



**HAL**  
open science

# A la recherche du rythme perdu... Etude comparée des ponctuations de trois traductions espagnoles de Proust

Myriam Ponge

► **To cite this version:**

Myriam Ponge. A la recherche du rythme perdu... Etude comparée des ponctuations de trois traductions espagnoles de Proust. Travaux et Documents (université Paris 8), inPress. hal-02543923

**HAL Id: hal-02543923**

**<https://univ-paris8.hal.science/hal-02543923v1>**

Submitted on 15 Apr 2020

**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.

***A la recherche du rythme perdu...***  
**Etude comparée des ponctuations de trois traductions espagnoles de Proust**

**PONGE Myriam**

*Université Paris 8 Vincennes – Saint-Denis*

Dans le cadre d'une réflexion générale consacrée aux *rythmes des proses*, il nous a paru intéressant d'examiner – en interrogeant la ponctuation – ce qu'il pouvait advenir du rythme de la phrase proustienne au fil de ses traductions. Suite à des études nous ayant préalablement permis d'aborder certains aspects linguistiques liés à la traduction de la ponctuation dans les premières pages de la *Recherche du temps perdu* (Ponge : 2010), nous souhaitons désormais, à partir de ce même corpus<sup>1</sup>, examiner plus précisément dans quelle mesure les changements de ponctuation peuvent affecter le rythme originel de la phrase proustienne.

Nous commencerons par définir les caractéristiques rythmiques liées à l'usage de la ponctuation dans le texte de Proust. Par la comparaison des traductions espagnoles proposées, nous étudierons ensuite les *effets de sens* liés aux choix distincts de ponctuation et leurs éventuels impacts sur la traduction du rythme. Entre rythme transmis et rythme trahi, se dessineront ainsi divers « profils » de traducteurs.

## ***1. La ponctuation : partie intégrante du rythme proustien***

### ***1.1 Ponctuation d'auteur et précautions méthodologiques***

Par le découpage spécifique de la phrase et du texte, la ponctuation contribue à la singularité rythmique de la prose proustienne. L'entrée dans le domaine public de l'œuvre de Proust ayant favorisé l'émergence de nouvelles éditions<sup>2</sup>, il convient d'abord de s'assurer que celle retenue comme texte-source soit bien conforme à la ponctuation de l'auteur.

Anne Herschberg Pierrot (1988) et Jean Milly (1985) rendent compte des problèmes liés à l'établissement du texte proustien et notamment des difficultés d'accès à sa ponctuation originelle<sup>3</sup>. Les divergences ponctuationnelles qui ont pu affecter le texte au cours des remaniements éditoriaux devront être ici écartées. L'édition Gallimard-la Pléiade (1987) peut servir désormais de référence : dans sa note de présentation, Jean-Yves Tadié indiquait qu'« à part quelques corrections de détails, fautes d'impression ou erreurs de lecture manifeste, l'essentiel portait, comme pour la seconde [partie], sur la ponctuation et le découpage en alinéas », ajoutant ainsi « [s'] efforcer de revenir à la ponctuation de Proust »<sup>4</sup>.

Pour notre approche comparée, rappelons que si Pedro Salinas (1920) s'appuyait sur le texte des premières éditions françaises (Grasset 1913 ou Gallimard-NRF 1919), ses successeurs espagnols Carlos Manzano et Mauro Armiño (2000) pouvaient se référer quant à eux à l'édition revue de la Pléiade (1987). L'analyse des choix ponctuationnels requiert donc de neutraliser les cas pour lesquels d'éventuelles divergences seraient intervenues. En retenant le début de *Du côté de chez Swann*, publié du vivant de l'auteur, nous évitons toutefois d'avoir à considérer de trop nombreuses variations entre les textes-sources.

### ***1.2 Rythme et ponctuation***

Le rythme, qu'il soit originellement associé à l'expression du « mouvement de la parole » (Platon) – ou encore décrit par Benveniste comme « le principe du mouvement cadencé »<sup>5</sup> – relève avant tout du domaine de l'énonciation, renvoyant à la manière dont le sujet s'inscrit et *informe* le discours, par sa singularité. Suite aux perspectives ouvertes par Henri Meschonnic, le rythme peut convoquer « une théorie d'ensemble du discours » (Herschberg-Pierrot 1993 : 277) et être défini comme « l'organisation du mouvement de la

parole par un sujet » (Dessons & Meschonnic 1998 : 28) ; en référence à ses manifestations, il est caractérisé par une « *alternance* de marques (temps fort, temps faible) du même et du différent » (*ibid* : 33)<sup>6</sup>.

Ces observations générales concernant la définition du rythme permettent de souligner le lien privilégié qui peut s'établir avec la ponctuation – nous conduisant à considérer ses signes (blancs inclus) comme des moyens privilégiés d'expression du rythme de la prose<sup>7</sup>. Pour Henri Meschonnic, la « ponctuation est donc une part inaliénable, dans la littérature et dans la poésie, de la poétique d'une œuvre, la part visuelle de sa rythmique » (2000 : 293) ; Isabelle Serça rend compte, par ses divers travaux, du rôle fondamental de la ponctuation comme « marque formelle du rythme »<sup>8</sup> – mettant notamment en évidence la valeur rythmique des parenthèses chez Proust.

