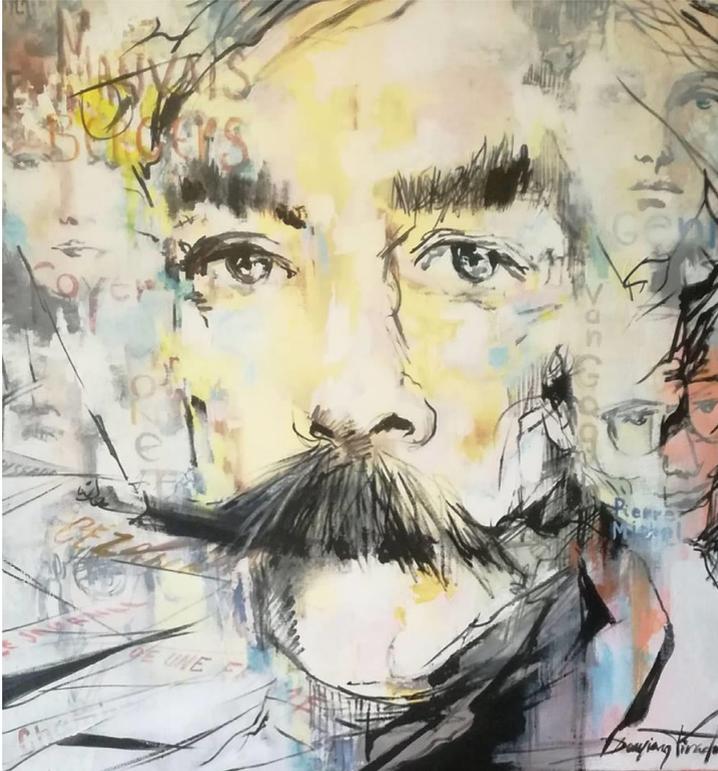


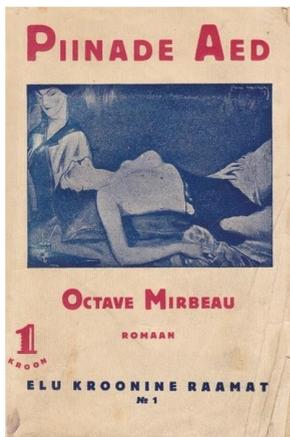
OCTAVE MIRBEAU

EN TOUTES LANGUES

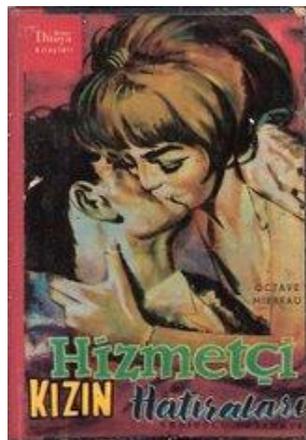


Société Octave Mirbeau

2018



Traduction estonienne du
Jardin des supplices (1930)



Traduction turque du *Journal
d'une femme de chambre* (1946)



Traduction brésilienne du
Journal d'une femme de chambre
(2016)



Traduction hongroise d'*Un
homme sensible* (années 1920)

OCTAVE MIRBEAU

EN TOUTES LANGUES

Actes du colloque international de Grenade
(9 novembre 2017),

organisé par la Société Octave Mirbeau,

en partenariat avec

la Maison de France de Grenade

et l'Université de Grenade



ugr | Universidad
de Granada

Departamento de Filología Francesa



UNIVERSIDAD
DE GRANADA



La Maison de France
Centro Cultural y de Formación

Société Octave Mirbeau
2018

TABLE DES MATIÈRES

Pierre MICHEL, Remerciements.	6
Lola BERMÚDEZ, Avant-propos	8
1. Réflexions sur la traduction	10
Davide VAGO, « Traduire le vide, le décousu, l'indicible : les points de suspension chez Mirbeau ».	11
Albino CROVETTO, « Traducteur et traduction ».	24
Dick GEVERS, « Traduire, c'est trahir ? »	29
2. Traductions et réception de Mirbeau	32
Pierre MICHEL, « Octave Mirbeau en toutes langues »	33
Jelena NOVAKOVIC, « Les traductions d'Octave Mirbeau en Serbie ».	53
Antigone SAMIOU, « La traduction d'Octave Mirbeau en Grèce »	65
Marta GINÉ JANER, « Octave Mirbeau en Catalogne »	71
Ida PORFIDO, « Les vertus paradoxales de la traduction : le cas de Mirbeau »	87
3. À propos de traductions d'œuvres de Mirbeau	102
Francisco GIL CRAVIOTTO, « <i>Sébastien Roch</i> , toujours d'actualité ».	103
Ann STERZINGER, « Mirbeau pour les anglophones, ou Mirbeau comme professeur d'anglais »	113
Eva SCHARENBERG, « La traduction de Mirbeau en allemand – <i>Dans le ciel</i> et <i>Diese verdammte Hand</i> »	122

Anita STARON, « <i>Dans le ciel</i> en Pologne ».	126
Lucía CAMPANELLA, « La Première traduction de Mirbeau en Argentine ; la préface de <i>La Société mourante et l'anarchie</i> , de Jean Grave »	131
Halim RAHMOUNI, « Célestine en arabe »	144
Javier SERRANO, « Sur la traduction espagnole des <i>21 jours d'un neurasthénique</i> »	148
Justin VICARI, « Sur la clarté d'Octave Mirbeau »	154
René PARRA, « Constantes poétiques dans la prose de Mirbeau - La traduction de "La Tête coupée" et de "Maroquinerie" »	158
Lola BERMÚDEZ, « La traduction espagnole de <i>La 628-E8</i> »	163
Raffaella CAVALIERI, « Traduire <i>La 628-E8</i> : termes et descriptions qui introduisent une nouvelle façon de voyager et de percevoir les lieux traversés »	172
Maria Obdulia LUIS GAMALLO, « Traduire le théâtre de Mirbeau en galicien : défis et difficultés ».	179
Tomasz KACZMAREK, « <i>Farces et moralités</i> , ou Mirbeau en traduction polonaise ».	196
Lydia VÁZQUEZ, « Traduire le théâtre de Mirbeau – <i>Scrupules</i> et <i>Vieux ménages</i> en espagnol ».	212



Pepe Madrid, *Le Journal d'une femme de chambre*, Grenade, 2017

REMERCIEMENTS

Si ce projet de colloque sur les traductions d'Octave Mirbeau en toutes langues, qui, au départ, pouvait paraître un peu farfelu, a pu finalement avoir lieu à Grenade, comme initialement envisagé, et s'inscrire dans une quinzaine Mirbeau, nous le devons à nos correspondants sur place, à qui, au nom de la Société Octave Mirbeau, organisatrice du colloque, j'adresse mes bien vifs et mes bien sincères remerciements.

* À Françoise Souchet, fondatrice et directrice de la Maison de France de Grenade, grâce à qui la journée d'étude *stricto sensu* a pu connaître un retentissement bien supérieur à ce que nous étions en droit d'imaginer : des conférences, en français et en espagnol, une adaptation cinématographique de la farce de Mirbeau *Les Amants*, un atelier de traduction sur un conte de Mirbeau, un concours de poésie, et, surtout, une exposition, à la Bibliothèque d'Andalousie, de toiles inspirées à des artistes de plusieurs pays par Mirbeau et ses amis peintres, ont eu des répercussions médiatiques et permis de toucher un public beaucoup plus large que nous ne l'espérions.

