

## Les vertus paradoxales de la traduction: le cas de Mirbeau

### Abstract

It was only in 2006, during my sabbatical in France, which was almost entirely dedicated to the translation of Mirbeau's *Le Calvaire*, that I read *Traité de stylistique comparée. Analyse comparative de l'italien et du français* (Paris, Didier, 1979) by Pierre Scavée and Pietro Intravaia. I did not immediately realise how this text could influence my work as a translator. It is only in hindsight that I recognise my debt to this enlightening text. I was not particularly convinced by its ontological and theoretical principles, which appeared to be slightly dated or debatable. On the other hand I found very fruitful its operational potentials and its pragmatic capacity of shedding light on how native languages work in their everyday, rather than literary use. Inspired by the work of Pierre Scavée and Pietro Intravaia, I will demonstrate in my paper how Italian language has the paradoxical potential to infuse with a stronger expressive dimension Mirbeau's «intimate» prose, which is so full of pathos in its constant struggle with the writer's inner demons. I am going to argue that the Italian translation of Mirbeau's pseudo-autobiographical style is, in some ways, more evocative than its French original and of greater impact for the reader.

Dans un article célèbre consacré au «génie grammatical» de Flaubert<sup>1</sup>, véritable modèle de lecture critique de l'œuvre d'art, Proust fait aussi subrepticement allusion à la posture du traducteur littéraire, c'est-à-dire à celui qui pendant des jours, dans un silence vigilant et recueilli, s'entraîne à l'écoute de l'autre avant de lui prêter voix dans sa propre langue. Dans les mots de l'illustre exégète: «[...] notre voix intérieure a été disciplinée pendant toute la durée de la lecture à suivre le rythme d'un Balzac, d'un Flaubert, et voudrait continuer à parler comme eux. [...] Si j'écris tout cela pour la défense [...] de Flaubert, que je n'aime pas beaucoup, [...] c'est que j'ai l'impression que nous ne savons plus lire»<sup>2</sup>. Le traducteur littéraire, en effet, à l'instar du critique, est avant tout un lecteur, et un lecteur d'exception, susceptible de développer des dons presque de rhabdomancien face aux idiotismes d'une œuvre. À ses yeux *lettre* et *esprit* ont la même valeur, c'est pourquoi, à l'intérieur de l'immense réservoir de signes représenté par son idiome, il sélectionnera tour à tour ceux qui lui permettront davantage de s'approcher de l'original. Ce n'est pas un hasard si Valéry Larbaud voyait dans les traducteurs des «peseurs de mots»<sup>3</sup> et évoquait, comme symbole de leur métier délicat, un menu instrument de mesure dont se servent habituellement les orfèvres, le trébuchet. D'autres traductologues préfèrent plutôt parler de «tour alchimique de la parole»<sup>4</sup>. Mais l'abondance des métaphores «artisanales» sur la tra-

(1) M. PROUST, *À propos du 'style' de Flaubert*, article publié le 1<sup>er</sup> janvier 1920 dans la «Nouvelle Revue Française», en réponse à l'article de A. THIBAUBET, *Une querelle littéraire sur le style de Flaubert*, paru un mois auparavant dans la même revue. Les deux écrits ont été republiés dans PROUST, *Sur Baudelaire, Flaubert et Morand*, éd. A. Compagnon, Paris, Complexe, 1987, «Le Regard littéraire».

(2) M. PROUST, *Essais et articles*, éd. T. Laget, Paris, Gallimard, 1994, «Folio Essais», p. 290.

(3) V. LARBAUD, *Sous l'invocation de saint Jérôme*, Paris, Gallimard, 1946, «Tel», p. 82.

(4) A. RUSCONI, *Del silenzio del tradurre*, in *Il mestiere di riflettere. Storie di traduttori e traduzioni*, sous la direction de C. MANFRINATO, Roma, Azimut, 2008, p. 13.

duction ne change pas la donne. Au-delà des outils employés, la traduction renvoie toujours à une forme de transmutation et de renaissance: «À la faveur de subtiles déviations, d'infimes glissements de termes, de minutieux décollements de sens, se crée dans le texte une nouvelle constellation signifiante»<sup>5</sup>.