Pour analyser le rythme des proses *via* la ponctuation, le cas de Proust apparaît d'autant plus intéressant que sa ponctuation ne saurait répondre à de stricts critères logico-grammaticaux. Comme l'indique Anne Herschberg-Pierrot, « selon un usage encore courant au XIX<sup>e</sup> siècle, [Proust] suit les unités de diction et de pensée, plus que la logique grammaticale » (1993 : 267). De telles caractéristiques n'ont pas échappé à André Ferré qui va jusqu'à affirmer « que toute la ponctuation de Proust est un calque du débit oral : c'est par là que s'expliquent ses lacunes et ses anomalies » (1957 : 384) – diffusant l'image d'un Proust négligent en la matière. Déconcerté par la singularité de cette ponctuation, pour la première édition de la Pléiade dont il est en charge avec Jean-Pierre Clarac en 1954, Ferré édite alors un texte dont il « corrige » certains passages<sup>9</sup>, les « saupoudr[ant] de virgules » (selon l'expression de Milly, 1985 : 70).

Afin d'apprécier le rythme originel du phrasé proustien et d'en décrire quelques-unes des caractéristiques essentielles, il nous faut donc revenir à la « ponctuation orale, respiratoire, et non pas hachée de signes » – telle qu'a cherché notamment à la préserver Jean-Yves Tadié dans la seconde édition de la Pléiade (1987, CLXXII).

### 1.3 Caractéristiques rythmiques et ponctuo-typographiques de la prose proustienne

#### 1.3.1 Rythme et longueur des phrases

Parmi les caractéristiques stylistiques traditionnellement associées à la prose proustienne (y compris par ceux qui ne l'ont jamais lue) prédomine la référence aux *longues* phrases. Proust lui-même reconnaissait cette tendance dont il justifiait ainsi la nécessité :

« Je suis bien obligé de tisser ces longues soies comme je les file, et si j'abrégeais mes phrases, cela ferait des petits morceaux de phrases, pas des phrases » [M. Proust, *Correspondance Générale*, IV : 210]<sup>10</sup>.

Si Jean Milly (1986) s'attache à souligner le biais induit par le *phénomène de réception* (rappelant que la longueur moyenne des phrases de *Du côté de chez Swann* est en réalité à peine supérieure à 4 lignes de l'édition Pléiade), il n'en demeure pas moins que la présence de phrases longues, « remarquables » par leur extension (de « 10 à 50 lignes »)<sup>11</sup>, constitue bien une des spécificités de la prose proustienne. Les résultats d'études comparatives menées par Etienne Brunet attestent également de cette singularité – Proust se distinguant par exemple des « prosateurs de son temps » par des phrases en moyenne deux fois plus longues (1981 : 101).

La présence de périodes longues ne doit toutefois pas occulter la variété des types de phrases qui se succèdent au sein de *la Recherche*. L'étude statistique d'Etienne Brunet rend bien compte de ces phénomènes d'attraction qui font apparaître tour à tour des séries de phrases brèves ou longues (ce qui peut se traduire dans l'analyse de Milly par la succession de fragments à profils « hauts » ou « bas » dans *Combray I* [1986 : 35-sv]) – avant de pouvoir conclure que « la phrase proustienne recèle une périodicité, un rythme non aléatoire et c'est à bon droit qu'on peut l'appeler période » (Brunet, 1981 : 113). L'examen de la distribution des phrases « longues » conduit Jean Milly à une conclusion similaire :

« Il est bien net que les phrases « longues » ne sont pas un ornement, ou un trait d'originalité, dont l'écrivain parsèmerait son texte pour faire « du Proust » ; elles ne viennent pas au hasard, mais selon un rythme déterminé par le contenu sémantique, par les formes du discours, par des nécessités de construction générale ». (Milly, 1986 : 67)

La phrase proustienne est d'essence rythmique ; certains y insisteront en rappelant alors l'admiration que Proust portait à la « prose rythmée de Flaubert » – pour qui « une bonne phrase de prose doit être comme un bon vers, inchangeable, aussi rythmée, aussi sonore », selon sa lettre à Colet<sup>12</sup>.

Les *longues phrases* (dites aussi « *complexes, compliquées, interminables* », comparées à « *un dédale, un labyrinthe, un monstre* » selon de célèbres commentateurs<sup>13</sup>) sont animées d'une *tension* qui caractérise le rythme proustien – « alternance de tension et de détente », selon Léo Spitzer. S'appuyant précisément sur ces caractéristiques, Isabelle Serça rend compte de ce mouvement particulier, traversé par des éléments « retardateurs », et tendu vers un *point final* :

« Si la phrase proustienne ne peut pas, ne veut pas s'arrêter, elle ne fait que retarder l'échéance du point final, repère tangible et inamovible : elle vit dans la tension de l'attente de ce point final qu'elle semble vouloir différer indéfiniment, comme Proust diffèrait indéfiniment le moment d'apposer le mot « fin » à ses écrits. [...] Dans la phrase de Proust, arc-boutée sur sa fin, le lecteur est à la recherche de ce point final qui semble se dérober au fur et à mesure que la phrase progresse – qui semble se *perdre* pour surgir enfin, « comme une délivrance », dit Leo Spitzer, lorsque le lecteur le *retrouve* » (Serça, 2008 : 29).

Liée aussi à une conception musicale, la *phrase* est au cœur de l'esthétique proustienne<sup>14</sup>. Elle se caractériserait plutôt par un « tempo lent (*adagio*) » selon Armelle Lacaille-Lefebvre, qui remarque encore :

« Les longues phrases sinueuses, chargées de groupes circonstanciels, d'incidentes enchâssées, de parenthèses, de réponses différées, comme des cadences rompues, contribuent au rythme proustien » (2011 : 426).