* À María del Carmen Molina Romero, directrice du département de français de l'université de Grenade, qui a accueilli deux conférenciers et participé financièrement à la tenue de la journée d'étude.

* À Natalia Arregui Barragán, membre de la direction du Departamento de Filología Francesa et coordinatrice de la section des traducteurs à la faculté de traduction et d'interprétation de l'université de Grenade, qui a mis à notre disposition les locaux historiques de la faculté et a également participé financièrement aux festivités mirbello-grenadines.

* À Lola Bermúdez Medina, professeure à l'université de Cadix et traductrice d'Octave Mirbeau, entre autres écrivains français, venue en voisine à Grenade, qui nous a fait profiter de

son expérience et de ses contacts et a accepté de participer à la collecte et à la correction des communications et autres contributions.

* À Carmen Juarez Medina et au Cercle des artistes européens, qui ont exposé leurs œuvres à la Bibliothèque d'Andalousie ; et tout particulièrement à Damián Tirado, auteur du portrait de Mirbeau que nous avons choisi, avec son autorisation, pour la couverture de ce volume ; et à Pepe Madrid, qui a fait don à la Société Mirbeau de la toile exposée à Grenade et qui a été déposée et inaugurée au Théâtre Octave Mirbeau de Triel-sur-Seine, à l'occasion de notre Assemblée Générale du 5 mai 2018.

* À tous les intervenants qui ont pu se déplacer à Grenade, et à ceux qui, dans l'impossibilité d'y être physiquement présents, nous ont envoyé leurs contributions.

* Et, plus généralement, à l'université de Grenade, à la ville de Grenade et au public lettré de la région, qui a répondu favorablement à nos sollicitations.

Grâce à ces partenariats et aux échos rencontrés dans le public, l'Andalousie a apporté sa contribution à la commémoration internationale du centième anniversaire de la mort d'Octave Mirbeau, « *l'imprécateur au cœur fidèle* ». Grâces mirbelliennes lui soient rendues !

Pierre MICHEL

Fondateur de la Société Octave Mirbeau

AVANT-PROPOS

Dans le cadre des célébrations du centenaire Mirbeau qui, en 2017, ont eu lieu partout dans le monde, réunir les traducteurs de Mirbeau à Grenade était le beau projet de Pierre Michel mené à bon terme grâce à son infatigable tenacité, à l'aide précieuse de la Société Mirbeau, de la Maison de France à Grenade et de la Faculté de Traduction qui a ouvert ses salles pour que cette rencontre ait pu avoir lieu.

Les contributions que nous présentons aujourd'hui portent toutes sur la traduction de l'œuvre de Mirbeau, mais les points de vue diffèrent. Les plus nombreuses sont, évidemment, celles concernant la diffusion internationale des textes de l'écrivain français, dont Pierre Michel ébauche un panorama dans « Mirbeau en toutes langues ». Cette vue d'ensemble s'est précisée dans des contributions d'ordre général concernant les traductions publiées dans différents pays. C'est le cas de Jelena Novakovic pour la Serbie, de Marta Giné pour la Catalogne ou d'Antigone Samiou pour la Grèce. D'autres interventions se sont concentrées sur les difficultés rencontrées lors de la traduction de certains textes mirbelliens : *Dans le ciel*, par exemple, en langue allemande (Eva Scharenberg) ou en polonais (Anita Staron) ; quant à Ann Sterzinger, qui a sa traduit le roman aux États-Unis, elle trace les péripéties de ce qui l'a amenée à faire ce travail. *La 628-E8* est présenté du point de vue d'une traduction collective en espagnol (Lola Bermúdez). Ce même texte est abordé dès la perspective du voyage par Raffaella Cavalieri, qui l'avait traduit en italien.

Dans le domaine espagnol, René Parra s'est penché sur les constantes poétiques de la version espagnole de certains de ses textes brefs. De leur côté, Javier Serrano aborde l'humour à partir de son travail sur *Les 21 jours d'un neurasthénique*, Francisco Gil Craviotto, traducteur de *Sébastien Roch*, commente l'actualité,

toujours vivante, du roman, cependant que Lucía Campanella étudie la première traduction de Mirbeau en Argentine et les relations entre les anarchistes des deux côtés de l'Atlantique. Quant à Maria Obdulia Luis Gamallo et Lydia Vázquez, elles s'interrogent sur la traduction des textes dramatiques, la première sur les défis de traduire le théâtre de Mirbeau en galicien, langue minoritaire, et la deuxième sur les procédés traductologiques utilisés au cours de la traduction de deux farces. Cette même perspective est celle mise en œuvre par Tomasz Kaczmarek pour la traduction des *Farves et moralités* en langue polonaise.

Le reste des interventions soulèvent des questions concernant le processus de traduction lui-même interrogé par le contact avec l'œuvre de Mirbeau : c'est le cas des contributions de Dick Gevers (« Traduire, c'est trahir ? »), d'Albino Crovetto (« Traducteur et traduction ») ou d'Ida Porfido (« Les vertus paradoxales de la traduction : le cas de Mirbeau »). D'autres traducteurs intervenants se sont attachés à réfléchir sur ce que signifient certains procédés de l'écriture mirbellienne et leur rendu en langue méta (le cas de Davide Vago sur les points de suspension) ou expriment leur envoûtement face à des caractéristiques de la facture mirbellienne (Justin Vicari, « Sur la clarté d'Octave Mirbeau »), fascination d'où surgit l'activité traductrice.

Des perspectives différentes, en somme, mais qui, toutes, témoignent de la force et de l'intérêt qui continue de susciter l'œuvre d'Octave Mirbeau, non seulement en France, mais chez des lecteurs qui sont bien au-delà des frontières de la langue française.

Lola BERMÚDEZ

Première partie

Réflexions sur la traduction



Traduction en hébreu du
Journal d'une femme de chambre (2017)



Traduction chinoise des
21 jours d'un neurasthénique (1997)

TRADUIRE LE VIDE, LE DÉCOUSU,

L'INDICIBLE :

LES POINTS DE SUSPENSION CHEZ MIRBEAU

On attirera l'attention sur un aspect que l'on pourrait considérer comme anodin dans une traduction, mais qui est structurant dans l'œuvre de Mirbeau, à savoir sa ponctuation foisonnante et, en particulier, les points de suspension qui sont présents avec une surabondance telle que Jacques Dürrenmatt parle justement de « *surponctuation* » de Mirbeau par rapport aux pratiques courantes des auteurs à lui contemporains¹.

D'une façon générale, la ponctuation peut être abordée d'un point de vue historique, linguistique, littéraire voire, plus généralement, esthétique comme les études récentes d'Isabelle Serça l'ont montré². On pourrait ajouter alors les enjeux de la ponctuation dans la traduction littéraire : en tant que « passeur » – clandestin – d'une œuvre entre deux langues, tout traducteur se trouve quelque peu coincé entre des contraintes opposées, que l'on pourrait synthétiser à travers les antonymes bien connus de fidélité/infidélité. Or, parmi les éléments qu'il faudrait envisager pour rester fidèles à l'original, même en préservant une certaine

¹ Jacques Dürrenmatt, *Ponctuation de Mirbeau*, in *Octave Mirbeau*, Actes du Colloque international d'Angers, Textes réunis par P. Michel et G. Cesbron, Presses de l'Université d'Angers, 1992, pp. 311-320.