Or, il faut bien admettre que la plupart des traducteurs professionnels n'ont pas recours à la théorie pour traduire un texte ou pour justifier leurs choix. En général, l'intuition innée et une longue expérience leur suffisent largement pour mener à bien leur travail. Il est aussi vrai que n'importe qui peut tirer bénéfice de la réflexion préalable de quelqu'un d'autre sur le sujet qui l'intéresse. Sans compter que la plupart du temps, dans tout domaine de la connaissance, c'est justement le savoir qui augmente le plaisir, surtout quand il se focalise sur des détails de prime abord invisibles. À titre d'exemple, je citerai le cas emblématique que mentionne Umberto Eco dans son anthologie historique d'essais sur la traduction: «Ogni tentativo di tradurre la prima strofa di *A Silvia* di Leopardi risulterà inadeguato se non si riuscirà a far sì che l'ultima parola della strofa ("salivi") sia un anagramma di "Silvia"»<sup>6</sup>. Il n'en demeure pas moins que les spéculations sur la traduction ne sont pas toutes également utiles pour «bien» traduire. C'est pourquoi, dans les pages suivantes, je vais privilégier le parcours inductif de la stylistique comparée italien/français. Car cette discipline, qui part de la confrontation entre les traits majeurs de ces langues «sœurs», aboutit à une discussion passionnante sur des nœuds traductifs aussi surprenants qu'inusités.

Concevoir le langage comme quelque chose de différent d'un pur système logique, l'appréhender dans sa totalité affective, tel a été l'immense espoir ouvert par la stylistique de Charles Bally au cours des premières décennies du XX<sup>e</sup> siècle<sup>7</sup>. Il faut donc rendre hommage à Jean-Paul Vinay et à Jean Darbelnet (*Stylistique comparée de l'anglais et du français*, 1966), de même qu'à Alfred Malblanc (*Stylistique comparée du français et de l'allemand. Essai de représentation linguistique comparée et étude de traduction*, 1968), pour leurs études incontournables qui s'inscrivent dans son sillage. Outre une théorie de la traduction fondée sur l'analyse approfondie des mécanismes à l'œuvre dans le passage d'une langue à l'autre, on y trouve une ébauche de caractérisation des trois langues largement répandues. En particulier, il convient de signaler le jugement, toujours pertinent et fructueux, ne fût-ce que dans une perspective pédagogique, qui voit dans le français une langue à vocation généralement analytique et conceptuelle, contrairement aux langues d'origine germanique qui penchent pour une approche plus concrète et pragmatique de la réalité.

Pour ce qui est de l'étude contrastive italien/français, en revanche, Pierre Scavée et Pietro Intraivaia – deux linguistes du Centre International de Phonétique appliquée de l'Université de Mons – ont cherché à mener plus loin l'interprétation des polarisations affectives propres aux langues choisies. Conscients des dangers qu'encourt ce genre d'études, notamment la subjectivité et l'impressionnisme sous-jacent à l'emploi de notions abstraites telles que «la psychologie d'un peuple» ou «le génie de la langue», ils expliquent de façon méthodique les précautions qu'ils ont prises au cours de leur enquête. Si l'objet majeur de la discipline est «la somme des moyens d'expression affective que la langue met à la disposition de l'utilisateur»<sup>8</sup>, profondé-

(5) S. DURASTANTI, *Éloge de la trahison. Notes du traducteur*, Paris - New York, Le Passage, 2002, p. 74.

(6) U. ECO, *Riflessioni teorico-pratiche sulla traduzione*, in *Teorie contemporanee della traduzione*, sous la direction de S. NERGAARD, Milano, Bompiani, 1995, «Strumenti Bompiani», p. 140.

(7) Du père de la stylistique française il faut rappeler notamment le *Précis de Stylistique* (Genève, Eggimann, 1905) et le *Traité de Stylistique française* (Genève-Paris, Librairie Georg & Cie-Klincksieck, 1909).

