherches a beaucoup évolué, et j'ai souvent dû reconsidérer la direction dans laquelle je les orientais. J'ai craint de faire un simple catalogue, craint de juger des travaux de Pedro Vances, Consuelo Berges, Germán Palacios et Marís Teresa Gallego Urrutia.

Je crois cependant que mes objectifs ont été atteints dans ce projet, qui avait pour but d'établir un état des lieux, quelques premières constatations sur les manières de traduire, en particulier de traduire du Flaubert. On constatera une évolution, au long de mon mémoire. Si les deux premières parties consistent plus en une analyse linéaire du texte et de ses traductions, ma pensée s'est beaucoup plus construite lors de l'élaboration de la troisième partie, qui pourrait être la prémisse d'un mémoire plus abouti, plus achevé, dans le cadre d'une deuxième année de Master Recherche.

On peut s'étonner que je cite plus souvent Pedro Vances que les autres traducteurs ; s'il est celui dont les écarts sont le plus souvent étudiés, c'est pour la raison que lesdits écarts sont effectivement plus nombreux dans son travail que dans ceux des autres traducteurs. Cela ne le condamne en rien ; sa traduction datant de 1923, on peut considérer qu'elle est le reflet d'une autre époque et donc d'une autre méthode dans ce domaine. Cette insistance est involontaire, et s'est imposée à moi lors de mon étude des différentes traductions.

## Bibliographie

### Corpus

Gustave Flaubert, *Correspondances*, Tomes I à V, Paris, Gallimard, 1973-2007.

Gustave Flaubert, *Madame Bovary*, Paris, Librairie Générale Française, 1999 [1ère édition 1857].

Gustave Flaubert, *Madame Bovary*, Madrid, Espasa-Calpe, 1981, traduction de Pedro Vances 1923.

Gustave Flaubert, *Madame Bovary*, Madrid, Alianza editorial, 2006, traduction de Consuelo Berges 1974.

Gustave Flaubert, *Madame Bovary*, Madrid, Ediciones Cátedra, 1986, traduction de Germán Palacios 1986.

Gustave Flaubert, *La señora Bovary*, Barcelona, Alba Editorial, 2012, traduction de María Teresa Gallego Urrutia 2012.

### Ouvrages de référence

Michel Ballard, *De Cicéron à Benjamin: traducteurs, traductions, réflexions*, Lille, Presses Universitaires de Lille, 1992.

Albert Bensoussan, *Confessions d'un traître - Essai sur la traduction*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 1995.

Pierre-Marc de Biasi, *Carnets de travail de Gustave Flaubert*, Paris, Balland, 1988.

Jean-Claude Chevalier et Marie-France Delport, *Problèmes linguistiques de la traduction - L'horlogerie de Saint-Jérôme*, Paris, L'Harmattan, 1995.

Jean-Claude Chevalier, *Traduire à l'ancienne*, Paris, Éditions Hispaniques, 2011.

Umberto ECO, *Dire presque la même chose – expériences de traduction*, Paris, Bernard Grasset, 2006.

Andrea Del Lungo, *L'incipit romanesque*, Paris, Seuil, Collection Poétique, 2003.

Jean-René Ladmiral, *Traduire : théorèmes pour la traduction*, Paris, Gallimard, 1994.

Michel Lafon, *Borges ou la réécriture*, Paris, Seuil, Collection Poétique, 1990.

Michel Lafon, « Traduction et autoreprésentativité », *Actes du colloque international sur la traduction littéraire (Grenoble, juin 1992)*, Grenoble, Cediel, à paraître.

Michel Lafon, « Les griffures de l'Autre (Ebauche d'une poétique de l'intraduisible) », *Les figures de l'Autre*, Toulouse, Presses Universitaires du Mirail, 1991.

François Lecercle et Simone Messina, *Flaubert, L'Autre, pour Jean Bruneau*, Presses Universitaires de Lyon, 1989.

Henri Meschonnic, *Ethique et politique du traduire*, Lagrasse, Verdier, 2007.

Georges Mounin, *Les belles infidèles*, Lille, Presses Universitaires de Lille, 1994

Georges Mounin, *Les problèmes théoriques de la traduction*, Paris, Gallimard, 1976.

Georges Mounin, *Linguistique et traduction*, Bruxelles, Dessart et Mardaga, 1976.

Gilles Philippe, *Flaubert savait-il écrire ? Une querelle grammaticale (1919-1921)*, Grenoble, ELLUG, 2004.

Isabelle Serça, *Esthétique de la ponctuation*, Paris, Gallimard, 2012.

## **Dictionnaires et grammaires**

Jean-Marc Bedel, *Grammaire de l'espagnol moderne*, Paris, PUF, 2002.

Michel Bénaben, *Manuel de linguistique espagnole*, Paris, Ophrys, 1993.

*Grand dictionnaire bilingue Larousse*, Paris, éditions Larousse, 2007.

*Dictionnaire de l'Académie française*. Huitième édition, 1932-1935.

*Dictionnaire de l'Académie française*. Neuvième édition, 1992-non achevée.

*Diccionario de la lengua española* de la Real Academia Española. Vingt-deuxième édition, 2001.

## **Ressources électroniques**

Site internet du Centre Flaubert de l'Université de Rouen :

<http://flaubert.univ-rouen.fr>

Site internet de la Revue Flaubert, revue électronique bi-annuelle éditée par l'équipe Flaubert de l'Institut des Textes et Manuscrits Modernes :  
<http://flaubert.revues.org>

Folio 107 du manuscrit définitif de Madame Bovary, attestant de la mise en page actuelle du passage du bal à la Vaubyessard :  
[http://www.bovary.fr/folio\\_visu.php?mode=sequence&org=3&zoom=50&seq=107](http://www.bovary.fr/folio_visu.php?mode=sequence&org=3&zoom=50&seq=107)

Folio 215v des brouillons de Madame Bovary, attestant de la mise en page actuelle du passage du bal à la Vaubyessard :  
[http://www.bovary.fr/folio\\_visu.php?folio=1231&mode=sequence&mot=](http://www.bovary.fr/folio_visu.php?folio=1231&mode=sequence&mot=)

Folio 185 des brouillons de Madame Bovary, pour montrer le retour en arrière des traducteurs dans la traduction de « il **partit** d'un étage inférieur une sorte de ronflement à modulations stridentes. **C'était** Binet qui tournait. »  
[http://www.bovary.fr/folio\\_visu.php?folio=3444&mode=sequence&mot=](http://www.bovary.fr/folio_visu.php?folio=3444&mode=sequence&mot=)

## Table des annexes

### Table des matières des annexes

ANNEXE 1 - INCIPIT.....	95
ANNEXE 2 – BAL À LA VAUBYESSARD.....	100
ANNEXE 3 – RUPTURE.....	110



## Annexe 1 - Incipit

Nous étions à l'Étude, quand le Proviseur entra, suivi d'un *nouveau* habillé en bourgeois et d'un garçon de classe qui portait un grand pupitre. Ceux qui dormaient se réveillèrent, et chacun se leva comme surpris dans son travail.

Le Proviseur nous fit signe de nous rasseoir ; puis, se tournant vers le maître d'études :

– Monsieur Roger, lui dit-il à demi-voix, voici un élève que je vous recommande, il entre en cinquième. Si son travail et sa conduite sont méritoires, il passera *dans les grands*, où l'appelle son âge.

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.

On commença la récitation des leçons. Il les écouta de toutes ses oreilles, attentif comme au sermon, n'osant même croiser les cuisses, ni s'appuyer sur le coude, et, à deux heures, quand la cloche sonna, le maître d'études fut obligé de l'avertir, pour qu'il se mît avec nous dans les rangs.

Nous avions l'habitude, en entrant en classe, de jeter nos casquettes par terre, afin d'avoir ensuite nos mains plus libres ; il fallait, dès le seuil de la porte, les lancer sous le banc, de façon à frapper contre la muraille en faisant beaucoup de poussière ; c'était là le *genre*.

Mais, soit qu'il n'eût pas remarqué cette manœuvre ou qu'il n'eût osé s'y soumettre, la prière était finie que le *nouveau* tenait encore sa casquette sur ses deux genoux. 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.

– Levez-vous, dit le professeur.

Il se leva ; sa casquette tomba. Toute la classe se mit à rire.

Il se baissa pour la reprendre. Un voisin la fit tomber d'un coup de coude, il la ramassa encore une fois.

– Débarrassez-vous donc de votre casquette, dit le professeur, qui était un homme d'esprit.

Il y eut un rire éclatant des écoliers qui décontenança le pauvre garçon, si bien qu'il ne savait s'il fallait garder sa casquette à la main, la laisser par terre ou la mettre sur sa tête. Il se rassit et la posa sur ses genoux.

Estábamos en la sala de estudio, cuando en ella penetró el director y tras él un *novato* vestido a lo provinciano y un bedel con un enorme pupitre a cuestas. Despertáronse los que dormitaban, y todos, como si les sorprendieran trabajando, se pusieron en pie.

El director, con un gesto, hizo que nos sentáramos, y después, dirigiéndose al inspector, le dijo en voz baja :

– Le recomiendo a este alumno, señor Roger. Póngale en la clase quinta, y si su aplicación y su conducta lo merecen pasará a la de los mayores, que es la que le corresponde.

El novato permanecía tras de la puerta y apenas si le veíamos. Era un chico de unos quince años aproximadamente y de más estatura que todos nosotros. Llevaba el pelo cortado al rape y era de encogido y meditabundo aspecto. El verde chaquetón de paño, con negros botones, en que se enfundaba, debía de estarle estrecho, aunque no era ancho de hombros, y por las bocamangas asomaban, tostadas y curtidas por el sol, como de ir siempre al aire, las muñecas. De los amarillentos pantalones, muy sujetos por los tirantes, surgían las piernas, enfundadas en medias azules, y calzaba gruesos zapatones claveteados y malamente limpios.