² Cf. la synthèse très claire d'Isabelle Serça, « La ponctuation : petit tour d'horizon », *L'Information grammaticale*, 102, pp. 11-17. Pour une théorie esthétique de la ponctuation, voir son *Esthétique de la ponctuation*, Paris, Gallimard, 2012.

nuance d'étrangeté³, la ponctuation d'auteur, souvent gage d'un « *supplément sémantique*⁴ », est un élément capital, surtout dans le cas d'Octave Mirbeau. Ce sont ces signes à l'apparence infime qui, au niveau de la phrase, de la page ou de la totalité de l'œuvre, deviennent la marque reconnaissable du souffle, du rythme original⁵ – ou de la *voix* d'un auteur donné, pour utiliser une métaphore que l'on retrouve souvent chez les écrivains.

Dans cette contribution, on rappellera d'abord le statut des points de suspension dans les grammaires et les traités de ponctuation qui datent de l'époque de Mirbeau ; par la suite, on envisagera une analyse des points de suspension dans deux ouvrages très différents, tels que *Dans le ciel* et *La 628-E8*, afin de montrer leurs différentes valeurs et leur prégnance à l'égard de l'esthétique propre à chacune de deux œuvres. On proposera aussi un petit détour du côté de chez Proust, afin de montrer la différence entre l'esthétique de la vitesse chez Mirbeau (*La 628-E8*), qui aboutit à une ponctuation du trop plein ou du trop vide qui traduit sa « *pathologie automobile*⁶ », et la vision stéréoscopique de Marcel Proust (*Du côté de chez Swann* intègre en effet un morceau de l'article intitulé *Impressions de route en automobile*, qui paru dans *Le Figaro* du 19 novembre 1907). En conclusion, on reviendra sur la valeur tonale de la « ligne des points » ou « point

³ Comme il est clair, nous partageons l'idée que tout texte traduit devrait garder une certaine impression d'étrangeté. Cf. Antoine Berman, *L'épreuve de l'étranger. Culture et traduction dans l'Allemagne romantique*, Paris, Gallimard, 1984, « Tel ».

⁴ Voir la formule d'Anne Herschberg-Pierrot, *Stylistique de la prose*, Paris, Belin, 2003, p. 266 (Chapitre 12, « Ponctuation et rythme de la prose »).

⁵ Cf. à ce propos l'essai de Jacques Dürrenmatt, *Bien coupé, mal cousu. De la ponctuation et de la division du texte romantique*, Vincennes, Presses Universitaires de Vincennes, 1998.

⁶ Nous empruntons cette tournure à Hiroya Sakamoto, « La genèse des "littératures automobiles". Histoire d'une polémique en 1907 et au-delà », *La Voix du regard. Revue littéraire sur les arts de l'image*, n° 19, 2006, pp. 31-42.

multiple⁷ », afin de montrer un rapprochement – encore inédit, d'après nous – entre Rimbaud et Mirbeau.

Les points de suspension dans les traités grammaticaux

Dans leur célèbre essai *Des mots à la pensée*⁸, Damourette et Pichon traitent de la ponctuation et des points de suspension à l'intérieur d'une section consacrée à la mélodie et à la cadence de la langue. Les points de suspension (dont on n'indique pas le nombre exact : trois, parfois quatre) appartiendraient à un premier groupe de signes mélodiques, à côté des deux points, du point d'interrogation et du point d'exclamation. Voici la courte description qu'ils consacrent au signe de ponctuation qui est normalement destiné à interrompre l'énoncé :

*Les points de suspension marquent l'interruption de la phrase avant sa terminaison logique. Si la phrase ne reprend pas, c'est que le sujet parlant a été interrompu par une autre personne, ou bien qu'il a laissé sa pensée en suspens. Si, au contraire, elle reprend, c'est que le sujet parlant a hésité ou bien qu'il a voulu suspendre l'intérêt pour faire un effet.*⁹

Dans un article consacré à la poétique de la ponctuation dans *Le Journal d'une femme de chambre*, Cécile Narjoux¹⁰ reprend la typologie sommairement esquissée par Damourette et Pichon, en proposant une analyse de la profusion ponctuelle de Mirbeau, d'abord dans le récit, ensuite dans le dialogue. Si apparemment ces deux modalités ont des caractéristiques qui leur sont propres,

⁷ Pour le sens à donner à cette expression, cf. l'étude d'André Guyaux, *Rimbaud et le point multiple*, in *Entre linguistique et littérature*, J. Gardes Tamine et M. Verna (éds.), Berne, Peter Lang, 2013, pp. 109-133.

⁸ Jacques Damourette, Édouard Pichon, *Des mots à la pensée. Essai de grammaire de la langue française*, t. 1. Paris, éd. D'Arthey, 1911-1927.

⁹ *Ibid.*, p. 170.

¹⁰ Cécile Narjoux, « La ponctuation ou la poétique de l'expression dans *Le Journal d'une femme de chambre*, d'Octave Mirbeau », *L'information littéraire*, vol. LIII, n° 4, 2001, pp. 36-46.

en fait celles-ci se rejoignent au profit d'une poétique oscillant toujours entre « *la volonté de "tout" dire et celle* » – non moins radicale – « *de ne rien dire*¹¹ ».

C'est dans son *Traité moderne de ponctuation* que Jacques Damourette esquisse les différentes valeurs des points de suspension. Il commence par l'interruption volontaire de la parole de la part du locuteur, en détaillant les motivations possibles ; par la suite, il approfondit la valeur émotionnelle (tristesse, bonheur, et ainsi de suite) qui soutient la mélodie phrastique des points de suspension ; l'hésitation ou la réticence peuvent être délibérées, comme lorsqu'on veut être bref (en citant une locution déjà connue, par exemple). De même, le grammairien envisage l'utilisation possible de ce signe afin de mettre en relief le fait que « *la phrase ne termine pas l'idée à exprimer, et [...] celle-ci est à suppléer par l'imagination de l'auditeur ou du lecteur. Il y a là, toutes proportions gardées, quelque chose d'analogue à un point d'orgue en musique*¹² ». La recherche d'un effet sur le lecteur est, d'après nous, un élément propre à l'esthétique, voire à la poétique d'un auteur, et de chacune de ses œuvres, et c'est pour cela qu'il faudrait alors envisager une étude plus ponctuelle des points de suspension comme interstice où les instances narratives se balancent, se confrontent autour de cette note musicale « suspendue ». Jacques Dürrenmatt, dans son essai sur la ponctuation littéraire en France au XIX^e siècle, arrive à dire que « *les points [dits] "suspensifs" apparaissent bien comme le signe providentiel polyvalent, le seul d'ailleurs à s'accommoder aussi facilement des autres qui, au fond, sont tous inclus en lui*¹³ ». Il propose même d'éviter

¹¹ *Ibid.*, p. 36.

¹² Jacques Damourette, *Traité moderne de ponctuation*, Paris, Larousse, 1939, pp. 95-96.

¹³ Jacques Dürrenmatt, *Bien coupé, mal cousu*, aer. cit., p. 39. Le critique relève en effet que les points dits de suspension peuvent posséder une valeur affective (perte de contrôle, refus de dire...) ; conative (lorsqu'ils appellent une réponse) ; phatique (dans une série de répliques d'un dialogue, ils indiquent l'attente d'une

l'appellation « de suspension » en faveur d'une perspective plus morphologique et plus neutre comme « points multiples » ; nous verrons un exemple de ce genre chez Mirbeau dans notre conclusion.