(8) P. SCAVÉE et P. INTRAIVAIA, *Traité de stylistique comparée. Analyse comparative de l'italien et du français*, Paris, Didier, 1979, p. 14.

ment différent apparaît le style personnel qui, comme dans l'aphorisme buffonien, demeure la trace d'une parole individuelle, par ailleurs l'apanage non exclusif des lettrés. Bref, la distinction entre les deux acceptions du terme ne dépendrait pas d'un degré de conscience plus ou moins élevé dans l'emploi des matériaux linguistiques mais reconduirait plutôt à la vieille dichotomie saussurienne:

Si la stylistique [...] désigne le réservoir des possibilités d'expressions affectives d'une langue, et le style individuel le choix préférentiel d'une personne puisant dans ce potentiel linguistique, le style collectif concerne le choix préférentiel propre à toute une collectivité qui, parmi toutes les possibilités d'expressions affectives, privilégie certaines d'entre elles selon un mode de sensibilité particulier<sup>9</sup>.

Est-il *langue*? [le style collectif] Est-il *parole*? La question pourrait paraître oiseuse mais cette alternative est tellement traditionnelle que ces concepts sont des points de référence obligés. Nous dirons qu'il est «parole», assurément, puisqu'il s'agit d'un usage: il est «parole collective», comportement linguistique d'une communauté<sup>10</sup>.

Au-delà des raisons historico-culturelles qui l'ont déterminée, pour Scavée et Intravaia il existe donc une approche de la réalité qui définit une communauté linguistique tout entière, un style collectif qui équivaut à l'actualisation du potentiel expressif de la stylistique sans qu'on puisse pour cela le ramener au désir individuel d'originalité (style personnel).

En l'occurrence, les auteurs du traité ont inventorié un certain nombre de «complexes affectifs», attestés par bien des exemples, caractérisant la sensibilité italienne. Tant les définitions choisies que les résultats obtenus s'avèrent à mes yeux captivants, surtout le premier complexe, sans conteste les plus «savoureux» et le plus consistant:

[...] 4. On distingue dans l'appréhension et l'expression du réel par la langue italienne des complexes affectifs sur lesquels se polarise l'affectivité commune des personnes ressortissant à cette tradition linguistique. [...] Ce sont des constellations d'affects, de sentiments, de valeurs morales, esthétiques et culturelles, de structurations des rapports entre le monde sensible et la pensée formant des tous organiques animés d'une cohésion interne. Voici [...] une définition succincte des trois complexes principaux:

a) le Complexe de saint François désigne toutes les manifestations d'une sensibilité participationniste à base d'humanisme chrétien: compréhension et compassion universelle, pathétique pouvant aller jusqu'à la sensiblerie, au populisme et au misérabilisme, mais aussi élans de spontanéité, immédiateté d'appréhension du beau comme du laid, de la joie comme de la souffrance...

b) le Complexe de Croce désigne le penchant évoqué ci-dessus pour les dérivations abstraites et le conceptualisme philosophique, tendance évidemment culturelle et académique [...] mais qui aboutit aussi à une mode généralisée [...].

c) le Complexe de Bembo recouvre un goût hédoniste d'origine essentiellement culturelle et savante pour la cadence et le rythme des phrases, le «cursus» sonore, la redondance, l'«ampollosità» et l'«anfrattuosità» des périodes...<sup>11</sup>.

Et pourtant, j'avoue avoir découvert assez tard ce traité magistral, il y a une dizaine d'années, lors de mon année sabbatique en France, que j'ai presque entièrement consacrée à la traduction du *Calvaire* de Mirbeau. Les deux autres romans, avec

(9) *Ibid.*

(10) *Ibid.*, p. 21.