Comenzó el recitado de las lecciones. Atentamente fue siguiéndolo, como si se tratara de un sermón, sin tan siquiera atreverse a cruzar las piernas ni a apoyarse en el codo, y a las dos, cuando sonó la campana, el inspector viose obligado a decirle que se incorporase a la fila.

Teníamos la costumbre, al penetrar en clase, de arrojar las gorras al suelo para disponer más libremente de las manos ; era preciso lanzarlas bajo el banco, desde la puerta, para que dieran contra la pared y levantaran – ahí estaba el *busilis* – mucho polvo.

Mas fuera que no hubiese notado la maniobra en cuestión, fuera que no osase ponerla en práctica, lo cierto fue que el novato, terminada la lección, aún conservaba la gorra entre las rodillas. La tal gorra, sobremana heterogénea, participaba de la barretina, del chacó, del sombrero hongo, de la gorra nutria y del gorro de dormir; en una palabra, era uno de esos lamentables objetos cuya muda fealdad, como el rostro de los imbéciles, tiene un arcano surtido. Emballenada y de forma oval, en su arranque circundábanla tres boceles; a continuación, y separados por una franja roja, se alternaban cuadrados de terciopelo y de pelo de conejo; venía después una como bolsa terminada en encartonado polígono cubierto de un complicado adorno de trencillas, y pendiente de él, al final de un largo y delgadísimo cordón, un menudo colgandero, en guisa de borla, de hilos de oro. Esta gorra era flamante y tenía una reluciente visera.

– Levántese – díjole el profesor.

Levantóse, rodó por el suelo la gorra y todos nos echamos a reír.

Agachóse para recogerla ; pero el alumno vecino hízola caer nuevamente con el codo y nuevamente tuvo que recogerla.

– Deje ya la gorra – dijo el profesor, que era hombre chispeante.

Prorrumpimos en carcajadas los alumnos, y esto de tal modo desconcertó al pobre muchacho, que ya no sabía si conservar la gorra entre sus manos, si dejarla caer al suelo o si ponérsela. Serenóse a la postre y la colocó sobre sus rodillas.

Flaubert, *Madame Bovary*, Madrid, Espasa-Calpe, 1981, traducción de Pedro Vances 1923.

Pages 20 à 21

Estábamos en el estudio cuando entró el director, y tras él un *nuevo*, vestido éste de paisano, y un celador cargado con un gran pupitre. Los que estaban dormidos se despertaron y fueron levantando como si les hubieran sorprendido en su trabajo.

El director nos hizo seña de que nos sentáramos ; después, dirigiéndose al maestro de estudios, le dijo a media voz :

– Monsieur Roger, le recomiendo a este alumno. Entra en quinto. Si saca buena nota en aplicación y en conducta, pasará *a los mayores*, como corresponde a su edad.

El nuevo, rezagado en el rincón detrás de la puerta, de tal modo que apenas se le veía, era un muchacho campesino, de unos quince años, más alto que cualquiera de nosotros. Tenía el pelo cortado en flequillo, como un chantre de pueblo, una pinta de muchacho modoso y muy azorado. Aunque no era ancho de hombros, debía de sentirse incómodo en su chaqueta, de paño verde con botones negros ; por la abertura de las bocamangas se le veían unas muñecas rojas acostumbradas a ir al descubierto. Las piernas, embutidas en unas medias azules, salían de un pantalón amarillento muy estirado por los tirantes. Calzaba unos zapatones de clavos, mal embetunados.

Comenzó el sonsonete de las lecciones. El muchacho las escuchaba con los oídos muy abiertos, atento como en el sermón, sin atreverse siquiera a cruzar las piernas, ni a apoyarse en el codo, y a las dos, al sonar la campana, el maestro de estudio tuvo que llamarle la atención para que se pusiera con nosotros en la fila.

Teníamos la costumbre de tirar las gorras al suelo al entrar en clase, para quedarnos con las manos más libres ; había que arrojarlas desde el umbral de modo que cayeran debajo del banco y pegaran contra la pared levantando mucho polvo. Era el *estilo*.

Pero ya se había acabado el rezo, y el *nuevo*, bien porque no se fijara en la maniobra o bien porque no quisiera someterse a ella, seguía con la gorra sobre las rodillas. Era uno de esos cubrecabezas de orden compuesto, en el que se encuentran los elementos de la gorra de granadero, del *chapska*, del sombrero redondo, de la gorra de nutria y del gorro de algodón: en fin, una de esas pobres cosas cuya muda fealdad tiene profundidades de expresión como el rostro de un imbécil. Ovoide y emballenada, empezaba por tres morcillas circulares; después alternaban unos rombos de terciopelo con otros de piel de conejo, separados por una banda roja; a continuación, una especie de saco que terminaba en un polígono encartonado, guarnecido con un adorno de pasamanería, del que pendía, en el extremo de un largo cordón demasiado delgado, una especie de bellota de hilos de oro, entrecruzados. Era una gorra nueva ; la visera relucía.

– Levántese – le dijo el profesor.

Se levantó : la gorra cayó al suelo. Toda la clase rompió a reír.

El muchacho se inclinó a recogerla. Un escolar que estaba a su lado volvió a tirársela de un codazo ; el muchacho tornó a levantarla.

– ¡Vamos, suelte la gorra! – dijo el profesor, que era hombre zumbón.

Las carcajadas de los escolares desconcertaron al pobre muchacho ; no sabía si había de tener la gorra en la mano, dejarla en el suelo o ponérsela en la cabeza. Volvió a sentarse y la posó sobre las rodillas.

Estábamos en la sala de estudio cuando entró el director, seguido de un «novato» con atuendo pueblerino y de un bedel cargado con un gran pupitre. Los que dormitaban se despertaron, y todos se fueron poniendo de pie como si los hubieran sorprendido en su trabajo.

El director nos hizo seña de que volviéramos a sentarnos ; luego, dirigiéndose al vigilante, le dijo a media voz :

– Señor Roger, aquí tiene a un alumno que le recomiendo, entra en segundo. Si por su aplicación y su conducta lo merece, pasará a la clase de los mayores, como corresponde a su edad.

El «novato», que se había quedado en la esquina, detrás de la puerta, de modo que apenas se le veía, era un mozo del campo, de unos quince años, y de una estatura mayor que cualquiera de nosotros. Llevaba el pelo cortado en flequillo como un sacristán de pueblo, y parecía formal y muy azorado. Aunque no era ancho de hombros, su chaqueta de paño verde con botones negros debía de molestarle en las sisas, y por la abertura de las bocamangas se le veían unas muñecas rojas de ir siempre remangado. Las piernas, embutidas en medias azules, salían de un pantalón amarillento muy estirado por los tirantes. Calzaba zapatones, no muy limpios, guarnecidos de clavos.

Comenzaron a recitar las lecciones. El muchacho las escuchó con toda atención, como si estuviera en el sermón, sin ni siquiera atreverse a cruzar las piernas ni apoyarse en el codo, y a las dos, cuando sonó la campana, el vigilante tuvo que avisarle para que se pusiera con nosotros en la fila.

Teníamos costumbre al entrar en clase de tirar las gorras al suelo para tener después las manos más libres ; había que echarlas desde el umbral para que cayeran debajo del banco, de manera que pegasen contra la pared levantando mucho polvo ; era nuestro estilo.

Pero, bien porque no se hubiera fijado en aquella maniobra o porque no quisiera someterse a ella, ya se había terminado el rezo y el «novato» aún seguía con la gorra sobre las rodillas. Era uno de esos tocados de orden compuesto, en el que se encuentran reunidos los elementos de la gorra de granadero, del *chapska*, del sombrero redondo, de la gorra de nutria y del gorro de dormir; en fin, una de esas pobres cosas cuya muda fealdad tiene profundidades de expresión como el rostro de un imbécil. Ovoide y armada de ballenas, comenzaba por tres molduras circulares; después se alternaban, separados por una banda roja, unos rombos de terciopelo con otros de pelo de conejo; seguía luego una especie de bolso rematado en un polígono de cartón guarnecido de un bordado en trencilla complicada, de donde pendía, al cabo de un largo cordón muy fino, una cruceta en forma de borla. Era una gorra nueva y la visera relucía.

– Póngase de pie – le dijo el profesor.

El «novato» se levantó ; la gorra cayó al suelo. Toda la clase se echó a reír.

Se inclinó para recogerla. El compañero que tenía al lado se la volvió a tirar de un codazo, él volvió a recogerla.

– Deje ya en paz su gorra – dijo el profesor, que era hombre de chispa.

Los colegas estallaron en una carcajada que desconcertó al pobre muchacho, de tal modo que no sabía si había que tener la gorra en la mano, dejarla en el suelo o ponérsela en la cabeza. Volvió a sentarse y la puso sobre las rodillas.

Flaubert, *Madame Bovary*, Madrid, Ediciones Cátedra, 1986, traduction de Germán Palacios 1986. Pages 85 à 86

Estábamos en el aula de estudio cuando entró el director y, tras él, un *nuevo* vestido de calle y un mozo que traía un pupitre grande. Los que estaban durmiendo se despertaron y todos nos levantamos como si nos hubiera sorprendido en plena tarea.

El director nos hizo una seña para que nos volviéramos a sentar ; luego dijo a media voz, volviéndose hacia al profesor pasante :

– Señor Roger, aquí tiene a un alumno que le encomiendo. Entra en segundo. Si se lo merece por la aplicación y el comportamiento, pasará *con los mayores*, que es con quienes debe estar por edad.