Les points de suspension au service d'une esthétique du vide ou du décousu : *Dans le ciel*¹⁴ et *La 628-E8*.

Albino Crovetto, traducteur de *Dans le ciel* en italien, a justement remarqué que « *l'emploi obstiné des points de suspension est un élément structurel*¹⁵ » du texte (« *comme le point d'exclamation* », ajoute-t-il). C'est que, dans ce récit, la figure de l'aposiopèse est cruciale : cette vieille figure de style qui se manifeste par « *une interruption dans la suite attendue des dépendances syntaxiques, l'enchaînement de la phrase restant en quelque sorte "en l'air"*¹⁶ », n'est qu'une forme de réticence qui traduit la stérilité de la recherche de l'absolu des deux protagonistes (Lucien et Georges)¹⁷.

Or, dans le récit, le rythme obsédant des questions que Georges se pose, dans les pages de son autobiographie, est entrecoupé par la réitération des points de suspension, comme dans l'extrait suivant :

réplique complémentaire) ; métalinguistique (lorsque le discours indique son fonctionnement particulier, par ex. l'ironie) ; poétique (lorsque le discours même est mis en doute : par exemple lorsqu'ils signifient l'opacité essentielle du langage).

¹⁴ Octave Mirbeau, *Dans le ciel*, préface de P. Michel, éd. Du Boucher/Société Octave Mirbeau, 2003.

¹⁵ Albino Crovetto, « Notes en marge de *Dans le ciel* », *Cahiers Octave Mirbeau*, n° 24, 2017, p. 228. Crovetto est le traducteur de *Nel cielo*, Milano, Skira, 2015.

¹⁶ Georges Molinié, *Dictionnaire de rhétorique*, Paris, Librairie Générale française, 1992, p. 61.

¹⁷ Pour une analyse plus précise des stylèmes de l'écriture impressionniste utilisés par Mirbeau dans cette œuvre, nous nous permettons de renvoyer à notre article « Octave Mirbeau, *Dans le ciel*. De l'imperfection de l'impressionniste à l'auto-récit », *Modèles linguistiques*, n° 75, 2017 (sous presse).

Qu'étais-je moi, si petit, parmi ces mondes ? De qui donc étais-je né ? Et pourquoi ? Où donc allais-je, vil fêtu, perdu dans ce tourbillon des impénétrables harmonies ? Quelle était ma signification ? Et qu'étaient mon père, ma mère, mes sœurs, nos voisins, nos amis, tous ses atomes emportés par on ne sait quoi, vers on se sait où... soulevés et poussés dans l'espace, ainsi que des grains de poussière sous le souffle d'un fort et invisible balai ?... (Dans le ciel, éd. cit., pp. 48-49).

Les accents pascaliens du passage sont évidents : d'ailleurs, le nom de l'auteur des *Pensées* est explicitement nommé dans la suite de l'extrait. Les questions rhétoriques en série, ayant toutes une réponse négative, les formules délibérément imprécises comme « *par on ne sait quoi, vers on ne sait où* » sont aptes à inscrire le néant dans le texte ; à cela, s'ajoutent les points de suspension, qui seraient la traduction du vide auquel se heurte l'existence de Georges, la réverbération de ses plaintes sans réponse, la réplique de Mirbeau – existentielle avant la lettre – au fragmentisme de Pascal.

Considérons un cas de dialogue¹⁸ à l'intérieur du même roman : même si les points de suspension ont apparemment une fonction différente (marquant les hésitations du locuteur), en réalité ils se superposent à l'effet qu'on vient d'analyser au niveau du récit. La description du *Fumier* par Lucien est à cet égard emblématique :

— Comment, je ne t'ai pas montré ça ?... Ce n'est rien... C'est tout simplement un champ, à l'automne, au moment des labours, et au milieu, un gros tas de fumier... Eh bien ! Mon garçon, quand j'ai peint ça... je me rappelle... Ah ! nom d'un chien !... As-tu quelquefois regardé du

¹⁸ On pourrait se demander jusqu'à quel point il s'agit d'un véritable dialogue lorsque les échanges verbaux de Lucien et Georges sont représentés : les deux protagonistes sont l'expression de l'esprit de Mirbeau qui, à cette époque, traverse un moment de crise. Le dialogue ne serait donc qu'une forme hybride et imparfaite du psycho-récit (D. Cohn), qui exprime les mouvements internes d'une seule et même conscience. Cf. Dorrit Cohn, *La Transparence intérieure. Modes de représentation de la vie psychique dans le roman*, Paris, Seuil, 1991.

fumier ?... C'est d'un mystère ! Figure-toi... un tas d'ordures, d'abord, avec des machines... et puis, quand on cligne de l'oeil, voilà que le tas s'anime, grandit, se soulève, grouille, devient vivant... et de combien de vies ?... Des formes apparaissent, des formes de fleurs, d'êtres, qui brisent la coque de leur embryon... C'est une folie de germination merveilleuse, une féerie de flores, de faunes, de chevelures, un éclatement de vie splendide !... J'ai essayé de rendre ça, dans le sentiment... mais va te faire fiche !... [...]
(*Dans le ciel*, éd. cit., p. 97).

Du point de vue syntaxique, la série verbale formant une gradation (« *s'anime, grandit, se soulève, grouille, devient vivant* »), aussi bien que les énumérations en asyndète (« *une féerie de flores, de faunes, de chevelures [...]* »), sont continuellement interrompues par l'abîme que les points de suspension signalent : ceux-ci ne manifestent pas seulement l'hésitation du locuteur Lucien, mais surtout l'échec, la faillite de l'artiste à traduire en forme d'art son hyperesthésie. C'est que la « *pensée qui accouche devant nous*¹⁹ » de Lucien révèle là, non tant sa faiblesse de conception – au niveau de l'esprit –, mais l'impossibilité à se rendre tangible.

D'ailleurs, les points de suspension sont censés traduire le décousu d'une écriture qui tente de se frayer un chemin à travers une modernité qui a mis à rude épreuve les structures traditionnelles du roman. *La 628-E8* est à ce propos exemplaire. Certes, dès le début l'automobile est présentée comme la véritable protagoniste de ce *journal*, l'étiquette du genre étant cependant douteuse pour le caractère novateur et expérimental du récit. Cette « *étrange machine à transfigurer le réel*²⁰ », comme l'a correctement définie Roland Dorgelès, brouille les frontières entre l'ici et l'ailleurs, entre le moment présent et les projets du

¹⁹ Cf. Yannick Lemarié, « Points de suspension », in *Dictionnaire Octave Mirbeau*, version en ligne <http://mirbeau.asso.fr/dicomirbeau/>.

²⁰ Roland Dorgelès, préface de O. Mirbeau, *Œuvres illustrées*, Éditions Nationales, 1934, cité par P. Michel « *La 628-E8* : de l'impressionnisme à l'expressionnisme », préface à Octave Mirbeau, *La 628-E8*, Éditions du Boucher/Société Octave Mirbeau, 2003, p. 9.

futur, entre « *la part du rêve, et [...] la part de la réalité*²¹ », comme le relève Mirbeau dès ses premières pages. Les points de suspension traduisent alors, non seulement les écarts d'un voyage en selle d'une Charron, les pauses – délibérées ou « techniques » –, mais aussi les étirements de la triade fondamentale *je-ici-maintenant* qui, selon Damourette et Pichon, constitue le « *nynegocentrisme* » de toute forme de langage.