(11) *Ibid.*, pp. 47-48.

lesquels il forme une trilogie sur fond autobiographique, étaient déjà sortis chez Marsilio à intervalles rapprochés: *Il reverendo Jules* en 2003 et *Sébastien Roch* en 2005. Sur le moment, je ne me suis pas rendu compte de l'influence que ce texte de linguistique appliquée a exercée sur mon travail de traduction, de la façon subtile dont ses suggestions se sont longtemps réverbérées en moi. C'est donc a posteriori que je paie ma dette inconsciemment contractée à l'époque envers cette étude éclairante. L'intérêt du volume consiste moins en sa structure théorique, sans doute mâtinée d'un idéalisme, d'un ontologisme quelque peu datés et qui seraient facilement réfutables aujourd'hui<sup>12</sup>, qu'en son potentiel opérationnel, dans sa capacité à faire réfléchir sur le fonctionnement concret d'une langue, l'italien, dans ses emplois quotidiens et non connotés esthétiquement. En même temps le livre joue un rôle de premier plan par son aptitude à suggérer les mécanismes spéculaires à l'œuvre dans la langue étrangère qui paraît toujours en filigrane, le français.

Dans les pages suivantes, il s'agira donc de démontrer que la langue italienne, en vertu justement des caractéristiques mises en évidence par Scavée et Intravaia, a le pouvoir paradoxal de donner une charge expressive plus grande à cette prose «personnelle» où Mirbeau engage une lutte au dernier sang avec ses démons intérieurs et sue littéralement le pathos à chaque ligne. Comme si le Mirbeau pseudoautobiographique, en parlant italien, racontait avec plus de vigueur qu'en français la triste histoire qui occupe son livre, ayant ainsi plus d'emprise sur son lecteur. Mais il est peut-être temps de donner quelques indications sur l'histoire et les personnages du roman, avant de rapporter des exemples probants de ce que je viens de formuler sous forme d'hypothèse.

*Le Calvaire* est le premier roman où Mirbeau renonce à l'anonymat et aux noms de plume, endossant la paternité d'une œuvre de fiction. Qui plus est, c'est un roman liminaire, étant donné la place qu'il a dans l'ensemble de sa production: un témoignage et une promesse à la fois<sup>13</sup>. D'une part, en effet, il se veut le compte rendu de la descente aux enfers qu'accomplit un jeune artiste victime de l'amour, d'autre part il fixe une fois pour toutes le thème clé et le lieu symbolique des livres à venir. Aux yeux de Mirbeau la condition humaine est un châtement éternel car elle est indissociable de l'affreux Golgotha où s'est consommée la tragédie d'un dieu. Voilà pourquoi le texte, imprégné comme il est, dès le titre, de motifs et figures religieux, trahit une approche «doloriste» de la vie dans un style typiquement catholique.

En outre, comme je le disais dans les lignes précédentes, *Le Calvaire* appartient au cycle des romans autobiographiques où l'auteur transpose, dans l'espoir de s'en délivrer par un processus cathartique et une écriture thérapeutique, sa liaison dévastatrice avec une femme frivole et de petite vertu (Juliette Roux, dans le roman). L'enfer de la passion, source d'innombrables souffrances, se double ici du thème de la condition de l'artiste. Car, après les fastes du romantisme, au tournant du siècle les relations entre les deux sexes semblent se fonder sur un double malentendu qui finit par faire de l'amour une duperie et une torture. En plus, la subjectivité de la narration

(12) De même que le «culturalisme», cette conception s'expose à trois objections à tout le moins du point de vue des sciences sociales: elle surestime les phénomènes de stabilité et de reproduction linguistique; elle ne tient pas assez compte de l'hétérogénéité interne propre à toute collectivité linguistique; elle va de pair avec un certain essentialisme, c'est-à-dire qu'elle suppose l'existence véritable de quelques «langues» auxquelles attribuer une personnalité bien établie. Cf. M. DOYTCHEVA, *Le multiculturalisme*, Paris, La Découverte, 2011, «Repères», pp. 102-103.

(13) Voir mon *Introduzione à Il calvario*, Bari, Graphis, 2011, «Tradurr-@», Collana del Dipartimento di Lingue, Letterature e Culture Romanze e Mediterranee, pp. v-xxii, édition d'où j'ai tiré tous les exemples mentionnés dans les pages suivantes.

