

Vincent d'Orlando

SOUS LE SIGNE DE NABU
Réflexions à propos de la traduction française
De *Conversazione in Sicilia* d'Elio Vittorini¹

(article publié in *La France et l'Italie: traductions et échanges culturels*, Centre de Publications de l'Université de Caen, juin 1992, p. 81-93)

Lorsqu'ils devaient traduire, les scribes de Babylone faisaient appel à un Dieu nommé Nabu. On ne sait si une telle protection se révélait toujours efficace, mais le recours à une aide extérieure, fût-elle divine, semblerait indiquer que le traducteur, dès les siècles les plus reculés, a ressenti la noble difficulté de son art.

Traduire, c'est vouloir atteindre un mirage impossible en conciliant création et soumission, liberté et asservissement, audace et respect. Tout texte est *a priori* intraduisible et pourtant tout texte peut se traduire.

Dans *Les problèmes théoriques de la traduction*², Georges Mounin expose ce paradoxe de façon plus rigoureuse en montrant comment les grands théoriciens de la question se divisent en deux écoles. Certains, s'inscrivant dans la tradition aristotélicienne, instituent entre *signifiant* et *signifié*³ un rapport de renvoi simple et automatique par lequel le réel recoupe le concept qui en est l'expression médiatisée, et cela sans perte ni ajout de sens. La traduction est alors une opération de transposition qui consiste à parer avec d'autres habits un corps qui demeure identique d'un domaine linguistique à l'autre. Cette conception « optimiste » se heurte aux objections d'une critique plus contemporaine et aujourd'hui dominante depuis les travaux des formalistes réunis autour de Roman Jakobson⁴ et depuis les recherches des théoriciens de l'incommunicabilité⁵. Toute communication directe étant considérée comme impossible, la traduction devient un leurre esthétique ou une vaine chimère. Dès lors qu'au sein d'une même langue il existe une faille nette le réel et sa représentation, la traduction, qui ajoute à cette fissure la distance du passage à un idiome extérieur, ne peut qu'éloigner davantage l'objet et son signe linguistique. Le traducteur, en superposant au monde présenté par l'écrivain un langage parasitaire, repousse en fait la réalité qu'il est supposé saisir. Entre le texte d'origine et le texte transposé se glisse un nouvel obstacle qui est la subjectivité du traducteur.

À travers l'exemple de la version française de *Conversazione in Sicilia* et par l'analyse de passages précis entre un domaine linguistique et l'autre, nous voudrions étudier quelques aspects de la contradiction qui est au cœur de ce mal nécessaire : la traduction littéraire.

En 1941, en pleine période fasciste, l'éditeur Parenti publie un court récit sous le titre *Nome e lagrime*, du nom de la brève nouvelle qui précède le texte principal déjà paru dans

¹ Cette étude a été réalisée à partir des éditions suivantes : *Conversazione in Sicilia in Le opere narrative*, I, p.569-710, Mondadori, 1974 ; *Conversation en Sicile*, Gallimard, 1946, rééd. en 1990.

² Georges Mounin, *Les problèmes théoriques de la traduction*, NRF, Gallimard, 1963.

³ Cette terminologie empruntée à Saussure est aujourd'hui admise par une majorité de linguistes. Nous la reprenons ici dans son sens d'origine.

⁴ Nous faisons référence en particulier au chapitre 4 des *Essais de linguistique générale*, Éditions de Minuit, 1963.

⁵ Parmi d'autres, et peut-être le plus représentatif de ce courant, Maurice Blanchot et sa théorie de la littérature comme négativité et impossibilité, cf *Lautréamont et Sade*, Éditions de Minuit, 1963.

la revue *Letteratura*, quatre ans plus tôt⁶. Son auteur, Elio Vittorini, est connu des milieux culturels liés au fascisme comme étant un jeune écrivain talentueux mais politiquement peu sûr⁷. Toujours est-il que, par négligence ou par ignorance, la censure d'État renouvelait son erreur de 1937 et laissait passer une œuvre qui, sous l'austérité formelle de l'allégorie, chantait la nécessaire révolte des opprimés.