Il y a des moments où, le plus sérieusement du monde, je me demande quelle est, en tout ceci, la part du rêve, et quelle, la part de la réalité. Je n'en sais rien. L'automobile a cela d'affolant qu'on n'en sait rien, qu'on n'en peut rien savoir. L'automobile, c'est le caprice, la fantaisie, l'incobérence, l'oubli de tout... On part pour Bordeaux et – comment?... pourquoi? – le soir, on est à Lille. D'ailleurs, Lille ou Bordeaux, Florence ou Berlin, Buda-Pesth ou Madrid, Montpellier ou Pontarlier..., qu'est-ce que cela fait?...

L'automobile, c'est aussi la déformation de la vitesse, le continuuel rebondissement sur sou-même, c'est le vertige. (La 628-E8, éd. cit., p. 51).

Il est vrai que les points de suspension, en tant qu'outil manifestant cette esthétique du décousu, sont accompagnés, dans l'extrait, par des accumulations en asyndète (« *L'automobile, c'est le caprice, la fantaisie, l'incobérence, l'oubli de tout...* »), ou par des disjonctions en série (« *Lille ou Bordeaux, Florence ou Berlin, Buda-Pesth ou Madrid, Montpellier ou Pontarlier..., qu'est-ce que cela fait?...* »), qui véhiculent la vitesse du moyen de transport, voire l'insouciance quant à la destination envisagée. C'est à un véritable jeu de mots que Mirbeau se livre dans ces pages : la « *vitesse* » de l'automobile se métamorphose, pour ainsi dire, en « *maladie mentale* », en névrose, en *ivresse* du voyageur (il parle en effet d'une sensation « *douloureuse* » et toutefois « *grisante* »). Encore une fois, les points de suspension célèbrent le vertige issu de l'automobile à côté des accumulations en série, des anaphores, et surtout des épiphores à valeur presque rythmique et musicale :

²¹ *Ibid.*, p. 51.

Je m'extasie à répéter que [notre maladie] se nomme : la vitesse... Non pas la vitesse mécanique qui emporte la machine sur les routes, à travers pays et pays, mais la vitesse, en quelque sorte névropathique, qui emporte l'homme à travers toutes ses actions et ses distractions... Il ne peut plus tenir en place, trépidant, les nerfs tendus comme des ressorts, impatient de repartir dès qu'il est arrivé quelque part, en mal d'être **ailleurs**, sans cesse **ailleurs**, plus loin qu'**ailleurs**... Son cerveau est une piste sans fin où pensées, images, sensations ronflent et roulent, à raison de cent kilomètres à l'heure. Cent kilomètres, c'est l'étalon de son activité. Il passe **en trombe**, pense **en trombe**, sent **en trombe**, aime **en trombe**, vit **en trombe**. La vie de partout se précipite, se bouscule, animée **d'un mouvement fou, d'un mouvement** de charge de cavalerie, et disparaît cinématographiquement, comme les arbres, les haies, les murs, les silhouettes qui bordent la route... (La 628-E8, éd. cit. p. 54-55. Nous soulignons).

On rappellera aussi, pour conclure, la critique très sévère sur *La 628-E8* d'André Gide, qui écrit dans son *Journal* : « [Mirbeau] écrit tout chaud, sans réfléchir ; note ses tremblements comme ceux d'un sismographe²² ». Les points de suspension s'apparenteraient à la pointe de ce sismographe intérieur.

Détour sur l'automobile chez Proust

La déformation de la perception subjective par la vitesse du nouveau moyen de transport a été traitée, pendant les mêmes années, par le futur auteur de la *Recherche* dans un article qui parut dans *Le Figaro* du 19 novembre 1907, intitulé « Impressions de route en automobile », que Proust incorpora partiellement, par la suite, dans *Du côté de chez Swann* (1913), en le retouchant afin de décrire les clochers de Martinville admirés au cours d'une promenade en automobile. Ce sont des pages où, d'un côté, l'écrivain met « en œuvre cette perspective subjective dans la description, qui

²² Cité par H. Sakamoto, « La genèse des "littératures automobiles"... », p. 34.

donne le paysage comme il apparaît aux yeux de l'observateur²³ » ; de l'autre, le jeune protagoniste éprouve le « plaisir » d'une première création littéraire, puisque « ce qui était caché derrière les clochers de Martinville devait être quelque chose d'analogue à une jolie phrase²⁴ ».

Or, le traitement de la vitesse chez Proust dans l'article (et dans le morceau qui sera incorporé au premier tome de la *Recherche*) ne comporte pas de traduction explicite dans des formes langagières bien reconnaissables, comme c'était le cas pour les points de suspension, les anaphores, les parallèles syntaxiques de *La 628-E8*. Comme souvent chez Proust, l'impression de vitesse est véhiculée par la voix indirecte²⁵.

Le morceau de Proust est fondé sur une nette agentivité des objets inanimés. Isabelle Serça note que ce sont les clochers eux-mêmes, en effet, qui « mènent la danse²⁶ ». Le lecteur est confronté à une accumulation des verbes à la voix active, ayant toujours les clochers comme sujet grammatical :

[...] ses clochers et celui de Vieuxvicq agitaient encore en signe d'adieu leurs cimes ensoleillées. Parfois l'un s'effaçait pour que les deux autres pussent nous apercevoir un instant encore ; mais la route changea de direction, ils virèrent dans la lumière comme trois pivots d'or et disparurent à mes yeux. [...] je les vis timidement chercher leur chemin et après quelques gauches trébuchements de leurs nobles silhouettes, se serrer les uns contre les autres, glisser l'un derrière l'autre, ne plus faire sur le ciel encore rose qu'une seule forme noire, charmante et résignée, et s'effacer dans la nuit. (Du côté de chez Swann, pp. 270-271).

Le résultat pourrait être assimilé à un chassé-croisé entre le point de vue du protagoniste en mouvement, et celui des

²³ Isabelle Serça, « Automobile », *Dictionnaire Marcel Proust*, A. Bouillaguet, B.G. Rogers (éds.), Paris, Champion, 2004, p. 100

²⁴ Marcel Proust, *Du côté de chez Swann*, Paris, Gallimard, « Folio classique », 1988, p. 270.

²⁵ Cf. Gérard Genette, « Proust et le langage indirect », *Figures II*, Paris, Seuil, 1969.

²⁶ Isabelle Serça, « Automobile », art. cit., p. 100.

éléments auxquels il s'approche ou desquels il s'éloigne dans l'espace, à cause des trajectoires de sa voiture. Il est intéressant de reprendre l'article original qui parut dans *Le Figaro* et qui contient un passage qui permet de mieux apprécier la différence avec Mirbeau :

Restés si longtemps inapprochables à l'effort de notre machine qui semblait patiner vainement sur la route toujours à la même distance d'eux, c'est dans les dernières secondes seulement que la vitesse de tout le temps, totalisée, devenait appréciable. Et, géants, surplombant de toute leur hauteur, ils se jetèrent si rudement au-devant de nous que nous eûmes tout juste le temps d'arrêter pour ne pas nous heurter contre le porche.²⁷

La phrase que nous avons soulignée synthétise maints paradoxes de l'écriture proustienne : la courte incise « *totalisée* » contient, en raccourci, toutes les déformations du temps provoquées par la vitesse du moyen de transport. Les accélérations et les décélérations de la voiture y sont traduites à l'instar d'une anamorphose²⁸.