El *nuevo*, que se había quedado en el rincón de detrás de la puerta, de forma tal que apenas si se lo veía, era un muchacho campesino de alrededor de quince años y más alto que todos nosotros. Llevaba el pelo cortado en flequillo recto, como un chantre de aldea, y tenía una expresión formal y muy apurada. Aunque no era ancho de espaldas, la chaqueta corta de paño verde con botones negros debía de tirarle en las sisas y por la raja de las vueltas le asomaban las muñecas encarnadas acostumbradas a ir al aire. Las piernas, con medias azules, asomaban de unos pantalones amarillentos que los tirantes le subían mucho. Calzaba unos zapatones de clavos mal lustrados.

Empezaron a tomarnos la lección. Escuchó con los cinco sentidos, atento como en el sermón, sin atreverse siquiera a cruzar los muslos ni a apoyarse en el codo y, a las dos, cuando tocó la campana, el profesor tuvo que avisarlo para que se pusiera en fila con nosotros.

Teníamos la costumbre, al entrar en el aula, de arrojar las gorras al suelo para que nos quedaran, al hacerlo, las manos más libres ; desde el umbral, había que tirarlas debajo del banco, de forma tal que pegasen contra la pared y levantaran mucho polvo ; era *lo que se llevaba*.

Pero, bien porque no se hubiera fijado en la maniobra, bien porque no se hubiera atrevido a respetarla, ya habíamos acabado el rezo y el *nuevo* tenía aún la gorra encima de las rodillas. Era uno de esos tocados de orden heterogéneo donde aparecen los elementos del morrión, del chascás, del sombrero hongo, de la gorra de nutria y del gorro de dormir, uno de esos objetos lamentables, en pocas palabras, cuya fealdad callada alcanza las mismas honduras expresivas que el rostro de un imbécil. Ovoide y con unas ballenas que la abultaban, empezaba por tres rodetes; luego, iban alternándose, separados por una tira roja, unos rombos de terciopelo y de piel de conejo; seguía algo así como una bolsa que terminaba en un polígono de cartón forrado con un bordado de galones complicados y del que colgaba, en la punta de un cordón largo y demasiado fino, una crucecita de hilo dorado a modo de borla. Era nueva : la visera relucía.

– Póngase de pie – dijo el profesor.

Se puso de pie y la gorra se le cayó. Toda la clase se echó a reír.

Se agachó y la recogió. Uno de sus compañeros de al lado la tiró de un codazo ; volvió a recogerla.

– Librese ya de ese casco – dijo el profesor, que era hombre de ingenio.

Estallaron los alumnos en una carcajada estruendosa que desconcertó al pobre muchacho, tanto que no supo si seguir con la gorra en la mano, dejarla en el suelo o ponérsela en la cabeza. Se sentó otra vez y se la puso en las rodillas.

Flaubert, *La señora Bovary*, Barcelona, Alba Editorial, 2012, traduction de María Teresa Gallego Urrutia.

Pages 19 à 20

## Annexe 2 – Bal à la Vaubyessard

Quand la contredanse fut finie, le parquet resta libre pour les groupes d'hommes causant debout et les domestiques en livrée qui apportaient de grands plateaux. Sur la ligne des femmes assises, les éventails peints s'agitaient, les bouquets cachaient à demi le sourire des visages, et les flacons à bouchons d'or tournaient dans des mains entr'ouvertes dont les gants blancs marquaient la forme des ongles et serraient la chair au poignet. Les garnitures de dentelles, les broches de diamants, les bracelets à médaillon frissonnaient aux corsages, scintillaient aux poitrines, bruissaient sur les bras nus. Les chevelures, bien collées sur les fronts et tordues à la nuque, avaient, en couronnes, en grappes ou en rameaux, des myosotis, du jasmin, des fleurs de grenadier, des épis ou des bluets. Pacifiques à leurs places, des mères à figure renfrognée portaient des turbans rouges.

Le cœur d'Emma lui battit un peu lorsque, son cavalier la tenant par le bout des doigts, elle vint se mettre en ligne et attendit le coup d'archet pour partir. Mais bientôt l'émotion disparût ; et, se balançant au rythme de l'orchestre, elle glissait en avant, avec des mouvements légers du cou. Un sourire lui montait aux lèvres à certaines délicatesses du violon, qui jouait seul, quelquefois, quand les autres instruments se taisaient ; on entendait le bruit clair des louis d'or qui se versaient à côté, sur le tapis des tables ; puis tout reprenait à la fois, le cornet à pistons lançait un éclat sonore, les pieds retombaient en mesure, les jupes se bouffaient et frôlaient, les mains se donnaient, se quittaient ; les mêmes yeux, s'abaissant devant vous, revenaient se fixer sur les vôtres.

Quelques hommes (une quinzaine) de vingt-cinq à quarante ans, disséminés parmi les danseurs ou causant à l'entrée des portes, se distinguaient de la foule par un air de famille, quelles que fussent leurs différences d'âge, de toilette ou de figure.

Leurs habits, mieux faits, semblaient d'un drap plus souple, et leurs cheveux, ramenés en boucle vers les tempes, lustrés par des pommades plus fines. Ils avaient le teint de la richesse, ce teint blanc que rehaussent la pâleur des porcelaines, les moires du satin, le vernis des beaux meubles, et qu'entretient dans sa santé un régime discret de nourritures exquises. Leur cou tournait à l'aise sur des cravates basses ; leurs favoris longs tombaient sur des cols rabattus ; ils s'essuyaient les lèvres à des mouchoirs brodés d'un large chiffre, d'où sortait une odeur suave. Ceux qui commençaient à vieillir avaient l'air jeune, tandis que quelque chose de mûr s'étendait sur le visage des jeunes. Dans leurs regards indifférents flottait la quiétude de passions journallement assouvies ; et, à travers leurs manières douces, perçait cette brutalité particulière que communique la domination de choses à demi faciles, dans lesquelles la force s'exerce et où la vanité s'amuse, le maniement des chevaux de race et la société des femmes perdues.

À trois pas d'Emma, un cavalier en habit bleu causait Italie avec une jeune femme pâle, portant une parure de perles. Ils vantaient la grosseur des piliers de Saint-Pierre, Tivoli, le Vésuve, Castellamare et les Cassines, les roses de Gênes, le Colisée au clair de lune. Emma écoutait de son autre oreille une conversation pleine de mots qu'elle ne comprenait pas. On entourait un tout jeune homme qui avait battu, la semaine d'avant, *Miss-Arabelle* et *Romulus*, et gagné deux milles louis à sauter un fossé, en Angleterre. L'un se plaignait de ses coureurs qui engraisaient ; un autre, des fautes d'impression qui avaient dénaturé le nom de son cheval.

L'air du bal était lourd ; les lampes pâlissaient. On reflua dans la salle de billard. Un domestique monta sur une chaise et cassa deux vitres ; au bruit des éclats de verre, madame Bovary tourna la tête et aperçut dans le jardin, contre les carreaux, des faces de paysans qui regardaient. Alors le souvenir des Bertaux lui arriva. Elle revit la ferme, la

mare bourbeuse, son père en blouse sous les pommiers, et elle se revit elle-même, comme autrefois, écrémant avec son doigt les terrines de lait dans la laiterie. Mais, aux fulgurations de l'heure présente, sa vie passée, si nette jusqu'alors, s'évanouissait tout entière, et elle doutait presque de l'avoir vécue. Elle était là ; puis autour du bal il n'y avait plus que de l'ombre, étalée sur tout le reste. Elle mangeait alors une glace au marasquin, qu'elle tenait de la main gauche dans une coquille de vermeil, et fermait à demi les yeux, la cuiller entre les dents.

Une dame, près d'elle, laissa tomber son éventail. Un danseur passait.

Flaubert, *Madame Bovary*, Paris, Librairie Générale Française, 1999 [1ère édition en 1857].  
Pages 118 à 121

Terminado que hubo el baile, adueñáronse del centro del salón los hombres, que charlaban de pie, y los domésticos con librea, que iban y venían con sendas bandejas. Las señoras, sentadas en hileras, agitaban sus pintados abanicos, disimulaban sus sonrisas bajo los ramos de flores, y los frasquitos con tapón de oro giraban en sus entreabiertas manos cuyos níveos guantes descubrían la forma de las uñas y ajustábanse a las muñecas. Los adornos de encaje, los broches de diamantes y los brazaletes con medallón estremecíanse en los cuerpecillos, resplandecían en los senos y relucían en los desnudos brazos. Las cabelleras, muy pegadas a las sienes y recogidas en la nuca, tocábanse con miosotis, jazmines, granadinos, acianos o espigas en forma de diadema, de racimos o de ramos. Las madres de adusto rostro, muy tranquilas en sus sitios, ceñían rojos turbantes.

A Emma latióle levemente el corazón cuando, cogida de la punta de los dedos por su pareja, se puso en fila y aguardó la señal de la música para comenzar. Pero la emoción desapareció en seguida, y balanceándose al ritmo de la orquesta, se deslizaba con leves gestos del cuello. Una sonrisa dibujábase en sus labios al escuchar, mientras los otros instrumentos hacían alto, ciertos delicados acordes del violín; de vez en cuando se oía el claro tintineo de los luses de oro que cerca de allí se arrojaban sobre el tapete de las mesas; después, y a un tiempo mismo, comenzaba de nuevo la orquesta, el cornetín lanzaba un toque sonoro, los pies golpeaban a compás, ahuecábanse y rozábanse las faldas, se daban y soltaban las manos, y los mismos ojos que abatíanse ante uno volvían a mirar fijamente.