### 1.3.2 Rythmique visuelle

Aux caractéristiques mentionnées ci-dessus peuvent être associés des emplois particuliers de la ponctuation, nous permettant de révéler ici plus précisément la « rythmique visuelle » à l'œuvre dans ce texte.

Tout d'abord, la prose proustienne frappe par sa densité. Le choix d'une mise en page compacte, avec très **peu d'alinéas**, contribue à renforcer cet effet. Un extrait des *Correspondances* (rapporté dans le *Dictionnaire Marcel Proust*) témoigne de la volonté de l'auteur de rendre plus tangible encore la « continuité » de sa prose :

« Pour gagner de la place, j'ai fait supprimer des blancs dans tous les dialogues. Grasset trouve cela laid. Moi je trouve cela mieux. Cela fait entrer davantage les propos dans la continuité du texte (*Corr.*, XII, 211) » [DMP : 782]

Au-delà du souhait d'une mise en forme particulière des dialogues (qui n'a pas nécessairement été suivie par les éditeurs), il importe de reconnaître à quel point la « continuité » habite le projet proustien et traverse le texte de part en part<sup>15</sup>. Les études de Jean Milly ne manquent pas d'y insister, évoquant ce « liant » caractéristique :

« [...] l'écriture de Proust est l'une des plus *liées* qui soient par les articulations du discours (conjonctions de coordination, adverbess de liaison argumentative), comme par la continuité et l'interaction des réseaux d'isotopies » [Milly, 1986 : 15].

Milly rapproche par ailleurs le parti pris esthétique du romancier de la technique picturale du *fondus* (1985 : 178). Autant d'éléments qui permettent de comprendre que les choix de ponctuation retenus par Proust pour renforcer les effets de « liant » puissent déconcerter notamment ceux qui ne sauraient les juger qu'à l'aune de normes syntaxiques classiques. Bien qu'ayant opté pour « corriger » certains aspects de la ponctuation originelle de l'auteur, André Ferré, par cette remarque, invitait – malgré lui – à reconnaître une part de sa *signifiance* :

« La typographie, sans sa compacité et son manque d'aération, que la rareté des virgules et des autres signes accentue, contribue à rendre sensible cette continuité intarissable » (Ferré, 1957 : 329).

Pour revenir aux critères strictement ponctuationnels, on peut noter que le texte, traversé par de longues périodes, présente d'abord une fréquence moindre de **points** ; d'après l'étude statistique de Brunet, « les signes forts ont moins de la moitié des effectifs attendus » (1981 : 101). Si les bornes typographiques (de majuscule et point) assurent bien le repérage d'unités essentielles et sont appréciées des commentateurs, c'est la tendance à la « sous-ponctuation » au niveau intra-phrastique qui fait l'objet des principaux reproches adressés à Proust : manque de **virgules**, incohérence apparente de certains marquages. Il est intéressant de noter que le texte fait en réalité alterner des passages plus ou moins ponctués où les virgules (voire leur absence) répondent avant tout à des choix énonciatifs, de nature rythmique<sup>16</sup> – quitte à négliger un balisage traditionnel d'ordre syntaxique. Enfin, au sein des longues périodes, **parenthèses** et **tirets doubles** concourent bien évidemment à la création des effets rythmiques précédemment décrits, associés à « cet art de la progression retardée – par effet de suspens et d'amplification [...] » (Gaubert 2000 : 51).

En guise de synthèse, pour insister une dernière fois sur la valeur rythmique de la ponctuation proustienne, nous reprendrons les remarques d'Armelle Lacaille-Lefebvre (nourries également de celles du *Dictionnaire Marcel Proust, 1872-1973*) :

Un mot sur la ponctuation de Proust, liée au rythme. De manière globale, elle « participe au style de Proust et répond à un choix esthétique : [...] un seul et même souci guide Proust, celui d'obtenir ce « liant » [...] en créant une impression visuelle de continuité ». Il utilise avec parcimonie les virgules, points d'exclamation, d'interrogation, aime les guillemets, tirets, parenthèses. Sa ponctuation est « moins logique et grammaticale que rythmique » dans un système cohérent. [Lacaille-Lefebvre 2011 : 440]

## 2. Rythmes et choix de ponctuation en traduction

Compte tenu des dominantes rythmiques précédemment dégagées en lien avec la ponctuation proustienne, il nous importe à présent d'examiner dans quelle mesure les ponctuations retenues par les traducteurs peuvent transmettre ou trahir le rythme du texte-source. Pour des raisons analytiques – bien que le rythme résulte de la combinaison de divers paramètres – nous dégageons ici plusieurs niveaux d'observation.

### 2.1 Unités phrastiques : unités rythmiques majeures

La phrase, unité de référence<sup>17</sup>, l'est par excellence dans la prose proustienne : André Ferré (1957) assimile Proust à un compositeur, associant « netteté des points » et « fermeté d'une pensée » ; conformément à la tradition orale, le point traduirait « la chute de l'inflexion » et « rythmiquement », « un bref arrêt et une reprise de respiration » (1957 : 317).