(le récit-confession est écrit à la première personne par le héros Jean Mintié) éloigne le roman du canon réaliste-naturaliste de l'époque, même dans ses moindres aspects, tel l'usage de la ponctuation (les pages mirbelliennes sont littéralement parsemées de points d'exclamation, d'interrogation et de suspension). Au contraire, les cauchemars et les hallucinations sont si nombreux et récurrents qu'ils donnent au récit un caractère visionnaire proche du genre fantastique.

Malgré son originalité diégétique, cependant, *Le Calvaire* trouve bien sa place dans un certain type d'imaginaire qui, entre les XIX<sup>e</sup> et XX<sup>e</sup> siècles, a investi la littérature et les arts européens avec une représentation aussi stéréotypée qu'intrigante du rapport entre les sexes. En France, par exemple, bien des romanciers les plus connus de la seconde moitié du siècle (Goncourt, Maupassant, Daudet, Huysmans, Zola) ont donné vie à un sous-genre littéraire, le «roman de l'artiste», où refait surface, comme le souligne Éléonore Roy-Reverzy, l'ancienne impossibilité d'une entente entre le Masculin et le Féminin<sup>14</sup>. Autrement dit, la fin du siècle met les relations entre l'homme et la femme à l'enseigne de l'incompréhension, jusqu'à constater l'apparition d'un conflit irrémédiable. Figure de la matière, créature charnelle, la femme est sans cesse reconduite à une physiologie grotesque, à un corps travaillé par des pulsions meurtrières, à une belle enveloppe cachant une machine de guerre programmée pour anéantir le mâle. Et malgré le paradoxe, c'est justement à l'artiste que revient le rôle le plus actif dans ce processus de destruction. Incapable de séparer l'«érotique» de l'esthétique, c'est-à-dire de choisir l'abstinence et le célibat que lui prescrit la religion de l'Art, il décide en fait de lier sa vie à celle de la femme aimée. L'aveuglement que suscite en lui la beauté de celle-ci lui fait oublier les risques qu'il court à s'en approcher trop. Par conséquent, il commet une erreur fatale: contrairement à ce qu'avait vécu le Pygmalion mythique, sa créature se révolte contre lui et le vampirise, en le privant définitivement de la capacité de s'élever. À la lumière de ces considérations, il est aisé de mesurer l'abâtardissement ou bien l'épuisement d'un grand thème romanesque qui a traversé les siècles: il ne s'agit plus là de recréer une aristocratie du «génie», du voyant ou du prophète, à savoir de fonder une suprématie artistique, mais d'accéder, par la sanctification douloureuse, à une consécration par compensation, susceptible d'attribuer à l'artiste le rôle de martyr outragé, de créature maudite, de Christ laïque. C'est le cas de l'alter ego de Mirbeau dans *Le Calvaire*.

Dans l'espoir que ces quelques renseignements suffisent à encadrer les exemples ci-dessous et à en suggérer la valeur esthétique-pathétique, je passerai maintenant à des questions plus inhérentes à la traduction. En réalité, toutes les catégories mentionnées sont des sous-sections d'une seule macro-classe que l'on pourrait définir «expansion clarificatrice et emphatisante» et qui correspondrait au phénomène traductif les plus voyant dans le passage du français à l'italien.

– *renforcement de type syntaxique:*

Le mouvement, l'activité [...] me grisait [...], et je m'écriai [...].

Il movimento, l'attività [...] m'inebriavano [...], *al punto che* esclamai [...].

(14) Cf. É. ROY-REVERZY, *La mort d'Eros. La mésalliance dans le roman du second XIX<sup>e</sup> siècle*, Paris, SEDES, 1997, «Le Livres et les Hommes». Sur les métamorphoses de l'image de la femme pendant cette période, outre l'essai célèbre de M. PRAZ, *La carne, la morte e il diavolo nella letteratura romantica*, Milano-Roma, Società editrice "La cultura", 1930, «Saggi», voir aussi ceux de P. FAUCHERY, *La Femme au XIX<sup>e</sup> siècle. Littérature et idéologie*, Lyon, Presses Universitaires de Lyon, 1978, «Littérature et idéologies» et de M. DOTTIN-ORSINI, *Cette femme qu'ils disent fatale*, Paris, Grasset, 1993, ayant le mérite de confronter systématiquement les œuvres littéraires analysées aux traités médicaux et philosophiques de la même époque.