Algunos invitados – unos quince – de veinticinco a cuarenta años, confundidos entre los danzarines o charlando en el umbral de las puertas, distinguíanse de lo demás por un aire de familia, fuesen cuales fuesen sus diferencias de edad, de vestimenta o de catadura.

Sus fraques, mejor hechos, parecían de más flexible tela, y sus cabellos, en rizos sobre las sienes, enlustrados por más finas pomadas. Tenían el cutis de los ricos, ese blanco cutis que realza la palidez de las porcelanas, el tornasol de los rasos, el barniz de los hermosos muebles y que se mantiene intacto gracias a un discreto régimen de exquisitos alimentos. Sus cuellos movíanse con desenvoltura; sus largas patillas caían sobre sus hombros, y limpiándose la boca con pañuelos de enormes iniciales bordadas, que despedían un suave perfume. Los que comenzaban a envejecer tenían aspecto juvenil, en tanto que una como madurez se reflejaba en el rostro de los jóvenes. En sus indiferentes miradas percibíase la serenidad de las pasiones a diario satisfechas, y a través de sus apacibles modales se descubría esa brutalidad particular que el trato de las cosas medio fáciles proporciona – el manejo de los caballos de pura sangre y el roce con las mujeres perdidas –, en los que la fuerza se ejerce o se recrea la vanidad.

A tres pasos de Emma, un caballero con fraque azul hablaba de Italia con una pálida joven que lucía un aderezo de perlas. Elogiaban las dimensiones de los pilares de San Pedro, a Tívoli, al Vesubio, a Castellamare y los Cassines, las rosas genovesas y el Coliseo a la luz de la luna. Oía también una conversación llena de palabras que no comprendía. Rodeaban a un joven que la semana anterior había vencido a *Miss Arabella* y a *Romulus* y ganado dos mil luses en Inglaterra en una carrera de obstáculos. Quejábase el uno de que sus caballos engordaban; el otro, de las erratas de imprenta que habían desnaturalizado los nombres de los suyos.

La atmósfera del salón de baile era pesada; empalidecían las luces; algunos invitados acogiéronse a la sala de billar.

Un doméstico, subido en una silla, rompió dos cristales; Emma, al ruido, volvió la cabeza y vio en el jardín, junto a las vidrieras, algunos rostros de campesinos que miraban. Acudió entonces a su memoria el recuerdo de los Bertaux, y representósele la granja, la charca cenagosa, y volvió a ver a su padre con blusa, bajo los manzanos, y ella misma viose, como otras veces, desnatando con el dedo los cuencos de leche. Pero su vida pasada,



tan clara hasta entonces, desvanecíase por completo al fulgurar de la presente hora, y hasta dudaba de haberla vivido. Sólo sabía que hallábase allí, envuelta en el baile; y fuera de aquello, todo lo demás hundíase en la sombra.

En aquel momento se tomaba un sorbete de marrasquino, que sostenía con su mano zurda en una concha de plata sobredorada, y con la cucharilla entre los dientes entornaba los ojos.

Junto a ella, una señora dejó caer un abanico a punto de pasar un caballero.

Flaubert, *Madame Bovary*, Madrid, Espasa-Calpe, 1981, traducción de Pedro Vances 1923.  
Pages 58 à 60

Terminada la contradanza, quedó el sitio libre para los grupos de hombres que charlaban de pie y los criados de librea que traían grandes bandejas. En la fila de las mujeres sentadas se agitaban los abanicos pintados, los ramilletes ocultaban a medias la sonrisa de los rostros, y los frascos con tapones de oro giraban en las manos entreabiertas, cuyos guantes blancos marcaban la forma de las uñas y oprimían la carne en la muñeca. Los adornos de encaje, los broches de diamantes, las pulseras de medallón temblaban en los corpiños, relucían en los pechos, sonaban en los brazos desnudos. Las cabelleras, bien pegadas a las frentes y retorcidas en las nuca, ostentaban, en coronas, en racimos o en ramilletes, miosotis, jazmín, flores de granado, espigas o acianos. Algunas madres de cara enfurruñada, con turbantes rojos, permanecían pacíficas en sus asientos.

A Emma le palpité un poco el corazón cuando, llevada por su caballero por la punta de los dedos, fue a situarse en la fila y a esperar el golpe de arco para empezar el baile. Pero la emoción pasó pronto; y, balanceándose al ritmo de la orquesta, se deslizaba hacia delante, moviendo ligeramente el cuello. En ciertas delicadezas del violín, que tocaba solo a veces, cuando los otros instrumentos se callaban, le subía a los labios una sonrisa; se oía el claro sonido de los luses de oro que, al lado, echaban sobre el fieltro de las mesas; después volvían a tocar a la vez todos los instrumentos, el cornetín lanzaba un sonoro fragor. Los pies caían a compás, se inflaban las faldas, las parejas se rozaban, se cogían las manos, se soltaban; hasta los ojos, bajándose ante la pareja, tornaban a fijarse en los de ésta.

Algunos hombres (unos quince) de veinticinco a cuarenta años, diseminados entre los que bailaban o charlando a la entrada de las puertas, se distinguían de la multitud por un aire de familia, cualesquiera que fuesen sus diferencias de edad, de atuendo o de rostro.

Sus fracs, mejor cortados, parecían de un paño más fino, y su pelo, dispuesto en bucles hacia las sienes, brillaba de las pomadas más selectas. Tenían la tez de la riqueza, esa tez blanca que realza la palidez de las porcelanas, los muarés de raso, el barniz de los preciosos muebles, y que un discreto régimen de alimentos exquisitos mantiene en su lozanía. Los cuellos se movían con holgura sobre corbatas bajas; las largas patillas caían sobre unos cuellos abiertos; se enjugaban los labios con pañuelos bordados con una gran inicial y que emanaban un aroma suave. Los que empezaban a envejecer tenían un aspecto joven, mientras que en el rostro de los jóvenes había cierta madurez. En sus miradas indiferentes flotaba la quietud de las pasiones diariamente satisfechas; y, a través de sus maneras suaves, trascendía esa especial brutalidad que comunica el dominio de las cosas semifáciles en las que se ejercita la fuerza y se complace la vanidad, el manejo de los caballos de raza y la compañía de las mujeres perdidas.

A tres pasos de Emma, un caballero de frac azul hablaba de Italia con una mujer joven, pálida, que llevaba un aderezo de perlas. El caballero ponderaba las dimensiones de los pilares de San Pedro, Tívoli, el Vesubio, Castellamare y los Cascines, las rosas de Génova, el Coliseo a la luz de la luna. Emma escuchaba con el otro oído una conversación salpicada de palabras que ella no entendía. Rodeaban a un muchacho muy joven que la semana anterior, en Inglaterra, había vencido a *Miss Arabelle* y a *Romulus* y había ganado dos mil luses saltando un foso. Uno se quejaba de que sus corredores engordaban; otro, de las erratas de imprenta que habían alterado el nombre de su caballo.

El aire del baile estaba viciado; las lámparas palidecían. La gente refluía a la sala de billar. Un criado se subió a una silla y rompió dos cristales; al ruido de los vidrios rotos, madame Bovary volvió la cabeza y divisó en el jardín, contra los barrotes, unas caras de campesinos que estaban mirando. Entonces le vino el recuerdo de Les Bertaux. Vio la casa, la charca cenagosa, a su padre en blusa debajo de los manzanos, y se vio a sí misma como antaño, desnataando con el dedo los barreños de leche. Pero, en las fulguraciones de la hora presente, su vida pasada, tan clara hasta entonces, se difuminaba toda ella, y Emma dudaba hasta de haberla vivido. Estaba allí; después, en torno al baile, no había más que sombra,

extendida sobre todo lo demás. Estaba tomando un helado de marrasquino, que sostenía con la mano izquierda en una concha de esmalte, y entornaba los ojos, con la cuchara entre los dientes.

Junto a elle, una dama dejó caer el abanico. Pasaba un bailarín.

Flaubert, *Madame Bovary*, Madrid, Alianza editorial, 2006, traduction de Consuelo Berges 1974.  
Pages 68 à 70

Terminada la contradanza, quedó libre la pista para los grupos de hombres que charlaban de pie y los servidores de librea que traían grandes bandejas. En la fila de las mujeres sentadas, los abanicos pintados se agitaban, los ramilletes de flores medio ocultaban la sonrisa de las caras, y los frascos con tapa de oro giraban en manos entreabiertas cuyos guantes blancos marcaban la forma de las uñas y apretaban la carne en la muñeca. Los adornos de encajes, los broches de diamantes, las pulseras de medallón temblaban en los corpiños, relucían en los pechos, tintineaban en los brazos desnudos. Las cabelleras, bien pegadas en las frentes y recogidas en la nuca, lucían en coronas, en racimos, o en ramilletes, miosotis, jazmín, flores de granado, espigas o acianos. Algunas madres, con mirada ceñuda, tocadas de turbantes rojos, permanecían pacíficas en sus asientos.

A Emma le palpitó un poco el corazón cuando, enlazada a su caballero por la punta de los dedos, fue a ponerse en fila, y esperó el ataque del violín para comenzar. Pero pronto desapareció la emoción; y balanceándose al ritmo de la orquesta, se deslizaba hacia delante, con ligeros movimientos del cuello. Una sonrisa le asomaba a los labios al escuchar ciertos primores del violín, que tocaba solo, a veces, cuando se callaban los otros instrumentos; se oía el claro sonido de los luses de oro que se echaban al lado sobre los tapetes de las mesas; después, todo recomenzaba al mismo tiempo, el cornetín lanzaba un trompetazo sonoro, los pies volvían a encontrar el compás, las faldas se ahuecaban, se cogían las manos, se soltaban; los mismos ojos, que se bajaban ante la pareja de baile, volvían a fijarse en ella.