Dans notre corpus de traductions espagnoles, rappelons que les bornes typographiques permettant d'identifier de longues phrases sont ainsi généralement respectées ; nous avons toutefois détecté quelques cas rares pour lesquels un redécoupage de l'unité phrastique était intervenu (Ponge, 2010a). Il s'agit d'apprécier ici l'impact rythmique de ces remaniements. Etant entendu que le rythme résulte d'une *alternance*, il apparaît pertinent de prendre en compte la manière dont des segments de différentes longueurs se succèdent au sein du texte<sup>18</sup>. Voici un premier exemple extrait de l'ouverture du deuxième paragraphe de *Combray* (1987 : 4) dans lequel apparaît la plus brève des unités typographiques « phrastiques », limitée à deux mots<sup>19</sup> :

(1) J'appuyais tendrement mes joues contre les belles joues de l'oreiller qui, pleines et fraîches, sont comme les joues de notre enfance. Je frottai une allumette pour regarder ma montre. Bientôt minuit. (Proust, 1987 : 4).

Les traductions de Salinas et Armiño respectent ainsi ce découpage :

(1-a) *Apoyaba blandamente mis mejillas en las hermosas mejillas de la almohada, tan llenas y tan frescas, que son como las mejillas mismas de nuestra niñez. Encendía una cerilla para mirar el reloj. Pronto serían las doce.* (trad. Salinas)

(1-b) *Apoyaba delicadamente mis mejillas contra las hermosas mejillas de la almohada que, llenas y frescas, son como las mejillas mismas de nuestra niñez. Rascaba una cerilla para mirar el reloj. Pronto sería medianoche.* (trad. Armiño)

Manzano propose quant à lui une autre segmentation :

(1-c) *Reclinaba tiernamente la cara en las hermosas mejillas de la almohada, tan llenas y tan frescas como las de nuestra infancia. Encendía una cerilla para mirar el reloj. faltaba poco para la medianoche.* (trad. Manzano)

Ce dernier traducteur rompt ainsi clairement avec le rythme insufflé par le texte original ; le relief énonciatif issu du détachement du bref syntagme nominal « bientôt minuit » disparaît ici. Par la fusion au sein d'une même unité phrastique des deux unités typographiques originelles – articulées, de plus, autour du signe logique de *deux-point* –, le traducteur modifie l'équilibre général du passage tant sémantique que rythmique. Même si nos observations se centrent sur les questions de ponctuation, notons que cette dernière traduction néglige également d'autres éléments constitutifs du rythme originel (longueur des syntagmes, effet de répétition [cf. trois occurrences de *joues* traduites par une seule : *mejillas*], etc.).

#### **Effet de « continuité » renforcée en traduction...**

Parmi d'autres cas de redécoupages conduisant à la suppression des points de la ponctuation originelle<sup>20</sup>, en voici un autre (au sein du même paragraphe) qui relève d'une tendance à ajouter plus de « liant » encore à la prose traduite :

(2) Justement il a cru entendre des pas les pas se rapprochent, puis s'éloignent. Et la raie de jour qui était sous sa porte a disparu. (Proust)

(2-a) *Precisamente ha creído oír pasos pasos que se acercan, y después se alejan la rayita de luz bajo la puerta ha desaparecido.* (trad. Manzano)

Si la conjonction de coordination favorise le rattachement des deux unités typographiques, l'effet de «rebondissement» énonciatif<sup>21</sup> induit par la présence du point original disparaît de la traduction de Manzano.

A cet égard, il est intéressant de noter que l'emploi fréquent de la coordination *et* chez Proust contribue au « liant » général de son écriture (Milly, 1985 : 15), à sa rythmique ; au niveau intra-phrastique, cela se traduit par l'ajout de segments introduits par <, *et* > (cet emploi est d'ailleurs commenté et apprécié de Proust dans la prose de Flaubert [Herschberg-Pierrot 1993]). Ce type de construction coordonnée, intégrée après une virgule, peut se trouver ailleurs repris, par mimétisme, par le traducteur. Voici par exemple un des ajouts de Salinas au §16 (Proust 1987 : 15) :

(3) Ils firent quelques pas dans le parc où il y avait un peu de soleil. Tout d'un coup, M. Swann prenant mon grand-père par le bras, s'était écrié [...] (Proust)

(3-a) *Anduvieron un poco por el jardín, donde había algo de sol y, de pronto, el señor Swann, agarrando a mi abuelo por el brazo, exclamó [...]* (trad. Salinas)

\*\*\*

Les effets de tension et de «rebondissement» – qui participent du rythme – sont bien évidemment corrélés au type de segmentation forte retenu : en donnant à lire de nouvelles unités phrastiques (qui présupposent la notion de «complétude») est modifié le parcours interprétatif<sup>22</sup> du lecteur. Si apparaissent quelques cas marginaux d'ajouts de points en traduction (chez Salinas), ils n'affectent que la présentation des paroles rapportées ou leur introduction métalinguistique. Ainsi, prédomine le modèle de la phrase longue qui conduit ainsi certains traducteurs à la valoriser au détriment des effets rythmiques de segmentation du texte original.

## 2.2 Segmentation rythmique intra-phrastique

Bien qu'une étude comparée du découpage intra-phrastique soit plus délicate – étant entendu que s'ajoutent à la difficulté d'accès aux véritables virgules proustiennes, relativement indépendantes à l'égard de critères syntaxiques, certains cas de remaniements inhérents à la langue-cible –, nous nous proposons de l'aborder en retenant alors ici les cas de virgules énonciatives, qui seraient transposables en espagnol.