– *accentuation de type verbal*:  
 – *Qu’y a-t-il donc?* interrogea *vivement* ma mère. [...] tout mon corps *frissonna*.  
 – *Che gli è successo?*» chiese *allarmata* mia madre. [...] tutto il mio corpo *fu scosso da brividi*.

– *marquage de type nominal*:  
 J’eus un espoir, un instant d’espoir...  
 Ebbi un *rigurgito di speranza, un barlume*...

– *développement de type adjectival*:  
 [...] et tu lui chanterais *des chansons très jolies*, pour l’endormir!... [...] et elle était si *blanche*, si pure, que les rideaux du lit *lui* faisaient comme deux ailes.

[...] e tu le canteresti delle *canzoncine*, per farla addormentare!... [...] ed era così *immacolata*, così pura, che le cortine del letto formavano come delle ali *intorno a lei*.

– *intensification complexe (mixte)*:  
 Quoique je souffrisse *cruellement*, quoique chacune des paroles de Gabrielle me *frappât* au cœur, ainsi qu’un coup de couteau, je *pris* un air câlin [...].

Sebbene soffrissi *le pene dell’inferno* e ogni parola di Gabrielle mi *trafiggesse* il cuore come una coltellata, *finsi* un’aria carezzevole [...].

Devant ce dépeçage du texte mirbellien, j’avoue, «hypocrite lecteur, – mon semblable, – mon frère!», que j’ai péché par mes pensées et par mes mots (non pas par mes omissions): la plupart des «tendances déformantes» mises en évidence par Antoine Berman (rationalisation, clarification, allongement, ennoblissement...) <sup>15</sup> je les ai pratiquées, plus ou moins sciemment. Étrange, désagréable sentiment d’imposture.

Et pourtant, au lieu de faire acte de pénitence, je préfère penser que chaque geste traductif quelque part se veut toujours aussi explicitant que «défectif», et pour cause. Dans les mots de Susanna Basso, bien qu’ils donnent l’absolution, cela pourrait figurer ainsi: «In fondo, si tratta poi di mentire. Solo, non di mentire riguardo a qualcosa, bensì di mentire qualcosa, un testo, a qualcuno. Tradurre è mentire, transitivamente, sintassi e morfologia, lessico e stile, ritmo e, spesso, punteggiatura. [...] Che poi sia furto, prestito o tributo, non spetta a me stabilirlo» <sup>16</sup>. À l’instar d’Erri De Luca, j’ai sans doute été fidèle à «un’altra pista» <sup>17</sup>, à un parcours que je vais essayer de retracer. Finalement, plutôt que de transformer la note du traducteur en espace voué au *mea culpa*, je préfère rendre compte de quelques choix que j’ai faits sans les faire passer comme les moindres des maux. Si la fidélité traductive consiste, selon Eco, à «ritrovare [...] l’intenzione del testo, quello che il testo dice o suggerisce in rapporto alla lingua in cui è espresso e al contesto culturale in cui è nato» <sup>18</sup>, il peut arriver que ce même texte (ou presque le même), par le biais du contact avec une autre langue, découvre qu’il recèle de nouvelles possibilités d’expression. En définitive, il s’agit de choisir le type de fidélité la plus pertinente sur la base d’un pari. Autrement dit, rester fidèle au texte de départ parfois revient à s’en éloigner. Que signifie donc avoir «italianisé» le français de Mirbeau, avoir organisé son expatriation de l’autre côté des Alpes? Peut-être, tout simplement, avoir planifié son rapatriement paradoxal, et

(15) Cf. A. BERMAN, *La traduction et la lettre ou l’auberge du lointain*, Paris, Seuil, 1999 [1984], «L’ordre philosophique», p. 53.