Très vite, par le jeu du bouche à oreille, *Conversazione in Sicilia* se diffuse dans les milieux intellectuels antifascistes et est l'objet de plusieurs retirages chez l'éditeur Bompiani qui en a acquis les droits. En 1943, le récit commence sa carrière internationale en Belgique⁸ et, cinq ans plus tard, il arrive à Paris, rue Sébastien Bottin. Gallimard, par l'intermédiaire du traducteur Michel Arnaud, propose au public français l'œuvre emblématique d'un auteur qui nouera avec notre pays les liens solides de l'amitié et du compagnonnage intellectuel⁹.

Il convient de préciser, afin de mieux comprendre les manques et les choix de sa traduction, que Michel Arnaud n'est pas un italianiste de formation. Il a surtout œuvré dans les domaines anglais et allemand¹⁰, avant de venir à la langue de Dante par l'intermédiaire de son épouse italienne. Il a traduit différents auteurs classiques comme Ruzzante et Goldoni puis s'est spécialisé dans les écrivains contemporains : Bassani, Buzzati, Quarantotti Gambini, Elsa Morante¹¹, publiés par Gallimard. Arnaud est un « professionnel » de la traduction à défaut d'être lui-même un parfait connaisseur de la langue italienne. Son travail subit donc le contrôle d'un regard extérieur, ce qui pose le problème, qu'il n'est pas lieu de développer ici, de la traduction à quatre mains. Disons que l'on note une tendance à compenser un manque de maîtrise de la langue de départ par un embellissement littéraire dans la langue d'arrivée, une *surlittéralité* qui n'est pas toujours fidèle à l'esprit du texte que l'on traduit ; c'est le cas avec Vittorini. Après la mort de son épouse dans les années 70, les traductions de Michel Arnaud seront plus contestables et elles seront d'ailleurs contestées¹². Ce n'est pas le cas de ses traductions de Vittorini qui sont antérieures et qui n'ont pas fait l'objet jusqu'ici de critiques approfondies.

Comme en témoigne sa correspondance¹³, Vittorini a toujours attaché une grande importance au sort que les traducteurs réservaient à son œuvre. Son attention est d'autant plus forte pour *Conversazione in Sicilia* qu'à travers ce récit s'est forgée sa dimension d'écrivain antifasciste¹⁴. De plus, indépendamment du thème particulier de son roman, Vittorini est passionné par les problèmes inhérents à la pratique de la traduction. Il a lui-même exercé cet art difficile en offrant au public italien certains romans de la littérature

⁶ *Conversazione in Sicilia* a été rédigé en quelques mois à la fin de l'année 1937. Le récit fut d'abord publié par épisodes dans la revue *Letteratura*, d'avril 1938 à avril 1939. Il ne parut en volume qu'en 1941.

⁷ Vittorini, pour des raisons plus financières qu'idéologiques, a collaboré à la revue de la fédération fasciste de Florence, *Il Bargello*, à la fin des années Trente.

⁸ *Conversation en Sicile*, traduit par Pierre Gilson de Rouvieux, Bruxelles, Édition de la Toison d'or, 1943.

⁹ Cf. notre article sur les rapports entre Vittorini et les intellectuels français et leur projet d'une revue comme *Gulliver*, à paraître in « Chroniques italiennes », Université de Paris III.

¹⁰ Citons Friedrich de Schiller, *Pamela* d'Upton Sinclair ou *Lie down in darkness (Un lit de ténèbres)* de William Styron.

¹¹ *L'Anconitaine*, *Bilora* de Ruzzante ; *Le désert des Tartares* de Buzzati ; *Le jardin des Finzi Contini* de Bassani ; *L'île d'Arturo* d'Elsa Morante ; *La vie ardente* de Quarantotti Gambini.