A cet égard, le rythme d'ouverture de *La Recherche* est intéressant par la répétition de ce motif de segmentation <un mot + une virgule> :

(4) Longtemps, je me suis couché de bonne heure. Parfois, à peine [...]. Et, une demi-heure après, [...] (Proust)

Les virgules permettent de renforcer dès l'*incipit* – par le détachement de divers éléments à valeur temporelle (deux adverbes de temps, une conjonction de coordination exprimant la succession temporelle, suivie encore d'un syntagme-complément circonstanciel de temps) – la place centrale du *temps*, « personnage principal de *la Recherche* » (d'après Isabelle Serça [2008 : 23]). L'effet rythmique produit par la succession de virgules ne pourra être que diversement apprécié à la lecture des versions espagnoles :

(4-a) *Mucho tiempo he estado acostándome temprano. A veces a penas [...]. Y media hora después [...]* (trad. Salinas)

(4-b) *Me he acostado temprano hace mucho. A veces nada más [...]. Y media hora después [...]* (trad. Armiño)

(4-c) *Durante mucho tiempo me acosté temprano. A veces nada más [...] Y media hora después [...]* (trad. Manzano)

Le texte de Manzano se distingue, dans ces premières lignes, par son extrême fidélité au rythme transmis par la ponctuation proustienne. Même si nos observations portent ici sur la segmentation, d'autres considérations méritent bien sûr d'être prises en compte pour apprécier les traductions de l'*incipit* (par exemple, la non-observance de la rythmique de la ponctuation<sup>23</sup> chez Salinas nous paraît ici bien moins préjudiciable au rendu global que les choix d'Armiño – qui, s'ils permettent de retrouver des traces de la segmentation originelle, n'en dénaturent pas moins une partie essentielle du contenu, ne serait-ce que par l'inversion et la traduction des premiers termes).

\*\*\*

Par ailleurs, la tendance à la « sous-punctuation » de Proust a conduit certains traducteurs à procéder à des redécoupages au sein de l'unité phrastique. Nous reviendrons sur un cas commenté ailleurs (Ponge, 2010b) pour en apprécier ici l'impact rythmique. L'extrait se rapporte à une période de longueur « moyenne » (7 lignes-Pléiade, en ouverture du §3) dont nous faisons apparaître la progression majeure en trois temps :

(5) *Je me rendormais, et parfois je n'avais plus que de courts réveils d'un instant, le temps d'entendre les craquements organiques des boiseries d'ouvrir les yeux pour fixer le kaléidoscope de l'obscurité de goûter grâce à une lueur momentanée de conscience le sommeil où étaient plongés les meubles, la chambre, le tout dont je n'étais qu'une petite partie et à l'insensibilité duquel je retournais vite m'unir.* (Proust, 1987 : 4)

Prédomine l'effet de continuité, par une segmentation uniforme marquée de virgules. Analysons précisément le traitement du troisième membre de l'énumération:

(5-bis) [...] goûter grâce à une lueur momentanée de conscience le sommeil où étaient plongés les meubles [...] (Proust)

(5-a) [...] *saborear gracias a un vislumbre momentáneo de la conciencia el sueño en el que estaban sumidos los muebles* [...] (trad. Armiño)

(5-b) [...] *saborear* gracias a un momentáneo resplandor de conciencia el sueño en que estaban sumidos los muebles [...] (trad. Salinas)

(5-c) [...] *saborear* gracias a una vislumbre momentánea de la conciencia el sueño en el que estaban sumidos los muebles [...] (trad. Manzano)

Alors que Proust privilégiant le « liant » ne donne aucun relief au complément circonstanciel introduit ici par « grâce » (conformément à sa tendance à « l'absence d'encadrement des circonstanciel » reconnue par Milly [1985: 174]), Salinas et Manzano choisissent de lui accorder une visibilité qui modifie, de fait, l'économie rythmique générale de la phrase : la perception de l'énumération principale structurée autour de la série des compléments infinitifs – reliés par les virgules majeures de Proust (ex. 5) –, se trouve alors diminuée par l'ajout de nouveaux éléments de segmentation. Salinas opte pour introduire des virgules doubles là où Manzano privilégie l'encadrement de l'incise par des tirets – ajoutant un degré de nivellement énonciatif (voir *infra*).

De manière plus générale, les choix de traductions rendent compte de deux grandes voies d'accès au texte qui s'opposent : l'une pour laquelle est privilégiée la fidélité au rythme de segmentation initial (5-a) – indépendamment de considérations « normatives » –, et l'autre pour laquelle prime l'explicitation, notamment par un balisage syntaxique accru (5-b, 5-c).

### 2.3 Nivellement discursif et rythmique visuelle

Pour une présentation approfondie de la problématique spécifique aux signes doubles d'énonciation, nous renvoyons à notre précédent article consacré à la « punctuation en contrepoint » (Ponge 2010b). Nous ne mentionnerons ici que quelques exemples-types qui permettent de rendre compte de l'impact rythmique associé. Parmi les traductions espagnoles, se distingue ici encore le cas de Manzano qui s'éloigne du nivellement discursif du texte originel (par l'ajout de nombreux tirets et la suppression des parenthèses).