Algunos hombres, unos quince, de veinticinco a cuarenta años, que se movían entre las parejas de baile o charlaban a la entrada de las puertas, se distinguían de la muchedumbre por un aire de familia, cualesquiera que fuesen sus diferencias de edad, de atuendo o de cara.

Sus trajes, mejor hechos, parecían de un paño más suave, y sus cabellos peinados en bucles hacia las sienas, abrillantados por pomadas más finas. Tenían la tez de la riqueza, esa tez blanca realzada por la palidez de las porcelanas, los reflejos del raso, el barniz de los bellos muebles, y que se mantiene lozana gracias a un régimen discreto de alimentos exquisitos. Su cuello se movía holgadamente sobre sus corbatas bajas; sus patillas largas caían sobre cuellos vueltos; se limpiaban los labios con pañuelos bordados con una gran inicial y que desprendían un perfume suave. Los que empezaban a envejecer tenían aspecto juvenil, mientras que las caras de los jóvenes ostentaban un aire de madurez. En sus miradas indiferentes flotaba el sosiego de las pasiones diariamente satisfechas; y, a través de sus maneras suaves, se manifestaba esa brutalidad particular que comunica el dominio de las cosas medio fáciles, en las que se ejercita la fuerza y se recrea la vanidad, el manejo de los caballos de raza y el trato con las mujeres perdidas.

A tres pasos de Emma, un caballero de frac azul hablaba de Italia con una mujer pálida que lucía un aderezo de perlas. Ponderaban el grosor de los pilares de San Pedro, Tívoli, el Vesubio, Castellamare y los Cassines, las rosas de Génova, el Coliseo a la luz de la luna. Emma escuchaba con su otra oreja una conversación con muchas palabras que no entendía. Le hacían corro a un hombre muy joven que la semana anterior había derrotado a *Miss-Arabelle* y a *Romulus* y ganado dos mil luses saltando un foso en Inglaterra. Uno se quejaba de sus jinetes, que engordaban; otro, de las erratas de imprenta que habían alterado el nombre del animal.

La atmósfera del baile estaba pesada; las lámparas palidecían. La gente refluía a la sala de billar. Un criado se subió a una silla y rompió dos cristales; al ruido de los vidrios rotos, Madame Bovary volvió la cabeza y percibió en el jardín, junto a las vidrieras, caras de campesinos que estaban mirando. Entonces acudió a su memoria el recuerdo de Les Bertaux. Volvió a ver la granja, la charca cenagosa, a su padre en blusa bajo los manzanos,

y se vio a sí misma, como antaño, desnatando con su dedo los barreños de leche en la lechería. Pero, ante los fulgores de la hora presente, su vida pasada, tan clara hasta entonces, se desvanecía por completo, y hasta dudaba si la había vivido. Ella estaba allí: después, en torno al baile, no había más que sombra que se extendía a todo lo demás. En aquel momento estaba tomando un helado de marrasquino, que sostenía con la mano izquierda, en una concha de plata sobredorada, y entornaba los ojos con la cucharilla entre los dientes.

Una señora a su lado dejó caer su abanico al pasar uno de los bailarines.

Flaubert, *Madame Bovary*, Madrid, Ediciones Cátedra, 1986, traducción de Germán Palacios 1986.  
Pages 135 à 137

Al acabar la cuadrilla, quedó libre la pista de baile para los grupos de hombres que charlaban de pie y los criados de librea que traían grandes bandejas. En la fila de mujeres sentadas, se movían los abanicos pintados, los ramos tapaban a medias la sonrisa de los rostros y los pomos con tapón de oro giraban en manos a medio abrir cuyos guantes blancos marcaban la forma de las uñas y oprimían la carne en la muñeca. Los adornos de encaje, los broches de diamante, las pulseras de medallón temblaban en el cuerpo de los vestidos, centelleaban en los pechos, susurraban en los brazos al aire. En el pelo, bien pegado a la frente y recogido en la nuca llevaban, en coronas, en racimos o en ramas, miosotis, jazmines, flores de granado, espigas o acianos. Tranquilas en sus asientos, madres de cara hosca llevaban turbantes rojos.

A Emma le latió algo el corazón cuando con su pareja, que le llevaba cogida la punta de los dedos, se puso en fila y esperó a que el violín atacase para empezar. Pero no tardó en desaparecer la emoción : y, balanceándose al ritmo de la orquesta, se deslizaba hacia delante con leves movimientos del cuello. Le subía una sonrisa a los labios al oír determinadas florituras del violín, que a veces tocaba solo cuando callaban los demás instrumentos; se oía el ruido claro de los luses de oro que caían, en la estancia de al lado, en los tapetes de las mesas; luego volvía toda la orquesta a tocar a un tiempo; el cornetín alzaba la voz, muy sonoro; los pies caían al compás; las faldas se hinchaban y se rozaban; las manos se unían y se separaban; los mismos ojos, tras bajar la mirada, volvían a clavarse en los de la pareja.

Unos cuantos hombres (alrededor de quince), entre veinticinco y cuarenta años, repartidos entre los bailarines o charlando en el vano de las puertas, destacaban entre el gentío porque se parecían entre sí pese a las diferencias de edad, de atuendo o de cara.

Llevaban ropa mejor cortada que parecía de un paño más flexible; y también parecían más finas las pomadas que les lustraban el pelo, peinado con rizos en las sienas. Tenían el cutis de los ricos, ese cutis blanco que se realza con la palidez de la porcelana, los tornasoles del raso, el barniz de los muebles caros, y que mantiene sano un régimen de alimentos exquisitos. El cuello se les movía a gusto dentro de unas corbatas bajas; las patillas, largas, caían sobre cuellos vueltos; se limpiaban los labios con pañuelos bordados con un monograma de buen tamaño y de los que salía un perfume exquisito. Los que estaban empezando a envejecer parecían jóvenes, mientras que cierta madurez se extendía por el rostro de los jóvenes. En sus miradas indiferentes flotaba el sosiego de las pasiones cotidianamente satisfechas; y, a través de los modales suaves, se transparentaba esa violencia brutal que se adquiere cuando se dominan esas cosas no del todo fáciles con las que la voluntad se ejercita y juega la vanidad; el manejo de los caballos de raza y el trato con las mujeres perdidas.

A tres pasos de Emma, un bailarín de frac azul charlaba de Italia con una mujer joven y pálida que llevaba un aderezo de perlas. Ponderaban el grosor de los pilares de San Pedro, Tívoli, el Vesubio, Castellamare y Le Cascine, las rosas de Génova y el Coliseo a la luz de la luna. Con el otro oído, Emma escuchaba una conversación repleta de palabras que no entendía. Rodeaban a un muchacho muy joven quien, la semana anterior, había ganado a Miss Arabelle y a Romulus y se había embolsado dos mil luses saltando un foso en Inglaterra. Había uno que se quejaba de que sus corredores engordaban; y otro, de las erratas de impresión que habían alterado el nombre de su caballo.

El aire del baile era agobiante; las lámparas palidecían. La gente se iba yendo a la sala de billar. Un criado se subió a una silla y rompió dos cristales; al ruido del vidrio roto, la señora Bovary volvió la cabeza y divisó en el jardín, pegadas a las ventanas, caras de campesinos que estaban mirando. Entonces le vino el recuerdo de Les Bertaux. Volvió a la casa de labor, a la charca enfangada, a su padre con blusón bajo los manzanos, y volvió a verse a sí misma, quitando con el dedo la nata a la leche en los cacharros de barro de la

lechería. Pero, con los resplandores de la hora presente, su vida pasada, tan nítida hasta entonces, se desvanecía entera; y casi le entraba la duda de haberla vivido. Estaba allí; y alrededor del baile no había ya más que sombra, que cubría todo lo demás. Estaba tomando en ese momento un helado al marrasquino, que sujetaba con la mano izquierda en una concha de plata sobredorada, y entornaba los ojos con la cuchara entre los dientes.

A una señora, a su lado, se le cayó un abanico. Pasaba un bailarín.

Flaubert, *La señora Bovary*, Barcelona, Alba Editorial, 2012, traduction de María Teresa Gallego Urrutia.

Pages 70 à 72

### Annexe 3 – Rupture

Elle fut saisie d'une appréhension, et, tout en cherchant quelque monnaie dans sa poche, elle considérait le paysan d'un œil hagard, tandis qu'il la regardait lui-même avec ébahissement, ne comprenant pas qu'un pareil cadeau pût tant émouvoir quelqu'un. Enfin il sortit. Félicité restait. Elle n'y tenait plus, elle courut dans la salle comme pour y porter les abricots, renversa le panier, arracha les feuilles, trouva la lettre, l'ouvrit, et, comme s'il y avait eu derrière elle un effroyable incendie, Emma se mit à fuir vers sa chambre, tout épouvantée.

Charles y était, elle l'aperçut ; il lui parla, elle n'entendit rien, et elle continua vivement à monter les marches, haletante, éperdue, ivre, et toujours tenant cette horrible feuille de papier, qui lui claquait dans les doigts comme une plaque de tôle. Au second étage, elle s'arrêta devant la porte du grenier, qui était fermée.

Alors elle voulut se calmer ; elle se rappela la lettre ; il fallait la finir, elle n'osait pas. D'ailleurs, où ? comment ? on la verrait.

– Ah ! non, ici, pensa-t-elle, je serai bien.

Emma poussa la porte et entra.

Les ardoises laissaient tomber d'aplomb une chaleur lourde, qui lui serrait les tempes et l'étouffait ; elle se traîna jusqu'à la mansarde close, dont elle tira le verrou, et la lumière éblouissante jaillit d'un bond.