¹² L'anecdote de *La Storia* est célèbre : Elsa Morante détestait la traduction de Michel Arnaud et elle avait menacé Gallimard de changer d'éditeur si Arnaud était maintenu comme traducteur de ses autres ouvrages.

¹³ Ces lettres ont été regroupées in *Gli anni del « Politecnico »* (Lettere 1945-1951), Einaudi, 1977.

¹⁴ Pour une excellente analyse de *Conversation en Sicile*, se rapporter à l'ouvrage d'Antonio di Grado, *Il silenzio delle madri*, Ed. del Prisma, 1980.

anglo-saxonne¹⁵. C'est donc à la fois en défenseur de son image d'opposant à la dictature et en praticien de la traduction que Vittorini va suivre de très près l'élaboration des versions étrangères de son œuvre, n'hésitant pas à corriger ses traducteurs avec d'autant plus d'aplomb que sa connaissance profonde de la langue d'arrivée est dans certains cas hésitante¹⁶. Ainsi a-t-on, tout au long de sa correspondance avec Michel Arnaud ou son traducteur américain¹⁷, une série de mises au point, de reproches, de corrections et plus rarement de compliments qui montrent l'acharnement avec lequel le créateur entend défendre l'intégrité de son texte contre l'approximation ou l'appauvrissement que risque d'introduire le changement de langue. Les interventions de Vittorini sont nombreuses et vont toutes dans le même sens : il faut chercher à préserver d'abord le rythme de ses périodes, cette scansion si particulière qui caractérise *Conversazione in Sicilia* et donne au récit cette tonalité étrange, fruit de redondances maîtrisées et d'un ralentissement du discours. Vittorini croit en la force subjective d'une musique des mots, née du rapport entre répétition et oppositions de sons ou de phonèmes. Derrière l'extrême dépouillement de sa langue se dresse une architecture complexe de termes qui, savamment réutilisés et placés, instillent dans l'oreille du lecteur l'écho d'une présence redoublée et lancinante. Le style vittorinien a trouvé en *Conversazione in Sicilia* son expression la plus aboutie. La tâche de ses traducteurs est rendue de ce fait plus délicate car ils affrontent dans leur travail l'essence même d'un art parfaitement maîtrisé.

Michel Arnaud a accompli son devoir avec prudence et respect. Tout au long de l'élaboration de sa traduction, il soumettait des interrogations et ses doutes à Vittorini dont il était devenu l'ami. Il était coutumier de cette pratique qu'il avait eu l'occasion d'adopter pour d'autres textes de Vittorini comme *Les Hommes et les autres (Uomini e no)* ou *Le Simplon fait de l'œil au Fréjus (Il Sempione strizza l'occhio al Frejus)*. Arnaud était avec Dionys Mascolo et Claude Roy l'interlocuteur privilégié de Vittorini au sein de la maison Gallimard. C'est donc à lui qu'il fut demandé de retravailler un texte qu'avait d'abord traduit un certain Paques¹⁸. Le jugement final de Vittorini, dans une lettre datée du mois de mai 1948, est plutôt positif :

Je suis en train de lire ta version de *Conversazione in Sicilia* qui m'est parvenue après un bon bout de temps que je l'attendais et que je m'énervais. Eh bien cela me va ! Je lis ça comme si c'était le livre de quelqu'un d'autre et c'est très agréable (...). Pour ce qui est de la traduction, *c'est un langage un peu différent du mien*, mais c'est un travail réussi.

Il n'y aurait rien à ajouter si Vittorini n'utilisait pas cette formule joliment approximative qui, sans en avoir l'air, pose tout le problème de la traduction. Comment, texte à l'appui, se concrétise cette légère différence qui, et c'est peut-être le point essentiel, ne semble pas nuire au plaisir de la lecture française ?