#### 2.3.1 Tiret double

La sur-segmentation du texte, par de longs tirets doubles, caractérise d'emblée une page traduite par Manzano (82 occurrences vs 13 dans le texte-source, pour l'échantillon considéré). Cette fragmentation s'inscrit en rupture avec le rythme de la prose proustienne, guidée par la « continuité » (cf. *supra*). Rapportons un seul exemple qui rende compte, au-delà l'impact visuel, du remodelage énonciatif associé (d'après Proust, 1987 : 6) :

(6) Toujours est-il que, quand je me réveillais ainsi, mon esprit s'agitant pour chercher, sans y réussir, à savoir où j'étais, tout tournait autour de moi dans l'obscurité, les choses, les pays, les années. (Proust)

(6-a) *El caso es que, cuando me despertaba así, agitándome mentalmente para intentar —sin conseguirlo— saber dónde estaba, todo —las cosas, los países, los años— giraba en torno a mí, en la obscuridad.* (trad. Manzano)

A l'homogénéité ponctuationnelle de la segmentation proustienne, la traduction de Manzano oppose le relief de tirets parenthétiques encadrants qui détachent certains fragments : ces derniers, passés inaperçus dans le flux d'un discours segmenté de virgules, sont désormais signalés comme syntaxiquement secondaires. Le deuxième tiret double est de nature explicative : la traduction recompose ainsi l'énoncé sur des bases *logiques*, faisant

ainsi abstraction du mouvement de progression « sensorielle » inhérent à l'écriture proustienne.

Les détachements typographiques proposés par Manzano, qui facilitent le repérage de l'ossature syntaxique des phrases, rendent compte de la primauté accordée par ce traducteur au traitement *logique* de l'information.

### 2.3.2 Parenthèse proustienne

Partie fondamentale dans l'esthétique proustienne (comme en témoignent les travaux de Serça), la parenthèse contribue au rythme amplificatoire précédemment décrit. L'effet de « mise en sourdine » (I. Fónagy 1980 : 110) associé à ce mode de nivellement énonciatif participe d'une rythmique visuelle d'une autre nature, par sa qualité entourante. Pour le corpus étudié, les sept parenthèses typographiques de Proust sont conservées dans la traduction de Armiño, une est modifiée par Salinas (pour introduire un commentaire disdascalique) et toutes les parenthèses originales ont disparu du texte de Manzano (5 ont été transposées par l'utilisation du tiret double).

Observons donc ici encore comment la traduction de Manzano modifie le texte (Proust, 1987 : 31):

(7) Il lui semblait qu'on renonçât d'un coup au fruit de toutes les belles relations avec des gens bien posés, qu'avaient honorablement entretenues et engrangées pour leurs enfants les familles prévoyantes (ma grand-tante avait même cessé de voir le fils d'un notaire de nos amis parce qu'il avait épousé une altesse et était par là descendu pour elle du rang respecté de fils de notaire à celui d'un de ces aventuriers, anciens valets de chambre ou garçons d'écurie, pour qui on raconte que les reines eurent parfois des bontés). (Proust)

(7-a) *Así se renunciaba de una vez —le parecía a ella— al fruto de todas las buenas relaciones con personas bien situadas que las familias previsoras habían mantenido y acopiado honorablemente para sus hijos: mi tía abuela había cesado incluso de ver al hijo de un notario de nuestros amigos, porque se había casado con una aristócrata, con lo que había descendido, para ella, del respetable rango de hijo de notario al de uno de esos aventureros, antiguos ayudados de cámara o mozos de cuadra, a quienes, según cuentan, las reinas hicieron algunos favores.* (Manzano)

La spécificité rythmique associée au nivellement discursif du texte originel (dans lequel les parenthèses permettent notamment d'identifier la « mise en sourdine » des commentaires du narrateur) est négligée ici au profit de la mise en évidence de la nature explicative de la parenthèse – transcrite par l'occurrence du *deux-points* ; notons par ailleurs que Manzano modifie encore le mode d'énonciation du texte-source par l'introduction d'un nouveau tiret parenthétique en ouverture.

La ponctuation de Manzano ne cesse d'introduire ainsi, par sa ponctuation, des éléments d'explicitation qui ne permettent plus de saisir les « effets de relief et de fondu » (Herschberg-Pierrot 1988 : 124) propres au texte proustien.

### Remarques conclusives

Bien que basée sur un corpus fort restreint, cette étude permet de percevoir le rôle structurant de la ponctuation dans le rythme de la prose proustienne. L'analyse comparée de trois versions espagnoles du texte de Proust nous invite à souligner ici encore que la ponctuation, en tant que composante rythmique essentielle (contribuant à des effets de *liant*, d'*alternance*, de *tension*, d'*amplification*), mérite d'être interrogée en traduction. Il ne s'agit nullement de prôner une traduction *à la virgule près* qui ferait fi des nécessités d'adaptation lors du passage d'une langue à l'autre ; mais plutôt d'inviter à considérer véritablement les choix énonciatifs, relevant d'une ponctuation rythmique, comme partie intégrante du *sens* à transmettre.

A cet égard, la traduction de Manzano, qui néglige totalement cette dimension, ne permet pas d'accéder à l'expérience sensorielle d'immersion dans la prose proustienne : son redécoupage des unités énonciatives en bouleverse le rythme en profondeur. Le texte d'Armiño (dont nous avons relevé ponctuellement quelques insuffisances) se caractérise dans l'ensemble par son extrême fidélité au texte-source – jusque dans la transcription d'espaces typographiques à la française, pour les tirets doubles. Quant au texte de Salinas qui comporte bien des adaptations libres, il préserve toutefois l'essence du flux proustien (y ajoutant parfois même, par mimétisme, certains éléments qui pourraient s'apparenter aux « tics » rythmiques de l'auteur).



Chaque traduction, par sa ponctuation, propose une partition différente du texte proustien, dont le rythme s'éloigne ainsi plus ou moins de celui de l'auteur – selon la voie d'accès au sens privilégié (à dominante syntaxique vs énonciative, rythmique).