En face, par-dessus les toits, la pleine campagne s'étalait à perte de vue. En bas, sous elle, la place du village était vide ; les cailloux du trottoir scintillaient, les girouettes des maisons se tenaient immobiles ; au coin de la rue, il partit d'un étage inférieur une sorte de ronflement à modulations stridentes. C'était Binet qui tournait.

Elle s'était appuyée contre l'embrasure de la mansarde, et elle relisait la lettre avec des ricanements de colère. Mais plus elle y fixait d'attention, plus ses idées se confondaient. Elle le revoyait, elle l'entendait, elle l'entourait de ses deux bras ; et des battements de cœur, qui la frappaient sous la poitrine comme à grands coups de bélier, s'accéléraient l'un après l'autre, à intermittences inégales. Elle jetait ses yeux tout autour d'elle avec l'envie que la terre croulât. Pourquoi n'en pas finir ? Qui la retenait donc ? Elle était libre. Et elle s'avança, elle regarda les pavés en se disant :

– Allons ! Allons !

Le rayon lumineux qui montait d'en bas directement tirait vers l'abîme le poids de son corps. Il lui semblait que le sol de la place oscillant s'élevait le long des murs, et que le plancher s'inclinait par le bout, à la manière d'un vaisseau qui tangue. Elle se tenait tout au bord, presque suspendue, entourée d'un grand espace. Le bleu du ciel l'envahissait, l'air circulait dans sa tête creuse, elle n'avait qu'à céder, qu'à se laisser prendre ; et le ronflement du tour ne discontinuait pas, comme une voix furieuse qui l'appelait.

– Ma femme ! ma femme ! cria Charles.

Elle s'arrêta.

– Où es-tu donc ? Arrive !

L'idée qu'elle venait d'échapper à la mort faillit la faire s'évanouir de terreur ; elle ferma les yeux ; puis elle tressaillit au contact d'une main sur sa manche : c'était Félicité.

– Monsieur vous attend, Madame ; la soupe est servie.

Et il fallut descendre ! il fallut se mettre à table !

Elle essaya de manger. Les morceaux l'étouffaient. Alors elle déplia sa serviette comme pour en examiner les reprises et voulut réellement s'appliquer à ce travail, compter les fils de la toile. Tout à coup, le souvenir de la lettre lui revint. L'avait-elle donc perdue ? Où la



retrouver ? Mais elle éprouvait une telle lassitude dans l'esprit, que jamais elle ne put inventer un prétexte à sortir de table. Puis elle était devenue lâche ; elle avait peur de Charles ; il savait tout, c'était sûr !

En effet, il prononça ces mots, singulièrement :

– Nous ne sommes pas près, à ce qu'il paraît, de voir M. Rodolphe.

– Qui te l'a dit ? fit-elle en tressaillant.

– Qui me l'a dit ? répliqua-t-il un peu surpris de ce ton brusque ; c'est Girard, que j'ai rencontré tout à l'heure à la porte du *Café Français*. Il est parti en voyage, ou il doit partir.

Elle eut un sanglot.

– Quoi donc t'étonne ? Il s'absente ainsi de temps à autre pour se distraire, et, ma foi ! je l'approuve. Quand on a la fortune et que l'on est garçon !... Du reste, il s'amuse joliment notre ami ! c'est un farceur, M. Langlois m'a conté...

Il se tut par convenance, à cause de la domestique qui entra.

Celle-ci replaça dans la corbeille les abricots répandus sur l'étagère ; Charles, sans remarquer la rougeur de sa femme, se les fit apporter, en prit un et mordit à même.

– Oh ! parfait ! disait-il. Tiens, goûte.

Et il tendit la corbeille qu'elle repoussa doucement.

– Sens donc : quelle odeur ! fit-il en la lui passant sous le nez à plusieurs reprises.

– J'étouffe ! s'écria-t-elle en se levant d'un bond. Mais, par un effort de volonté, ce spasme disparut ; puis :

– Ce n'est rien ! dit-elle, ce n'est rien ! c'est nerveux ! Assieds-toi, mange !

Car elle redoutait qu'on ne fût à la questionner, à la soigner, qu'on ne la quittât plus.

Charles, pour lui obéir, s'était rassis, et il crachait dans sa main les noyaux des abricots, qu'il déposait ensuite dans son assiette.

Tout à coup, un tilbury bleu passa au grand trot sur la place. Emma poussa un cri et tomba roide par terre, à la renverse.

Flaubert, *Madame Bovary*, Paris, Librairie Générale Française, 1999 [1ère édition 1857]  
Pages 317 à 321

Emma tuvo un mal presentimiento, y mientras buscábase una moneda en el bolsillo, contemplaba con espantados ojos al lugareño, el cual, a su vez, mirábala a ella con asombro, no acertando a comprender que un semejante regalo pudiera producir una tal emoción. Fuese el mozo, al fin ; pero Felicidad permaneció con su señora. Emma no pudo resistir por más tiempo y dirigióse apresuradamente a la sala, como para llevar los albaricoques; volvió el cesto, arrancó las hojas, descubrió la carta, la abrió, y como si tras ella se hubiese declarado un formidable incendio, dióse a correr, en el colmo del espanto, hacia su habitación.

Hallábase Carlos allí; ella le vió; él le dijo algo; pero Emma no oyó nada y siguió a toda prisa por la escalera, jadeante, desatinada, como borracha, sin soltar aquella horrible hoja de papel que crujía, como si fuese metálica, entre sus dedos. Al llegar al segundo piso se detuvo ante la cerrada puerta del granero.

Pretendió calmarse entonces; se acordó de la carta y quiso terminarla de leer; pero no se atrevía. Además, ¿dónde y cómo leerla? La podrían ver.

– ¡Oh! Aquí no me verá nadie – se dijo.

Y empujando la puerta del granero, entró.

Las pizarras de la techumbre dejaban caer a plomo un calor pesado, que oprimía sus sienes y la ahogaba. Arrastróse hasta el ventanuco, describió el cerrojo y una cegadora luz irrumpió de golpe.

Ante ella, por encima de los tejados, extendíase, hasta perderse de vista, la campesina llanura. A sus pies se ofrecía la desierta plaza; las baldosas de la acera brillaban; las veletas de los edificios manteníanse inmóviles. De un piso más bajo, en la esquina de la calle, partió un como zumbido de estridentes modulaciones. Era Binet que trabajaba en el torno.

Apoyada en el alféizar del ventanuco releía la carta con colérica y contenida risita. Y mientras más fijaba su atención más se confundían sus ideas. Veía a Rodolfo, le oía y le rodeaba con sus brazos, y los latidos de su corazón, golpeándola el pecho, aceleraban su marcha con desiguales intermitencias. Miraba a su alrededor, deseosa de que la tierra se hundiese bajo sus pies. ¿Por qué no acabar? ¿Quién se lo impedía? Era libre. Avanzó y, mirando a la calle, dijo :

– ¡Vamos, vamos!

El luminoso resplandor que de abajo ascendía empujaba hacia el abismo el peso de su cuerpo. Parecíale que el oscilante suelo de la plaza se elevaba a lo largo de los muros y que el pavimento de la guardilla inclinábase por un extremo, al modo del buque que cabecea. Emma se mantenía en el mismísimo borde, casi suspendida y rodeada por un gran espacio. El cielo azul la envolvía; el aire se deslizaba alrededor de su vacía cabeza. No tenía más que dejarse ir, que dejarse caer. Y como furiosa voz que la llamase, el zumbido del torno proseguía y proseguía.

– ¡Emma! ¡Emma! – gritó Carlos

Emma se detuvo.

– ¿Dónde estás? Ven.

Y a punto estuvo de desmayarse al pensar en lo próxima a morir que había estado. Cerró los ojos y estremeciéndose después al sentir en su manga el contacto de una mano : era Felicidad.

– El señorito la aguarda. La sopa está en la mesa.

¡Era preciso bajar! ¡Era preciso sentarse a la mesa!

Pretendió comer; pero se le atragantaban los bocados. Desdobló la servilleta como si tratara de examinar sus dobleces, de contar los hilos de su urdimbre, y a este trabajo, en realidad, trató de aplicarse. De pronto acordóse de la carta. ¿La había perdido? ¿Dónde estaría? Pero era tal el cansancio de su entendimiento, que no pudo inventar un pretexto para levantarse de la mesa. Además, habíase vuelto cobarde, y le tenía miedo a Carlos.

Segura estaba de que lo sabía todo. En efecto, pronunció de un modo singular estas palabras:

– A lo que parece, por ahora no veremos al señor Boulanger.

– ¿Quién te lo ha dicho? – preguntó ella estremeciéndose.

– ¿Quién me lo ha dicho? – repuso Carlos algo sorprendido por la brusquedad del tono –. Pues Girard, con quien me he tropezado hace poco en la puerta del *Café Francés*. Ha salido de viaje, o debe salir.

Emma dejó escapar un sollozo.

– ¿Qué tiene de particular? De cuando en cuando se ausenta para distraerse, y a mi fe que hace bien. Cuando se tiene fortuna y se es soltero... Por lo demás, se divierte de lo lindo; nuestro amigo es un farsante. El señor Langlois me ha contado...

Pero al ver entrar a la criada tuvo el miramiento de callarse.

Felicidad colocó otra vez en el cesto los albaricoques esparcidos por el aparador. Carlos, sin parar mientes en el sofoco de su mujer, hizo que se los presentaran, cogió uno e, incluso, lo probó.

– Están buenos – dijo –. Toma, pruébalos.

Y ofrecióle la cestita a su mujer, que la rechazó con suavidad.

– ¡Huélelos! ¡Qué rico olor! – añadió acercando la cestita a la nariz de Emma.