(16) S. BASSO, *Sul tradurre. Esperienze e divagazioni militanti*, Milano-Torino, Pearson, 2010, p. 27.

(17) E. DE LUCA, *Piste*, introduction à *Kohélet/Ecclesiaste*, Milano, Feltrinelli, 1996, «Universale Economica Feltrinelli», p. 12.

(18) U. ECO, *Riflessioni teorico-pratiche sulla traduzione* cit., p. 123.



si convoité. Je tâcherai d'expliquer le sens abscons de ces métaphores à l'aide d'un exemple emprunté à la catégorie des amplifications complexes:

À cette question, *ses yeux devenaient troubles, ses tempes s'humectaient d'une moiteur froide et ses mains se crispaient autour de sa gorge, comme pour en arracher la corde imaginaire dont elle sentait le nœud lui meurtrir le cou et l'étouffer*. Chaque objet était, à ses yeux, *un instrument de la mort fatale* [...].

A tale interrogativo, *la vista le si annebbiava, le tempie le si umettavano di un sudore freddo e le mani le si contraevano intorno alla gola, quasi volessero strappar via la corda immaginaria di cui sentiva il nodo stringerle il collo fino a soffocarla*. Ai suoi occhi ogni oggetto era *un fatale strumento di morte* [...].

La grand-mère maternelle du narrateur, au comble d'une crise de neurasthénie, se pend au lustre de son salon: sa jeune fille (la future mère de Jean Mintié), après la découverte du cadavre, est longtemps la proie d'obsessions thanatologiques. Comme il est aisé de le deviner, la situation est dotée d'un potentiel émotif très fort et est lourde de répercussions psychologiques. Dans ma traduction, le sujet de la vision tragique est au centre de la scène, en spectateur paralysé par l'horreur et symboliquement assiégé par les pronoms complément d'attribution qui l'assaillent de toutes parts jusqu'à l'étrangler, comme dans un corrélatif objectif de l'événement tragique dont il est le témoin. La perte, en italien, des adjectifs possessifs qui en français accompagnent toujours les parties du corps (ici les yeux, les tempes, les mains) le rend incapable de battre le rappel de ses *disiecta membra*, d'exercer un contrôle intellectuel sur l'émotion, ce qui le transforme en une sorte de possédé, en réceptacle passif de mouvements irréfléchis entachés de masochisme. Aussi la dépossession, due à l'irruption de la mort dans cette jeune existence, passe-t-elle par la transformation d'une catégorie grammaticale parmi les plus méconnues, qui se révèle ici annonciatrice de conséquences affectives importantes. Si l'on ajoute à cela l'emploi du verbe *volere*, du déictique *via*, de la conjonction *fino a* et de l'anticipation de l'adjectif *fatale* dans la dernière phrase, on comprendra que mon intention (bien qu'elle ne m'ait jamais paru toujours aussi claire) a été d'infuser plus d'intensité à la prose de Mirbeau par une sorte de retour aux origines. Comme si je voulais secourir l'écrivain dans sa tentative de nuancer le penchant analytique, cartésien du français (principalement dû à l'abandon du système flexionnel latin) pour l'aider à plonger dans un milieu linguistique plus «disloqué», réceptif et vibrant de sensations. Un autre exemple, plus simple, emprunté à la catégorie du «renforcement de type syntaxique», servira sans doute à mieux éclairer mon propos:

[...] je réfléchissais à ma situation, *avec d'épouvantables tortures*... [...] Puis, *la réalité revenait brusquement*...

[...] riflettevo sulla mia situazione, *in preda a spaventose torture*... [...] Poi, di colpo, *tornavo alla realtà*...