### **Références bibliographiques**

- BEGUELIN Marie-Josée, « Clause, période, ou autre ? La phrase graphique et la question des niveaux d'analyse », *Verbum* XXIV 1-2, 2002, p. 85-107.
- BENVENISTE Émile, « La notion de "rythme" dans son expression linguistique », *Problèmes de linguistique générale*, T1, Paris, Gallimard, 1966, p. 327-335.
- BOUILLAGUET Annick, ROGERS Brian G., *Dictionnaire Marcel Proust*, Champion, 2004.
- BORDAS Éric, « Le rythme de la prose », *Semen*, 16, 2003.
- BRUNET Etienne, *Le Vocabulaire de Proust*, Paris : Champion / Genève : Slatkine, 1983.
- ., « La phrase de Proust : longueur et rythme », *Travaux du Cercle Linguistique de Nice*, 1981, n°3, p. 97-117.
- CATACH Nina, *La Ponctuation (Histoire et système)*, Paris, PUF, 1996.
- FERRARI Angela, AUCHLIN Antoine, « Le point : un signe de ponctualisation », *Cahiers de linguistique française* 6, Genève, Université de Genève, 1995, p. 35-56.
- FERRÉ André, « La ponctuation de Marcel Proust », *Bulletin de la Société des Amis de Marcel Proust* 7, 1957, p. 310-329.
- FÓNAGY Ivan, « Structure sémantique des signes de ponctuation », *Bulletin de la Société linguistique de Paris* LXXV/1, 1980, p. 95-129.
- GAUBERT Serge, *Cet erreur qui est la vie. Proust et la représentation*, Lyon, Presses Universitaires de Lyon, 2000.
- HERSCHBERG-PIERROT Anne, « Éditer Proust », *Cahiers de textologie* 2, 1988, p. 121-132.
- ., *Stylistique de la prose*, Belin, 1993.
- LEPAPE Pierre, « Pour une poignée de virgules », *Traverses* 43, 1988, p. 5-9.
- LACAILLE-LEFEBVRE Armelle, *La poésie dans « A la recherche du temps perdu » de Marcel Proust*, Paris, L'Harmattan, 2011.
- MESCHONNIC Henri, *Critique du rythme : anthropologie historique du langage*, Lagrasse, Verdier, 2009.
- ., « La ponctuation, graphie du temps et de la voix », *La Licorne* 52, 2000, p. 289-293.
- MILLY Jean, « Un aspect mal connu du style de Proust : sa ponctuation », *Proust dans le texte et l'avant-texte*, Paris, Flammarion, 1985, p.169-184.
- ., *La Longueur des phrases* dans « Combray », Paris : Champion / Genève : Slatkine, 1986.
- ., « Phrase, phrases », *Marcel Proust 3. Nouvelles directions de la recherche proustienne 2. Textes réunis et présentés par Bernard Brun. Rencontres de Cerisy-la-Salle (2-9 juillet 1997)*, Paris-Caen, lettres modernes Minard, 2001, p.197-216
- PONGE Myriam, *La ponctuation : opposition oralité / scripturalité, Doctorat de l'Université de Bordeaux 3*, ANRT, Lille, 2006.
- ., « Traduction de la ponctuation et contraintes linguistiques (à partir d'une étude comparée de traductions espagnoles de *A la recherche du temps perdu*) », in : Maria Iliescu, Heidi Sillerrungaldie et Paul Danler (dir.), *XXV<sup>e</sup> CILPR 3-8 septembre 2007*, Berlin/New York, De Gruyter, 2010[a], p. 623-632.
- ., « Ponctuations en contrepoint (étude comparée de traductions espagnoles de *A la recherche du temps perdu*) », in : Gabrielle Le Tallec-Lloret (éd.), *Vues et contrevues (Actes du XII<sup>e</sup> Colloque International de Linguistique Ibéro-romane, Université Rennes 2, 24-26 septembre 2008)*, Limoges, Lambert-Lucas, 2010[b], p. 373-384
- PROUST Marcel, *Du côté de chez Swann*, Vol. 1: *A la recherche du temps perdu*, Paris, Grasset, 1914.
- ., *Du côté de chez Swann*, Vol. 1: *A la recherche du temps perdu*, Paris, Nouvelle Revue Française, 1919.
- ., *Du côté de chez Swann*, Vol. 1: *A la recherche du temps perdu*, Paris, Gallimard, collection « Bibliothèque de la Pléiade », 1954, 1987.
- (trad. ARMIÑO Mauro), *Por la parte de Swann*, Vol. 1: *A la busca del tiempo perdido*, Madrid, Valdemar, 2000.

- (trad. MANZANO Carlos), *Por la parte de Swann*, Vol. 1: *En busca del tiempo perdido*, Barcelona, Lumen, 2000.
- (trad. SALINAS Pedro), *Por el camino de Swann* (Vol. 1: *En busca del tiempo perdido*), Madrid, Espasa/Calpe, 1975.
- SERÇA Isabelle, « La parenthèse, un “raccroc” dans le “bâti” du texte proustien », *Marcel Proust 3. Nouvelles directions de la recherche proustienne 2. Textes réunis et présentés par Bernard Brun. Rencontres de Cerisy-la-Salle (2-9 juillet 1997)*, Paris-Caen, Lettres modernes Minard, 2001, p. 217-234
- ., « Ecrire le Temps : Phrase, rythme et ponctuation chez Proust », *Poétique* 153, 2008, p. 23-39.
- SPITZER Léo, « Le style de Marcel Proust », *Etudes de style*, Paris, Gallimard, 1970, p. 397-473.