– ¡Me ahogo! – exclamó la de Bovary levantándose de un salto.

Pero aquel vahído desvaneciósse gracias a un esfuerzo de su voluntad.

– ¡No es nada! ¡No es nada! Son los nervios. Siéntate y come.

Temía que su marido la interrogase, la cuidara, y no se apartase de su lado.

Carlos, por obedecerla, sentóse otra vez y siguió escupiendo en su mano y colocándolos en el plato después los huesos de los albaricoques.

De pronto cruzó por la plaza, al trote largo, un tílburí azul. Emma lanzó un grito, se puso rígida y cayó de espaldas.

Flaubert, *Madame Bovary*, Madrid, Espasa-Calpe, 1981, traducción de Pedro Vances 1923.  
Pages 189 à 191

La asaltó cierto temor, y, mientras buscaba una moneda en el bolsillo, miraba al campesino con ojos extraviados, y él la miraba a ella muy pasmado, no comprendiendo que un regalo como aquel pudiera perturbar tanto a nadie. Por fin se marchó. Felicidad seguía allí. Emma no podía más: corrió a la sala como para llevar los albaricoques, volcó el cestillo, arrancó las hojas, encontró la carta, la abrió y, como si hubiera tras ella un terrible incendio, huyó espantada a su cuarto.

En él estaba Carlos; la vio; le habló, Emma no oyó nada y siguió subiendo vivamente los escalones, jadeante, desesperada, ebria, y siempre con aquel terrible papel que le crujía entre los dedos como una placa de hoja de lata. En el segundo piso se detuvo ante la puerta del desván, que estaba cerrada.

Entonces intentó tranquilizarse; se acordó de la carta; había que terminarla, no se atrevía. Y además, ¿dónde, cómo? La verían.

«¡Ah, no, aquí – pensó – estaré bien!»

Empujó la puerta y entró.

La pizarra del tejado dejaba caer a plomo un calor pesado que le apretaba las sienes y la asfixiaba; llegó penosamente hasta la buhardilla, cerrada; abrió, y la luz deslumbradora irrumpió de repente.

Enfrente, por encima de los tejados, se extendía el campo hasta perderse de vista. Abajo, a sus pies, la plaza del pueblo estaba vacía, las piedras de la acera centelleaban, las veletas de las casas permanecían inmóviles; en la esquina de la calle, salía de un piso bajo una especie de zumbido de modulaciones estridentes. Era el torno de Binet.

Emma, apoyada contra el vano de la buhardilla, releía la carta con risitas de cólera. Pero cuanto más atención ponía en ella, más se le nublaban las ideas. Le veía, le oía, le estrechaba con los dos brazos, y las palpitaciones del corazón, que le golpeaban el pecho como a grandes golpes de ariete, se aceleraban una tras otra, con intermitencias desiguales. Paseaba los ojos en torno suyo deseando que la tierra se hundiera. ¿Por qué no acabar? ¿Quién la retenía ya? Era libre. Avanzó, miró el pavimento diciéndose :«¡Vamos, vamos!».

El rayo luminoso que subía directamente desde abajo tiraba del peso de su cuerpo hacia el abismo. Le parecía que el suelo de la plaza, oscilante, se elevaba a lo largo de las paredes, y que el suelo de la habitación se inclinaba por el extremo, como un barco que cabecea. Ella se sostenía al borde mismo, casi suspendida, rodeada de un gran espacio. El azul del cielo la invadía, el aire circulaba en su cabeza hueca, no tenía más que ceder, que dejarse coger; y el runflido del torno no cesaba, como una voz furiosa que la llamara.

– ¡Esposa, esposa! – gritó Carlos.

Emma se detuvo.

– Pero ¿dónde estás? ¡Ven!

La idea de que acababa de escapar de la muerte estuvo a punto de hacerla desmayarse de terror; cerró los ojos; después se estremeció al contacto de una mano en su manga. Era Felicidad.

– El señor la está esperando, señora; la sopa está servida.

¡Y hubo que bajar! ¡Y hubo que sentarse a la mesa!

Intentó comer. Los bocados la ahogaban. Entonces desdobló la servilleta como para mirar los zurcidos y quiso realmente aplicarse a este trabajo, contar los hilos de la tela. De pronto recordó la carta. ¿La había perdido? ¿Dónde encontrarla? Pero era tal el cansancio de su ánimo, que no pudo inventar un pretexto para levantarse de la mesa. Además se había vuelto cobarde; tenía miedo de Carlos; ¡lo sabía todo, seguro! En efecto, Carlos pronunció singularmente estas palabras :

– Me parece que no veremos pronto a monsieur Rodolfo.

– ¿Quién te lo ha dicho? – preguntó Emma estremeciéndose.

– ¿Quién me lo ha dicho? – replicó un poco sorprendido de aquel tono brusco–; Girard, le encontré hace un momento a la puerta del Café Français. Se ha ido de viaje o se va a ir.

Emma lanzó un sollozo.

– ¿Qué te extraña? Se ausenta así de vez en cuando para divertirse, y hace bien, qué diablo. ¡Cuando se es rico y soltero!... De todos modos nuestro amigo se divierte a sus anchas, es un juerguista. Monsieur Langlois ma ha contado...

Se calló por discreción, pues entraba la criada.

Felicidad volvió a poner en la canastilla los albaricoques esparcidos en el aparador. Carlos, sin reparar en el sonrojo de su mujer, mandó que se los acercaran, cogió uno y le clavó el diente.

– ¡Oh, perfecto! –exclamó–. Toma, prueba.

Y le presentó la canastilla, que Emma rechazó suavemente.

– Huele, ¡qué aroma! –insistió él pasándosela varias veces por la nariz.

– ¡Me ahogo! –exclamó Emma levantándose de un bote.

Pero, con un esfuerzo de voluntad, dominó este espasmo. Y luego:

– ¡No es nada! –dijo–, ¡no es nada! ¡Es nervioso! ¡Siéntate, come!

Pues tenía miedo de que se le ocurriera interrogarla, cuidarla, de que no la dejara.

Carlos, por obedecerla, se había vuelto a sentar, y escupía en la mano los huesos de los albaricoques, depositándolos luego en el plato.

De pronto pasó por la plaza un tílburí azul a trote largo. Emma lanzó un grito y cayó rígida al suelo, de espaldas.

Flaubert, *Madame Bovary*, Madrid, Alianza editorial, 2006, traduction de Consuelo Berges 1974.  
Pages 250 à 253

A ella le dio un vuelco el corazón, y, al tiempo que buscaba una moneda en su bolsillo, miraba al campesino con ojos huraños, mientras que él mismo la miraba con estupefacción, no comprendiendo que semejante regalo pudiese conmocionar tanto a alguien. Por fin se marchó. Félicité quedaba allí. Emma no aguantaba más, corrió a la sala como para dejar allí los albaricoques, vació el cestillo, arrancó las hojas, encontró la carta, la abrió y, como si hubiera habido detrás de ella un terrible incendio, Emma empezó a escapar hacia su habitación, toda asustada.

Charles estaba allí, ella se dio cuenta; él le habló, Emma no oyó nada, y siguió deprisa subiendo las escaleras, jadeante, loca, y manteniendo aquella horrible hoja de papel, que le crujía entre los dedos como si fuese de hojalata. En el segundo piso se paró ante la puerta del desván que estaba cerrada.

Entonces quiso calmarse; se acordó de la carta, había que terminarla, no se atrevió. Además, ¿dónde?, ¿cómo?, la verían.

«¡Ah!, no, aquí –pensó ella– estaré bien!»

Emma empujó la puerta y entró.

Las pizarras del tejado dejaban caer a plomo un calor pesado, que le apretaba las sienes y la ahogaba; se arrastró hasta la buhardilla cerrada, corrió el cerrojo y de golpe brotó una luz deslumbrante.

Enfrente, por encima de los tejados, se extendía el campo libre hasta perderse de vista, las piedras de la acera brillaban, las veletas de las casas se mantenían inmóviles; en la esquina de la calle salía de un piso inferior una especie de ronquido con modulaciones estridentes. Era Binet que trabajaba con el torno. Emma, apoyada en el vano de la buhardilla, releía la carta con risas de cólera. Pero cuanta mayor atención ponía en ello, más se confundían sus ideas. Le volvía a ver, le escuchaba, le estrechaba con los dos brazos; y los latidos del corazón, que la golpeaban bajo el pecho como grandes golpes de ariete, se aceleraban sin parar, a intervalos desiguales. Miraba a su alrededor con el deseo de que se abriese la tierra. ¿Por qué no acabar de una vez? ¿Quién se lo impedía? Era libre. Y se adelantó, miró al pavimento diciéndose :

– ¡Vamos!, ¡vamos!

El rayo de luz que subía directamente arrastraba hacia el abismo el peso de su cuerpo. Le parecía que el suelo de la plaza, oscilante, se elevaba a lo largo de las paredes, y que el techo de la buhardilla se inclinaba por la punta, a la manera de un barco que cabecea. Ella se mantenía justo a la orilla, casi colgada, rodeada de un gran espacio. El azul del cielo la invadía, el aire circulaba en su cabeza hueca, sólo le faltaba ceder, dejarse llevar, y el ronquido del torno no cesaba, como una voz furiosa que la llamaba.

– ¡Emma, Emma! –gritó Charles.

Emma se paró

– Pero ¿dónde estás? ¡Vente!

La idea de que acababa de escapar a la muerte estuvo a punto de hacerle desvanecerse de terror; cerró los ojos; después se estremeció al contacto de una mano en su manga; era Félicité, que decía:

– El señor la espera, señora; la sopa está servida.