C'est que toute impression, même la plus déroutante, est traduite par Proust dans une esthétique qui lui est propre : le changement de la « *vitesse* » est ainsi assimilé à la modification du registre musical, à « *un des jeux de ces orgues cachées dans l'automobile²⁹* ». C'est que, pour lui, toute expérience, même inconnue ou inédite comme une promenade en voiture, doit être

²⁷ Marcel Proust, « Impressions de route en automobile », *Écrits sur l'art*, Paris, Flammarion « GF », 1999, pp. 250-251.

²⁸ L'anamorphose est rendue sensible aussi par l'utilisation d'un adjectif comme « *géants* », référence aux clochers, qui renvoie aussi à la célèbre conclusion du *Temps retrouvé*, où tous les personnages rencontrés lors du *Bal des têtes* sont assimilés à des « *géants plongés dans les années* », et ainsi décrits comme des hommes « *juchés sur de vivantes échasses, grandissants sans cesse, parfois plus hautes que des clochers, finissant par leur rendre la marche difficile et périlleuse, et d'où tout d'un coup ils tombaient* » (Marcel Proust, *Le Temps retrouvé*, Paris, Gallimard, « Folio », 1989, p. 353).

²⁹ Marcel Proust, « Impressions de route en automobile », p. 253.

resserrée dans « *les anneaux nécessaires d'un beau style* », tandis que le décousu de la phrase, chez Mirbeau, l'envahissante présence des points de suspension, s'adapte mieux à une personnalité démesurée, surabondante, comme celle de l'auteur de *La 628-E8*³⁰.

L'indicible mis en musique : le point multiple (sur Rimbaud et Mirbeau)

On terminera cette présentation en évoquant ce qu'André Guyaux, en traitant des points de suspension chez Arthur Rimbaud, appelle le « *point multiple* », autrement dit la multiplication des points de suspension (jusqu'à couvrir une ligne entière), qui est censée signaler « *une omission dans un texte, en vers surtout mais aussi en prose*³¹ ». D'après Guyaux, la ligne pointillée (ou ligne de points) et les autres formes de « *points multiples* » ont été abondamment utilisées par le jeune Rimbaud, qui a abusé peut-être de ces formes flottantes de « points de suspension ». Au seuil de sa maturité artistique, néanmoins, Rimbaud commence à faire un usage plus contenu et plus réfléchi de différentes formes de ponctuation. Et néanmoins, la ligne de points ne disparaît pas : elle est présente, par exemple, dans le poème en prose *Veillées III*³² (*Les Illuminations*), où elle « *figure le*

³⁰ Dans l'article de Proust paru dans *Le Figaro* il est aussi question d'un accident de machine qui oblige Proust et son mécanicien à rester toute la nuit à Lisieux (si, pour Mirbeau, le chauffeur est un ouragan qui vit tous les moments de son existence « *en trombe* », pour Proust le « *mécanicien* » (comme on le disait à l'époque) est comparé à un « *jeune évangéliste, appuyé sur sa roue de consécration* » (Marcel Proust, *Sodome et Gomorrhe*, Paris, Gallimard, « Folio », 1988, p. 416).

³¹ André Guyaux, « Rimbaud et le point multiple », in *Entre linguistique et littérature*, J. Gardes Tamine et M. Verna (éds.), Berne, Peter Lang, 2013, p. 109.

³² Voici la troisième partie du poème de Rimbaud :

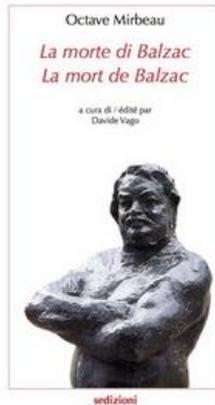
Les lampes et les tapis de la veillée font le bruit des vagues, la nuit, le long de la coque et autour du steerage.

La mer de la veillée, telle que les seins d'Amélie.

silence, le repos, l'intermède, le vide, l'absence, entre deux séquence de la "veillée", comme si les yeux se fermaient quelques instants³³ ». C'est une ligne pointillée de ce genre qui se trouve dans le moment culminant de Sébastien Roch : « *la plaie ouverte sur la page³⁴* », par cette ligne de points, est la traduction palpable d'un garçon anéanti par le viol, où l'indicible n'est pas éclipsé par l'ellipse (une ligne blanche entre deux paragraphe), mais se métamorphose finalement en musique. Le voyage au bout de la nuit³⁵ de Mirbeau serait aussi, en conclusion, un travail sur les formes qui traduisent sa conscience tourmentée – et, par cela, notre propre contemporanéité.

Davide VAGO

Université catholique, Brescia (Italie)



Les tapisseries, jusqu'à mi-hauteur, des taillis de dentelle, teinte d'émeraude, où se jettent les tourterelles de la veillée.....

La plaque du foyer noir, de réels soleils des grèves : ah ! puits des magies ; seule vue d'aurore, cette fois.

³³ André Guyaux, « Rimbaud et le point multiple », p. 121.

TRADUCTEUR ET TRADUCTION

Les méthodes de traduction sont aujourd'hui l'objet d'un débat vivace, d'où émerge la richesse des approches traductives. D'ailleurs, si on remonte à l'antiquité, et qu'on cherche dans un dictionnaire latin le verbe traduire, on en trouve une multitude : *vertere*, *convertere*, *transvertere*, *imitari*, *reddere*, *transferre*, *exprimere*, *interpretari*, *absolvere*, *ludere*, *insequi*. Le verbe le plus employé, *interpretari*, implique une valeur de médiation, de négociation, en plus d'interpréter. Aussi le substantif *interpres*, suivant une étymologie quelque peu incertaine, relèverait de la signification d'intermédiaire du prix. Egalement, *transferre* au début signifiait « échanger », « transporter », tandis que « *translatio* » était le transport, le passage de l'argent, mais aussi la greffe botanique. Il n'y a que Sénèque qui emploie *translatio* dans le régime métaphorique comme passage d'une langue à l'autre.

J'ai rédigé une très brève contribution ; sans doute est-il quelque peu paradoxal le fait que je ne parle pas de Mirbeau, même si j'ai traduit pas mal de pages, en faisant publier les textes les moins connus. Je ne suis non plus un fan de théorie de la traduction : mon intervention portera donc tout simplement sur l'acte de traduire.

Pour moi la traduction est surtout action ; bien entendu, il s'agit d'une action, d'une expérience accompagnée de la réflexion. Je n'aime ni une théorisation excessive, ni des mots tels que fragmentation, comme si la traduction était quelque chose de mécanique, ou de pareil à l'informatique.

De nos jours je crois qu'il y a un danger : l'uniformité de la langue d'arrivée, parce que de plus en plus la formation des traducteurs s'inspire de modèles pseudo-scientifiques.

Je n'aime pas aussi les traducteurs qui prétendent être au premier plan, ni les éditeurs qui les présentent comme s'ils étaient des auteurs.

Si autrefois le traducteur restait trop dans l'ombre, aujourd'hui nous voyons souvent le cas opposé : il devient une petite star éditoriale.

Le traducteur vit au contraire de sa marginalité, de la chance de pouvoir aller et revenir dans l'ombre, dans le centre. En se croyant, pour un instant un autre. Ses traductions ont plus de l'alchimie que de la science.

* * *

Le traducteur n'est auteur que dans son contrat avec l'éditeur.

Il ne doit pas s'attribuer, et on ne doit pas lui attribuer, le statut d'auteur, ni de co-auteur.