Il est possible de classer les problèmes de traductologie en fonction du degré de difficulté du passage entre une langue et l'autre. Le français et l'italien, issus d'une même matrice, partagent une approche linguistique et culturelle du monde assez voisine ou, pour employer une terminologie mounienne, les zones de contact entre les deux sphères sont

¹⁵ Vittorini a par exemple traduit des nouvelles de Saroyan (*Tre racconti, in Letteratura*, janvier 1938) et a été très influencé par son style dialogué.

¹⁶ Dans ses lettres rédigées directement en français et en anglais, Vittorini multiplie les italianismes et les incorrections grammaticales. Deux exemples seulement : il parle de « friend girl » dans une lettre à son traducteur américain (23 septembre 1948) et il ne connaît visiblement pas la conjugaison des verbes français (« je t'écrit », « tu propose »).

¹⁷ Vittorini reproche à son traducteur américain, Wilfrid David, de ne pas réussir à « scander en vers » le texte anglais comme l'est le texte italien (lettre du 3 juin 1948).

¹⁸ Lettre à Michel Arnaud du 29 janvier 1947.

nombreuses et quantifiables. La façon de concevoir le monde (la dimension culturelle), celle de le nommer (la sémantique), celle enfin d'agencer le langage (la syntaxe) obéissent à des règles généralement identiques qui facilitent le va-et-vient entre les deux langues. Cette vérité d'évidence, lorsque le locuteur privilégie dans l'instrument linguistique l'aspect de communication, doit être nuancée quand la langue est employée à des fins moins directement rentables. C'est le cas pour le langage littéraire dont on sait qu'il obéit à d'autres exigences¹⁹. Plus l'auteur, dans la forme de son discours, cherche à ajouter un sens au sens premier du contenu, comme c'est par exemple le cas en poésie, plus l'opération de traduction sera problématique.

La difficulté de traduire le style de Vittorini est due essentiellement au risque d'infidélité à une musique particulière. Les problèmes lexicaux ou l'hésitation pour rendre une donnée culturelle, s'ils existent, sont plus rares, surtout dans ce texte précis. *Conversazione in Sicilia* est en effet un texte qui refuse la contingence du documentaire ou du compte-rendu ethnographique pour atteindre à la dimension universelle des invariants humains : la souffrance, la misère, la liberté²⁰. Le livre possède peu de notations psychologiques (ce par quoi un individu se caractérise) ou de réflexions sociologiques (ce par quoi une classe sociale se définit). Les personnages sont des fantômes, au sens propre et figuré²¹, les incarnations diaphanes de concepts généraux. Comme l'indique le titre général du récit, l'action d'un voyage en Sicile se confond bien vite avec la dimension dialoguée du théâtre, c'est-à-dire d'un monde plus *représenté* que *décrit*. Les personnages vivent de leur discours qui est le signal plus que la traduction d'une présence, à travers un langage plus circulaire qu'évolutif, figé dans l'allégorie et qui, paradoxalement, tend au silence.

L'existence de ce style si caractéristique (on reconnaît du Vittorini comme on reconnaît, pour des raisons diamétralement opposées, du Gadda ou du Pizzuto) n'a pas toujours été bien accueillie par la critique qui a parlé de maniérisme, de préciosité. Elle n'a pas toujours compris que ce détour par le symbole était un moyen conscient pour échapper à la censure, tout en renouvelant l'art littéraire et en payant son tribut aux écrivains admirés.

La question initiale demeure : est-il aisé de traduire une écriture obéissant à de tels critères ? Les difficultés existent mais elles touchent des secteurs précis qui sont justement ceux par lesquels Vittorini s'écarte de l'ordre habituel de la prose, en somme ce qui rapproche *Conversazione in Sicilia* du langage poétique : échos phoniques, déstructuration syntaxique, comparaison bannie au profit de la métaphore ou de la métonymie.