¡ Y hubo que bajar!, ¡y hubo que sentarse a la mesa!

Intentó comer. Los bocados le ahogaban. Entonces desplegó su servilleta como para examinar los zurcidos, y quiso realmente aplicarse a ese trabajo, contar los hilos de la tela. De pronto, le asaltó el recuerdo de la carta. ¿La había perdido? ¿Dónde encontrarla? Pero ella sentía tal cansancio en su espíritu que no fue capaz de inventar un pretexto para levantarse de la mesa. Además se había vuelto cobarde; tenía miedo a Charles; él lo sabía todo, seguramente. En efecto, pronunció estas palabras, de un modo especial:

– Según parece, tardaremos en volver a ver al señor Rodolphe.

– ¿Quién te lo ha dicho? –dijo ella sobresaltada.

– ¿Quién me lo ha dicho? –replicó él, un poco sorprendido por este tono brusco–; Girard, a quien he encontrado hace un momento a la puerta del « Café Français ». Ha salido de viaje o va a salir.

Ella dejó escapar un sollozo.

– ¿Qué es lo que te extraña? Se ausenta así de vez en cuando para distraerse, y, ¡desde luego!, yo lo apruebo. ¡Cuando se tiene fortuna y se está soltero!... Por lo demás, nuestro amigo se divierte a sus anchas, es un juerguista. El señor Langlois me ha contado...

Él se calló por discreción, pues en aquel momento entraba la criada.

Félicité volvió a poner en el cesto los albaricoques esparcidos por el aparador; Charles, sin notar el color rojo de la cara de su mujer, pidió que se los trajeran, tomó uno y lo mordió.

– ¡Oh!, ¡perfecto! –exclamó–. Toma, prueba.

Y le tendió la canastilla, que ella rechazó suavemente.

– Huele: ¡qué olor! –dijo él pasándosela delante de la nariz varias veces.

– ¡Me ahogo! –exclamó ella levantándose de un salto.

Pero, por un esfuerzo de voluntad, aquel espasmo desapareció; y después:

– ¡No es nada! –dijo ella–, ¡no es nada!, ¡son los nervios! ¡Siéntate, come!

Porque ella temía que fuesen a interrogarla, a cuidarla, a no dejarla en paz.

Charles, por obedecer, se había vuelto a sentar, y echaba en su mano los huesos de los albaricoques que depositaba inmediatamente en su plato.

De pronto, un tálburi azul pasó a trote ligero por la plaza. Emma lanzó un grito y cayó rígida al suelo, de espalda.

Flaubert, *Madame Bovary*, Madrid, Ediciones Cátedra, 1986, traduction de Germán Palacios 1986.  
Pages 286 à 289

A Emma le entró una aprensión y, al tiempo que buscaba algo de dinero suelto en el bolsillo, contemplaba al campesino con expresión espantada mientras él la miraba con asombro sin entender que un regalo como ése pudiera conmocionar a nadie. Por fin se marchó. Félicité seguía allí. Emma no aguantaba más y fue corriendo a la sala como si quisiera llevar allí los albaricoques, volcó la cesta, sacó a puñados las hojas, encontró la carta, la abrió y, como si la persiguiera un incendio espantoso, salió huyendo hacia el dormitorio, horrorizada.

Allí estaba Charles, Emma lo vio; él le habló, ella no lo oyó y siguió subiendo deprisa las escaleras, jadeante, descompuesta, ebria, y sin soltar esa terrible hoja de papel que le restallaba entre los dedos como una hoja de chapa. En el segundo piso, se detuvo ante la puerta del desván, que estaba cerrada.

Entonces quiso tranquilizarse; se acordó de la carta; tenía que acabarla, no se atrevía. Y además, ¿dónde?, ¿cómo?, la verían.

«¡Ah, no! Aquí –pensó–. Aquí estaré bien.»

Empujó la puerta y entró.

De las tejas caía a plomo un calor denso que le oprimía las sienes y la asfixiaba; se arrastró hasta el tragaluz, cerrado; corrió el pestillo y la luz, deslumbradora, entró de un brinco.

Enfrente, por encima de los tejados, el campo abierto se extendía hasta perderse de vista. Abajo, a sus pies, la plaza del pueblo estaba vacía; los guijarros de la acera centelleaban, las veletas de las casas estaban quietas; en la esquina de la calle brotaba de un piso inferior algo parecido a un ronquido de modulaciones estridentes. Era el torno de Binet.

Emma se había apoyado en el marco del tragaluz y volvía a leer la carta con risas de ira sarcástica. Pero, cuanto más se concentraba en ella, más confusa tenía las ideas. Volvía a ver a Rodolphe, lo oía, lo rodeaba con ambos brazos; y los latidos del corazón le golpeaban el pecho como golpes de ariete y se iban acelerando a intervalos irregulares. Miraba a su alrededor con el deseo de que la tierra se hundiera. ¿Por qué no acabar de una vez? ¿Quién se lo impedía? Era libre. Y dio un paso adelante y miró los adoquines, diciéndose:

– ¡Venga! ¡Venga!

El rayo de luz que llegaba, recto, desde abajo tiraba del peso del cuerpo hacia el abismo. Le parecía que el sol de la plaza oscilaba y se alzaba por las paredes y que el extremo del suelo se inclinaba, como un barco que cabecea. Estaba al filo de todo, casi en el aire, rodeada de un anchuroso espacio. El azul del cielo se le metía dentro, el aire le circulaba por la cabeza vacía, bastaba con que cediera, con que se dejase atrapar; y el ronquido del torno no cesaba, como una voz rabiosa que la llamase.

– ¡Mujer! ¡Mujer! –gritó Charles.

Emma se quedó quieta.

– ¿Dónde estás? ¡Ven!

Con la idea de que acaba de salvarse de la muerte estuvo a punto de desmayarse de terror: cerró los ojos; luego se sobresaltó al notar una mano en la manga: era Félicité.

– El señor la está esperando, señora; la sopa está servida.

¡Y tuvo que bajar! ¡Tuvo que sentarse a la mesa!

Intentó comer. Los bocados la asfixiaban. Entonces desdobló la servilleta, como para pasar revista a los zurcidos, y quiso abstraerse de verdad en esa tarea y contar los hilos de la tela. De pronto le volvió el recuerdo de la carta. ¿La había perdido? ¿Dónde encontrarla? Pero sentía tal cansancio de ánimo que no consiguió inventar un pretexto para levantarse de la mesa. Y además se había vuelto cobarde; le tenía miedo a Charles: ¡seguro que estaba enterado de todo! Y efectivamente, cosa curiosa, dijo estas palabras:



– Por lo visto vamos a tardar en volver a ver al señor Rodolphe.  
– ¿Quién te lo ha dicho? –preguntó ella, sobresaltada.  
– ¿Que quién me lo ha dicho? –contestó él, un tanto extrañado por la brusquedad del tono–. Pues ha sido Girard; me lo encontré hace un rato a la puerta del Café Francés. Se ha ido de viaje, o está a punto de irse.

A Emma se le escapó un sollozo.

– No sé de qué te sorprendes. Se va así de vez en cuando para distraerse y la verdad es que a mí me parece bien. ¡Cuando uno es rico y está soltero!... ¡Por lo demás, nuestro amigo se lo pasa estupendamente! Menudo elemento. El señor Langlois me ha contado...

Se calló por respetar las conveniencias, porque entraba la criaba.

Ésta volvió a colocar en la cesta los albaricoques tirados por la estantería; Charles, sin fijarse en el rubor de su mujer, pidió que se los trajeran, cogió uno y le hincó el diente.

– ¡Ah, está perfecto! –decía–. Anda, prueba uno.

Le alargó la cesta, que Emma rechazó con suavidad.

– Huele: ¡qué aroma! –dijo él, pasándosela por debajo de la nariz varias veces.

– ¡Me ahogo! –exclamó ella, levantándose de un brinco. Pero, con un violento esfuerzo de voluntad, superó el espasmo. Luego dijo–: ¡No pasa nada! ¡No pasa nada! ¡Es cosa de los nervios! ¡Siéntate y come!

Porque temía que le hicieran preguntas, que la atendiesen, que le hicieran compañía.

Charles había vuelto a sentarse para obedecerla; y escupía en la mano los huesos de los albaricoques, que dejaba, luego, en el plato.

De repente, pasó por la plaza a trote largo un tálburi azul. Emma dio un grito y cayó al suelo de espaldas, de golpe.

Flaubert, *La señora Bovary*, Barcelona, Alba Editorial, 2012, traducción de María Teresa Gallego Urrutia  
Pages 239 à 241

**MOTS-CLÉS** : traduction, traductologie, Flaubert, Madame Bovary

### **RÉSUMÉ**

Comment traduire Flaubert ? C'est là la thématique de ce mémoire, qui ne se propose pas d'y apporter une réponse, mais d'établir un état des lieux de la situation existante, au travers de la comparaison de quatre des traductions de *Madame Bovary* en espagnol. Il s'agit avant toute chose de relever les écarts les plus communément effectués – aussi appelés figures de traduction – afin de mieux comprendre les mécanismes de la traduction. Ce travail s'appuiera principalement sur les théories de la traduction développées par Marie-France Delport et Jean-Claude Chevalier.

**KEYWORDS** : translation, traductology, Flaubert, Madame Bovary

### **ABSTRACT**

How to translate Faubert? This is the thematic of this MA thesis, which objective isn't to provide any answer to this question, but to take stock of the current situation, using the comparison of four Madame Bovary's translations in Spanish. The first objective is to pick out the differences most commonly performed, in order to understand the mechanisms of the translation. This work will be based on the translation's theories developed by Marie-France Delport and Jean-Claude Chevalier.