Dans ce cas aussi, rien a priori ne m'aurait empêchée de traduire (correctement) la phrase de Mirbeau par un équivalent plus littéral. Toutefois, je considère que l'expression *in preda a* et la construction *tornavo alla realtà* corroborent avec plus d'efficacité l'idée originelle d'un narrateur à la merci de forces obscures à même d'aveugler son esprit. Autrement dit, et de manière plus générale, mon attention s'est focalisée sur les mailles larges de la trame mirbellienne par lesquelles j'ai cherché à infiltrer l'étranger, tout en veillant à ne pas provoquer de déchirures irréparables «afin que ce démontage forcément impie de la lisse fiction du texte, refermé sur lui-même, soit

aussi démontage sacrilège de la langue, obstinément hermétique à l'autre»<sup>19</sup>. L'exercice d'une violence, en fait, semble une prérogative inévitable du traducteur littéraire: «[...] capter les lignes de force d'un ouvrage [...] et les retranscrire dans une autre langue. Comment serait-il possible, sans l'immanquable gauchissement qui fraiera forcément au passage une ou plusieurs autres lignes de force?»<sup>20</sup>. Dans tous les cas (très nombreux) où j'ai trop tiré à moi le texte de Mirbeau, du côté de la sensibilité italienne et de son immédiateté perceptive, j'ai sans doute commis un délit de connivence et de complicité. Car si chaque œuvre suppose un texte sous-jacent, où les significations clé se font écho et s'enchevêtrent, pour moi l'un des sous-textes du *Calvario* parle aussi d'un conflit inhérent à la langue française, celui entre raison et sentiment. Voilà pourquoi, en empruntant l'expression à Berman, mon «accentuation, dans la mesure où elle révèle l'occulté de l'original», peut être considérée comme «une manifestation»<sup>21</sup>, un surgissement. D'un côté, en effet, la traduction supprime les différences entre les deux langues, de l'autre côté elle les met davantage en plein jour. L'«italianité» dans laquelle j'ai enveloppé personnages et situations poignants du roman a engendré sans conteste un texte vibrant, visant à percuter le lecteur idéal passionné du roman XIX<sup>e</sup> siècle.

Pour résumer les grandes lignes de mon travail, j'ai essayé de placer toujours au centre de la scène discursive «le» personnage, en le mettant tour à tour en communion empathique avec la réalité ambiante et son tumulte intérieur: âme et corps, esprit et cœur. Aussi les émotions et les passions ont-elles un pouvoir dans mes phrases, elles sont actives. Dès lors, elles rendent passif celui qui le subit, en le muant en victime à part entière: de soi-même, des autres, du milieu ambiant, de l'éducation reçue. La diathèse se fait donc passive et la verbalisation prend le dessus, souvent doublée de modalisations et d'amplifications visant à souligner l'intensité paroxystique, la véhémence, voire la grandiloquence.

À ce stade, il me faut aussi signaler les quelques transformations qui vont dans le sens opposé: j'ai normalisé les temps verbaux dès lors qu'ils me paraissaient trop dissonants par rapport à l'axe narratif principal et à la concordance des temps italienne. C'est le cas de l'imparfait mirbellien, aussi déroutant que celui de Flaubert quand il se réfère à des actions ponctuelles, et par conséquent quelquefois transformé en un passé simple plus rassurant.

En définitive, la langue-système de Mirbeau, imbibée de religion catholique, voire de son imaginaire iconographique, réussit à créer un univers humain, bien trop humain, où les êtres sont la proie d'un semblable tourment. C'est la raison pour laquelle, dans mon travail d'interprétation, j'ai accentué la dimension onomasiologique de la langue de départ, pour la faire coïncider, dans la mesure du possible, avec celle d'arrivée. L'amas de contradictions et d'incohérences aux limites du pathologique qui caractérise *Le Calvaire* italien, avec toute sa frénésie expressive, naît aussi de ce «décentrement» linguistique longtemps recherché.

IDA PORFIDO  
*Università di Bari*

(19) S. DURASTANTI, *Éloge de la trahison. Notes du traducteur* cit., p. 13.

(20) *Ibid.*, p. 77.

(21) A. BERMAN, *La traduction et la lettre ou l'auberge du lointain* cit., p. 88.