La version française de Michel Arnaud fait d'emblée l'impasse sur les problèmes courants que rencontre un traducteur. Ainsi ne touche-t-il pas aux noms propres des personnes, obéissant à une tendance majoritaire de la traduction contemporaine (en opposition à celle du siècle précédent). Il s'agit là d'un point qui peut sembler secondaire comme le serait le simple respect d'une convention. Cela, pourtant, pose problème. Le nom propre a dans l'œuvre de Vittorini une importance rarement rencontrée chez d'autres auteurs italiens. Il obéit à une exigence qui dépasse de beaucoup la simple fonction phatique du rappel ou de l'amorce d'une description. Le nom propre, patronyme, prénom, nom de ville, participe d'une approche incantatoire du réel, au même titre que l'anaphore ou le chiasme, ces autres figures de la redondance très souvent employées par l'écrivain sicilien. Par le nom propre, et tel un enfant jouant avec les mots en les répétant, en les roulant sous sa langue comme des friandises, les personnages de Vittorini marquent leur surprise naïve de

¹⁹ Jean Cohen, *Structure du langage poétique*, Flammarion, 1946.

²⁰ Pour percevoir cette dimension universelle, se rapporter au célèbre épilogue du récit (édition française, p.213). Citons la formule bien connue : « (...) le protagoniste de cette conversation n'est pas un personnage autobiographique, de même que la Sicile qui l'encadre et l'accompagne n'est que par hasard la Sicile... ».

²¹ À la fin du livre, Silvestro parle avec le fantôme de son frère Liborio, mort à la guerre (cinquième partie, chapitres XLII et XLIII).

pouvoir nommer la géographie du monde et d'appartenir à la tribu des hommes. En faisant le choix de la non traduction, Arnaud préserve la magie d'une litanie mystérieuse et envoûtante. C'est le cas en ouverture de la deuxième partie du récit lorsque le narrateur égrène avec un plaisir évident le nom des petites gares siciliennes de la ligne d'intérêt local : « Sortino, Palazzolo, Monte Lauro, Vizzini, Grammichele » ; autant de sésames chantants qui ouvrent à Silvestro les portes de l'enfance et le rapprochent du cœur profond de la Sicile. L'île elle-même, pour marquer la teneur des sentiments du protagoniste à son égard, est souvent présentée sans article défini ou sans préposition. C'est un procédé stylistique fréquent chez Vittorini que le traducteur, pour d'évidentes raisons de lisibilité, ne suit pas. Ainsi le « pensai Acquaviva » devient-il naturellement « je pensai à Acquaviva » dans la version française. De même, la célèbre note conclusive²² perd-elle beaucoup plus qu'un article en étant traduite ; la transformation de « Sicilia » en « la Sicile » apaise sans doute le regard du lecteur français, mais il y a une perte de sens sur le plan de la connotation, perte qui n'est pas ici compensée.

À l'inverse, vouloir garder le prénom italien des personnages au nom de la fidélité à la musique originelle du texte a un inconvénient peut-être plus fort que la maladresse qui voulait être évitée. Dans le nom du protagoniste, Silvestro, il y a pour l'oreille italienne la référence à la nature, aux forêts, par opposition à la ville bruyante et à son cortège de « journaux tapageurs »²³ que le personnage a voulu fuir. Le lecteur français considère un prénom étranger comme une unité sémantique qui se suffit à elle-même, sans passer par une signification extérieure. De même, le nom de la mère de Silvestro, Concezione, n'est pas anecdotique. Il renvoie à la maternité et la naissance, comme ces images de « maman-melon » ou de « sainte vache » qui désignent par endroits la mère du protagoniste. Sur ce point précis, un lecteur pressé ou inattentif peut perdre la richesse polysémique du nom propre. Michel Arnaud supprime ce risque de perte de sens dans la traduction des surnoms, noms-valises ou épithètes homériques dont sont porteurs nombre de personnages secondaires comme les Dupond(t) siciliens, Coi Baffi et Senza Baffi, curieusement rendus par Moustachu et Sans-Moustaches. L'introduction d'un adjectif à la place d'un substantif est un détail qui nuit à l'équilibre du couple de patronymes et qui, en outre, supprime la répétition. Il s'agit là encore d'une élégance du traducteur, dans le sens de l'allègement et de l'économie qui touche en fait au plus profond du style vittorinien, amateur de la dichotomie (*Les Hommes et les autres*) et de la prétérition (« la non speranza » pourtant fidèlement traduite par « la non-espérance »).