Il n'a pas une identité.

Il oscille dans une zone frontalière entre le doubleur, l'imitateur, quelqu'un qui transcrit une partition de musique, et un perroquet.

Le traducteur dort dans le lit d'un autre, en son absence.

C'est de cette intimité équivoque que naît la traduction.

I 21 giorni di un nevrastenico n'est pas un livre de Mirbeau, mais la version italienne d'un livre de Mirbeau. Il est très proche d'une contrefaçon.

Celui qui traduit donne et emprunte. C'est un prêt qui revient dans une autre monnaie, une monnaie étrangère qui, même dans le pays émetteur, circule d'une façon suspecte, presque comme un faux billet de banque.

Une langue littéraire traduite est un artifice sur l'artifice. C'est une langue inventée où l'auteur, s'il existe, est introuvable.

Le traducteur a un rôle actif et passif. Ambigu et paradoxal.

La traduction de *l'Infinito* par Jaccottet, par exemple, je la trouve belle, si belle, que le poème paraît être écrit d'abord en français, ensuite traduit en italien par Leopardi.

La traduction n'est pas une réécriture.

Artaud réécrit en français *The Monk* de Lewis : la marque de l'auteur est si forte que nous pouvons parler d'un nouveau travail.

Dans ce cas, la traduction est une greffe entre deux espèces, et cela donne origine à une troisième espèce.

Le traducteur est un Arlequin qui sert deux maîtres (deux langues) sans être en état de satisfaire ni l'un ni l'autre.

Le traducteur est un échangeur de devise.

Le traducteur est un serviteur humble et insolent. La traduction est le résultat de cette double attitude.

La traduction est un service, le traducteur un serviteur qui évite l'effort d'être l'auteur.

Serviteur, le traducteur domine.

Le traducteur est aussi bien paresseux qu'ambitieux.

Le traducteur se colle sur le corps en mouvement de l'auteur et essaie d'en faire le moule.

La traduction enregistre cette double agitation.

Il y a trois forces sur le terrain : le texte original, le traducteur et la langue d'arrivée. De la friction entre ces trois éléments, naît la traduction.

Le traducteur relit sa traduction avec un sentiment de malaise parce qu'il est confronté à une langue aussi étrangère que celle qu'il traduit.

La traduction est un acte.

La traduction comme l'une des formes du double.

Frère déformé de l'original, envieux et parfois envié.

Poe traduit par Baudelaire : William Wilson.

Imaginer un visage familier légèrement modifié, une toute petite cicatrice.

Traits à peine déplacés.

La livrée qui, dans les *21 giorni*, adhère parfaitement au corps du domestique breton et modifie sa personnalité.

Chirurgie plastique sur le langage.

Reconstruction, changement de nation, passage de la frontière. Nouvelle carte d'identité ? Faux documents.

Le corps original du texte est transféré. Pendant le déménagement, voici les fragments perdus : syntaxe, lexique, tonalité, rythme, sons...

La traduction révèle certains aspects de l'original, en invente d'autres et augmente les ombres.

Faire un livre sur ce qui est perdu pendant la traduction. Recueillir tous les indices.

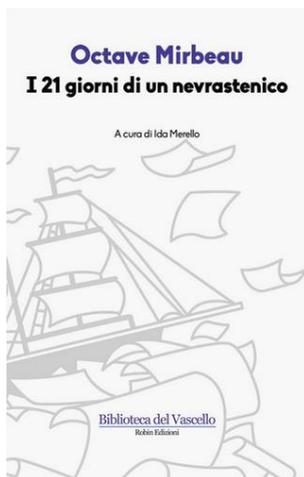
Traduction en tant que souvenir du livre traduit.

L'original comme une mémoire altérée de sa traduction.

Histoire d'un clandestin.

Albino CROVETTO

Poète et traducteur, Gênes (Italie)



TRADUIRE, C'EST TRAHIR ?

Une stratégie pour surmonter cet obstacle autant que possible. Pour traduire il faut connaître à fond l'auteur : Octave Mirbeau. La clé pour comprendre Mirbeau, c'est sa *Rédemption*. Il a voulu écrire un livre sur sa rédemption. Il n'y est pas parvenu. Qu'est-ce qui s'est passé ? En 1885, il lit le livre *Les Paroles d'un révolté* de l'anarchiste Kropotkine, ce qui a totalement bouleversé sa conception sur la société. L'introduction de *Les Paroles d'un révolté* est d'Elisée Reclus. Il met l'accent sur un chapitre de Reclus où celui-ci rejette « *le gouvernement représentatif* » : un gouvernement qui est élu dans une société où il n'y a pas d'égalité économique, c'est, pour lui, une farce. En 1888, Mirbeau publie « La Grève des électeurs » : un manifeste contre les élections diffusé à des centaines de milliers d'exemplaires.

En quoi consiste le changement radical d'Octave Mirbeau à l'âge de trente-sept ans ? Jusqu'à 1885 Mirbeau a été un journaliste réactionnaire. Il a publié des articles dans des journaux royalistes et néo-bonapartistes. En 1883, il a édité un magazine violemment anti-sémite. Il accuse les Juifs d'occuper toutes les positions politiques et économiques. *Les Grimaces*, ce magazine, est payé par la banque Paris-Pays-Bas, qui est en concurrence avec la banque juive de Rothschild. Tout de même il y a des signes précurseurs pour sa rédemption: Il a vu l'horreur de la guerre quand il a été mobilisé pendant la guerre franco-allemande, en 1870-1871. Il est devenu pacifiste. Il a perdu sa foi quand il est violé par un prêtre pendant son adolescence, au collège jésuite. Il a défendu l'avant-garde artistique, entre autres Van Gogh, Pissarro, Monet, et Rodin, ce qui a soulevé des protestations de la part des lecteurs des journaux réactionnaires. Après tout cela il a persisté à être réactionnaire. Il a travaillé comme *ghostwriter*, ce qu'il a qualifié plus tard comme de « *prostitution intellectuelle* ».

Parallèlement au revirement de sa vision de la société, sous l'influence de Kropotkine, les idées de l'auteur russe Tolstoï vont exercer leur influence sur la littérature. Mirbeau est profondément impressionné par *La Guerre et la paix* et de *Ma religion*. En 1886, Mirbeau écrit sous le titre « Un fou » dans le journal *Le Gaulois* :

Tolstoï a, lui, abordé tous les inquiétants problèmes de la vie ; il est parmi nous et il nous aime ; son mysticisme ne le fait point s'égarer dans des mondes impossibles ; tout ce qui gronde ou chante au fond du cœur de l'homme, il l'a recueilli ; ses plus confuses, ses plus secrètes pensées, ses sensations les plus fugitives, non encore notées, il les a mises à nu. Il s'est élevé tellement haut dans l'art et dans l'apostolat, que les plus forts se sentent pris de vertige devant ses œuvres, qui sont faites de notre chair, de notre sang, de notre cerveau, de notre cœur, ces œuvres qui débordent de génie et d'amour. Eh bien, n'a-t-on pas dit qu'il était fou ? Il n'y avait qu'un fou, en effet, pour oser faire comprendre que la guerre était une barbarie, la justice humaine une monstruosité ; pour oser prêcher, en face des lois oppressives et des cruelles institutions sociales, la doctrine reniée du Christ.