<sup>1</sup> Le corpus repose sur l'étude comparée des premières pages du texte *Du Côté de chez Swann* (de la première ligne jusqu'à « [...] l'odeur de vernis particulière à cet escalier » [M. Proust, 1914: 3-34; 1919 : 9-31 ; 1987 : 3-28] et de ses traductions espagnoles (P. Salinas [1920: 9-47], C. Manzano [2000: 9-35], M. Armiño [2000: 7-29]).

<sup>2</sup> Nous avons pu comparer les ponctuations de la première édition (1913-4 publiée par Bernard Grasset – version numérisée BNF) aux éditions suivantes parues chez Gallimard (NRF 1919, réédition 1946 ; puis Pléiade, 1954 et 1987) – puis dans d'autres éditions récentes (GF-Flammarion, par Milly et Herbsberg-Pierrot ; Bouquins-Laffont, par Raffali).

<sup>3</sup> Voir aussi les remarques de P. Lepape (1988).

<sup>4</sup> Cf. « note sur la présente édition », 1987, CLXXII-CLXXXIII.

<sup>5</sup> Nous renvoyons aux éléments de réflexion proposés par E. Bordas (2003) à partir de diverses définitions du rythme dans son introduction au numéro « Le rythme de la prose ».

<sup>6</sup> Cité par E. Bordas, p. 9 (cf. Dessons & Meschonnic, *Traité du rythme. Des vers et des proses*, Paris, Dunod, 1998).

<sup>7</sup> Voir aussi le chapitre « ponctuation et rythme de la prose » d'A. Herschberg-Pierrot (1993 : 265-279).

<sup>8</sup> Nous avons pu relever également cet aspect lors d'un entretien de l'auteure sur *France Culture* pour la parution de *Esthétique de la ponctuation*, le 23-09-2012 (émission « Tire ta langue » <http://www.franceculture.fr/emission-tire-ta-langue-la-ponctuation-comme-objet-esthetique-2012-09-23>, dernière consultation 05-10-2014).

<sup>9</sup> « Quant à la ponctuation dont Proust ne se souciait guère, nous avons souvent dû en rétablir le minimum essentiel pour l'intelligibilité du texte » (Proust, éd. Pléiade, 1954 : XXXVI).

<sup>10</sup> Référence présente dans diverses études consultées (J. Milly 1985 : 170 ; 1986 : 9 ou E. Brunet 1981 : 98, etc.) : Lettre à Robert Dreyfus, *Correspondance générale*, Plon, Paris 1930, t. IV, 201.

<sup>11</sup> D'après J. Milly (1986 : 7-8) L'une de ces phrases « remarquables » est présente dans notre corpus (Proust, 1987 : 7-8) : 51 lignes-Pléiade pour « l'Ouverture des chambres » (analysée par ailleurs par J. Milly, 1985).

<sup>12</sup> Cité par A. Lacaille-Lefebvre (2011 : 415). On consultera avec profit son ouvrage dont le chapitre 3 est consacré à la « prose musicale » avec une sous-partie intitulée « rythmes poétiques » (p. 425-440).

<sup>13</sup> Ces éléments sont extraits de la liste dressée par Conrad Bureau (*Linguistique fonctionnelle et stylistique objective*, PUF, 1976) qui recensait, à partir des remarques des critiques, « des épithètes identiques et conventionnelles que la phrase de Proust a suscité » – comme le rapporte E. Brunet (1981 : 114).

<sup>14</sup> Outre le travail précis de L. Spitzer, nous renvoyons à l'intéressante synthèse sur la « phrase » proustienne présentée par J. Milly dans le *Dictionnaire Marcel Proust*, p. 767-769.

<sup>15</sup> Cette caractéristique est également bien perçue par A. Ferré : « Son originalité va de pair avec celle du roman lui-même, de cette entreprise qui tend à restituer la continuité du temps, sa coulée fluviale » (1957 : 128).

<sup>16</sup> J. Milly (1985 : 171-177) s'attache à révéler la cohérence du système proustien, en examinant notamment l'usage qui est fait des virgules – notamment rythmiques, p. 173-174.

<sup>17</sup> Pour des remarques générales concernant la pertinence des unités de traduction considérées, nous renvoyons à notre première étude (Ponge, 2010a).

<sup>18</sup> Il convient d'insister sur le fait que *la Recherche* ne saurait se caractériser par la seule succession de phrases longues. En cela nous rejoindrions cet aspect évoqué dans la définition du *rythme* à laquelle se réfère J. Milly – présentant le travail C. Bureau : « [il] détermine la *variété syntaxique* [...] et le *rythme*, c'est-à-dire le mode de distribution des différentes longueurs à l'intérieur d'une même phrase ou dans la succession des phrases » (1986 : 11).

<sup>19</sup> Pour l'ensemble des exemples, c'est nous qui soulignons et encadrons les éléments qui font l'objet de l'analyse.

<sup>20</sup> Pour d'autres exemples et plus de détails, voir M. Ponge (2010a).

<sup>21</sup> Cf. développements stylistiques afférents in M. Ponge (2006 : 101-104)

<sup>22</sup> Nous renvoyons en particulier à l'étude d'A. Ferrari et A. Auchlin (1995).

<sup>23</sup> Rappelons que la virgule initiale qui suit l'adverbe *longtemps* relève bien d'un marquage stylistique ; d'après N. Catach, « elle [la virgule] n'apparaît pas dans les cas suivants : (compléments très courts) *Demain je dormirai ici* » (1996 : 67).