En règle générale, la traduction de Michel Arnaud essaie de garder la touche locale, l'*italianité* du texte d'origine quitte, nous l'avons vu, à trahir la dimension équivoque (« à plusieurs voix ») du récit. Cette disposition donne parfois des résultats surprenants et peu cohérents. Ainsi, comment un lecteur français peu averti des subtilités de la cuisine populaire italienne pourrait-il comprendre ce qu'est ce « pesceduovo » généreusement offert au protagoniste par Sans-Moustaches ? Choix délibéré, simple oubli, incapacité à résoudre une difficulté, méconnaissance d'une réalité locale ? Erreur de détail, encore une fois, mais qui se répète dans d'autres passages, ce qui pose le délicat problème de la compétence linguistique du traducteur. Arnaud, par exemple, confond les mots « arancio » et « arancia » ; il hésite dans le choix de la personne de politesse (il ou vous) ou bien ignore que « il tocco » désigne la première heure de l'après-midi²⁴. À cela s'ajoutent des oublis de mots ou de phrases entières qui peuvent rendre le texte incompréhensible, au point que la confrontation précise entre la version française et le récit italien de référence est parfois

²² Cf. note 20.

²³ Ce sont les « giornali squillanti » (les journaux tapageurs) qui poussent Silvestro à fuir la ville et les clameurs nauséabonds de la politique.

²⁴ Respectivement, p.31, 34 et 44 de l'édition italienne.

difficile. C'est le cas au chapitre XVII, lors d'un échange entre Silvestro et sa mère, où Arnaud omet une réplique dans laquelle Concezione répond à son fils en riant. Cet oubli rend absurde le « et je ris moi *aussi* » qui suit. Il y a ainsi, tout au long de la traduction, près d'une centaine d'omissions (soit en moyenne une toutes les deux pages) qui appauvrissent ou dénaturent l'original²⁵.

Moins grave est la tendance du traducteur à l'enflure et au bavardage par l'ajout de quelques mots qui servent à expliquer et à préciser ce que Vittorini souhaitait uniquement suggérer. Le souci de clarté l'emporte sur le désir de conserver le halo poétique du texte, et le cartésianisme de la prose française alourdit souvent la période italienne, plus libre et malléable. Cette propension à l'adjonction lexicale touche en particulier les participes passés dont la présence rend la syntaxe à la fois plus logique et plus fluide, mais provoque par là-même la suppression du rythme syncopé, si fréquent dans l'écriture vittorinienne, aussi bien sous forme d'une ponctuation à répétition que sous celle du recours au polysyndéton²⁶. Ainsi, « *era disperato, con le mani in tasca, al freddo* » devient-il « il était désespéré, les mains dans les poches, exposé au froid » ; deux pages plus loin, la belle et forte image du Sicilien « *muto un pezzo nella speranza* », trouvaille qui transforme un sentiment en matière, perd de sa densité en devenant « silencieux pendant un moment, *perdu* dans son espoir ».

Cet étirement du discours, sensible également dans la présence de nombreux sujets rajoutés²⁷ ou dans l'ajout injustifié de verbes²⁸, ne porte en général pas atteinte au sens profond du message transmis par le récit. Il en altère juste le rythme et en affadit la beauté comme toutes les légères modifications qui, sous couvert de confort du lecteur (supprimer ce qui peut l'étonner ou le gêner), introduisent dans le texte français une sorte d'irrespect filé (comme on dit d'une métaphore qu'elle est filée). Nous souhaiterions terminer cette étude comparative non exhaustive par l'analyse plus approfondie d'un passage de la première partie du récit. Cet extrait offre l'avantage de couvrir un éventail assez large de ces inexactitudes dont l'accumulation mine la poésie du texte italien.

Silvestro, après avoir descendu l'Italie en train, se trouve sur le ferry-boat qui fait la liaison entre la Calabre et Messine. Autour de lui se trouve un peuple de petits Siciliens qu'il observe et dont la vue ravive en lui la perception de son enfance sicilienne, surgissant de façon proustienne d'une saveur ou d'une odeur reconnues :

Il mare era nero, invernale, e in piedi sull'*alto ponte, quell'altipiano, mi riconobbi* di nuovo ragazzo *prendere* il vento, *divorare* il mare verso l'una o l'altra delle due coste (...). Faceva freddo e mi *riconobbi* ragazzo, *avere* freddo eppur *restare* ostinato sull'alta piattaforma, nel vento, a picco sulla corsa e sul mare (...).

Avevo comprato a Villa San Giovanni qualcosa da mangiare, pane e formaggio, e mangiavo sul ponte, pane, aria *cruda*, formaggio, con gusto e appetito perché riconoscevo antichi sapori delle mie montagne, e persino odori, mandrie di capre, fumo di assenzio, *in quel formaggio*²⁹.

²⁵ Dans les notes de l'édition italienne déjà citée, Maria Corti propose des exemples de modifications entre l'édition de 1937 et celle de 1941. Tous montrent que Michel Arnaud a bien travaillé à partir du texte en volume, ce que le nombre d'erreurs de la traduction rendait peu sûr.

²⁶ En italien : « (...) perché non prendi il treno e vai giù e le fai una visita ? » (p. 573) qui devient dans l'édition française « pourquoi ne prendrais-tu pas le train pour aller lui rendre visite ? » (p. 15).

²⁷ En italien : « hai mai visto un cinese ? » « certo, mia madre disse. Ne ho visti due o tre... Passano per vendere le collane » (p. 647) devient en français « as-tu jamais vu un Chinois ? » « Bien sûr, dit ma mère, j'en ai vu deux ou trois... *Des Chinois* qui passent et qui vendent des colliers ».

²⁸ Au chapitre XXV : « Aveva, dietro, una finestra, e da quella finestra un po' di luce » (p. 640) est devenu « Elle avait, sur le derrière (sic), une fenêtre, et, par cette fenêtre, un peu de lumière *filtrait* ».

²⁹ Le passage en italien se trouve p. 576, la traduction française p. 18.

Les passages que nous avons mis en évidence donnent lieu à une traduction discutable dans la version française, qui va dans le sens d'une banalisation et de la suppression des « écarts » présents dans le texte de Vittorini et qui en constituent la saveur poétique. Ainsi le rythme est-il modifié par la transformation d'une apposition en génitif : « sull'alto ponte, quell'altipiano » devenant « le haut plateau du pont supérieur ». L'originalité de l'image s'affaiblit et la musique à deux temps disparaît. Même effet, même mal, à la fin de l'extrait, lorsqu'Arnaud, par souci logique de ne pas trop éloigner le verbe du complément de lieu (« parce que, *dans ce fromage*, je retrouvais ») supprime la progression rythmique obtenue par la *ritardatio*, figure qui consiste à introduire une attente et donc à mettre en relief le terme ainsi postposé (ici « formaggio », sorte de madeleine plébéienne).

Traduire « mi riconobbi » par « je me retrouvai », et cela à deux reprises, banalise également la solution verbale trouvée par Vittorini pour rendre cette confrontation temporelle, mais aussi spatiale, entre Silvestro adulte et l'enfant qu'il était. À plusieurs reprises dans le récit, l'auteur cherche à détruire la logique diachronique du voyage accompli par le protagoniste. Ce dernier se revoit littéralement enfant, de même qu'il verra en Concezione, *en même temps et au même endroit*, la mère, la fille, l'épouse et l'amante.

Perte de sens encore dans le glissement opéré entre le « divorare il mare » et le « scrutant avidement la mer » du début du premier paragraphe. L'adjonction d'un adverbe ne suffit pas à préserver la violence de l'image qui obéit au principe de la synesthésie, courant chez Vittorini. Il y a bien, dans l'arrivée de Silvestro en Sicile, un appétit, un désir physique d'embrasser son enfance, d'ingérer cette terre de Sicile. Cela provoque des correspondances inattendues, un « dérèglement de tous les sens » qui participent de l'état d'extrême confusion dans lequel se trouve le protagoniste. Michel Arnaud commet une erreur du même ordre lorsqu'il traduit la surprenante image de « l'aria cruda » par celle plus convenue de « l'air froid ».

Points de détail ? Modifications selon les critères généralement admis du passage de l'italien au français ? Sans doute, mais pas uniquement. La littéralité du texte italien souffre d'être atténuée, au pire, ou déplacée, au mieux, comme quand Arnaud cherche à compenser une perte de sens ou de rythme par l'introduction parasitaire d'un mot répété ou d'un syntagme inutilement redondant³⁰. Cet ensemble d'inexactitudes, plus ou moins graves selon qu'elles touchent à la signification profonde du texte ou à sa musique, définit peut-être ce que Vittorini, dans la lettre déjà citée, nommait « une langue un peu différente de la mienne ».

Le texte de Michel Arnaud illustre assez bien quelques problèmes inhérents à la traduction d'une œuvre littéraire, auxquels s'ajoutent les difficultés spécifiques de celui qui entend entrer dans le monde particulier d'un auteur. Plagiant la célèbre dispute entre Proust et Sainte-Beuve pour l'appliquer à la traduction, il semblerait que cet exercice tire profit d'une connaissance profonde d'un univers qui est d'abord, mais pas seulement, linguistique. Il convient de replacer l'auteur que l'on traduit dans un contexte culturel plus large, où la part de subjectivité qui module le style puisse apparaître dans toute son étendue.

Les écarts stylistiques qui déterminent la personnalité d'un prosateur sont le fruit d'une recherche sur la langue qui n'est jamais gratuite. C'est aussi vrai pour un écrivain extrêmement lisible comme Vittorini, dont le registre lexical épuise quelques termes fondateurs d'une poésie personnelle.

³⁰ Deux exemples de traduction qui insistent sur l'aspect littéraire du texte : « Non dirò quali, non *di questo* mi son messo a raccontare » à la page 571, devenu « Lesquelles ? Je ne le dirai pas, car ce n'est *point là* ce que j'entreprends de conter ». Autre signe d'une élégance ajoutée, le maintien en français d'un imparfait du subjonctif qui est un mode banal en italien : « Non mi importava che la mia amica mi aspettasse » (p. 571) rendu par le quelque peu ampoulé « Peu m'importait que mon amie m'attendît » (p. 12).

Traduire Vittorini, traduire surtout ce manifeste emblématique de son art qu'est *Conversazione in Sicilia*, c'est suivre les flux et les reflux d'une langue tantôt emphatique, tantôt sèchement allusive. Corriger son écriture dans le sens d'une prose normative et classique, ce n'est pas seulement s'éloigner d'un modèle, c'est surtout trahir un esprit. Si Michel Arnaud évite le plus souvent ce travers, sa traduction dérange tout de même l'amateur de l'univers vittorinien. Un peu comme si un air connu était exécuté avec quelques fausses notes, l'irrespect des pauses et des silences, et dans une octave différente.