Dans *Ma religion*, Tolstoï décrit sa propre rédemption. L'anarchiste néerlandais Constance évoque ainsi Tolstoï dans *Ma religion* : « Il est terrible de dire : si la doctrine du Christ sur laquelle repose l'enseignement ecclésiastique n'avait pas du tout existé, les habitants de ce que nous nommons maintenant le monde chrétien seraient plus proches de ce que je nomme le christianisme : une doctrine intelligente en ce qui concerne ce qui est bon et que l'on doit poursuivre dans la vie. » Constance ajoute que les idéaux éthiques étaient, pour Tolstoï, plus importants, dans ses jugements, que des motifs religieux, malgré sa terminologie évangélique. Les thèmes de son œuvre littéraire ont été empruntés à sa conception anarchiste, inspirée par Kropotkine, qui s'oppose à une société de répression, et d'exploitation.

En ce qui concerne la littérature, en suivant l'exemple de Tolstoï, qui est indépendant de tout courant littéraire, Mirbeau décrit la vie sous toutes ses facettes, sa complexité et sa

contradiction pour libérer les autres et soi même. Mirbeau n'a pas écrit son livre *Rédemption*, mais c'est toute sa vie qui a été une rédemption.

S'il a bien compris cette rédemption, il n'est pas difficile, pour le traducteur, de suivre la liberté de composition et de la structure de son texte, la liberté du temps et des lieux et de ses sujets. Il est plus difficile de traduire en néerlandais la complexité de ses sentiments et de choisir le vocabulaire, les images et les associations. Voilà pourquoi je préfère travailler avec un autre traducteur, qui est au courant de la rédemption de Mirbeau et de ses conséquences. Nous faisons la traduction du même texte. Chaque semaine nous nous réunissons pour discuter des variantes de la traduction. Si les variantes ne correspondent pas, il y a une discussion afin de trouver la variante sur laquelle nous nous mettons d'accord. Parfois une variante surgit dans la discussion que nous n'avions pas prévue et qui colle exactement au texte de Mirbeau. De cette manière la traduction se trouve aussi proche que possible du texte original, tout en tenant compte de la langue néerlandaise. Cette stratégie me semble utile pour surmonter la "trahison", autant que possible, dans la traduction des textes de Mirbeau.

Dick GEVERS

Traducteur

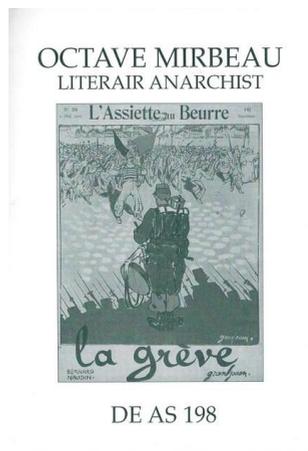
Amsterdam (Pays-Bas)

- Gevers, D.W., Smit, M. (2017). « Octave Mirbeau, littéraire anarchiste », . *De AS* 198. 1-27
- Constance, A. (1982). « Tolstoïj ». *De AS* 57. 17-19
- Leduc, A. (2017). *Octave Mirbeau, le gentleman-vitrioleur*. Les éditions libertaires
- Lemarié, Y., Michel. P. (2011). *Dictionnaire Octave Mirbeau*. Lausanne, Suisse: L'Âge d'homme
- Juliens, A. (2017). *Rédemption, ou la folie du toujours mieux..*. Oratoria théâtral, Société Octave Mirbeau, 2017.

- Michel, P, Nivet, J.-F. (1990). *Octave Mirbeau, l'omprécateur au cœur fidèle*, biographie. Paris: Librairie Séguier
- Mirbeau, O. (2003-2009). *Correspondance générale*. Lausanne, L'Âge d'homme



Traduction néerlandaise de
La Grève des électeurs (2010)



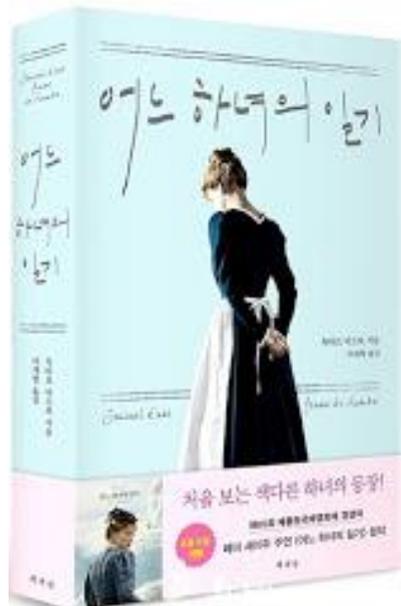
Numéro de la revue
néerlandaise *De AS* consacré à
Octave Mirbeau (2017)

Deuxième partie

Traductions et réception de Mirbeau



Traduction russe du *Calvaire*,
Ouzbékistan, 1993



Traduction coréenne du
Journal d'une femme de chambre, 2016

OCTAVE MIRBEAU EN TOUTES LANGUES

De son vivant Octave Mirbeau a été abondamment traduit : en italien, espagnol, allemand, anglais et russe, principalement, mais aussi en polonais, portugais, hongrois, tchèque, roumain, catalan, bulgare, ukrainien, et même en yiddish et en esperanto. Au cours du siècle qui a suivi sa mort, et surtout depuis une vingtaine d'années, les traductions se sont multipliées et plusieurs de ses œuvres ont été accessibles en de nouvelles langues, telles que le japonais, le chinois, le turc, le grec, le suédois, le slovaque, le norvégien, le danois, le serbo-croate, le macédonien, le galicien, l'hébreu, le lituanien, l'estonien, le letton, le coréen, le vietnamien, le kotava (*sic*), et aussi, pour quelques textes courts, le finnois, le géorgien et l'arménien. Soit 36 langues au moins. « Au moins », car, faute d'avoir exploré la presse de tous les pays, depuis l'époque de Mirbeau jusqu'à nos jours, il m'est impossible de garantir que des textes de lui, contes, articles de critique d'art, dialogues ou extraits de romans, n'ont pas paru dans des périodiques d'autres langues telles que l'arabe, le farsi, l'hindi, le bengali, l'ourdou, l'indonésien ou le tagalog, voire l'occitan, le corse le breton, le sicilien, le napolitain, l'asturien, ou encore le volapük.

Évidemment, il existe de fortes inégalités entre toutes ces traductions. Les unes, que je ne développerai pas faute de les avoir étudiées et faute de connaître la majorité des langues concernées, tiennent au talent et à la fidélité des traducteurs. D'autres tiennent aux langues elles-mêmes, dont le nombre de locuteurs est extrêmement variable et qui ne disposent ni du même équipement culturel, en termes de maisons d'édition et d'organes de presse, ni du même lectorat potentiel, qui est fonction de la culture, et du niveau d'éducation : les langues européennes ont évidemment des atouts que n'ont pas les asiatiques, et l'anglais, l'allemand, le russe, l'italien et l'espagnol sont *a priori* privilégiés par rapport au grec, au slovaque, au letton

ou à l'hébreu. D'autres enfin tiennent aux œuvres elles-mêmes : comme par hasard, c'est *Le Journal d'une femme de chambre*, *Le Jardin des supplices* et *Les affaires sont les affaires* qui arrivent en tête du palmarès, avec 192 éditions de traductions en 28 langues pour le journal de Célestine, 158 éditions en 22 langues pour *Le Jardin*, et 48 traductions en 24 langues pour *Les Affaires* – dont plusieurs, il est vrai, n'ont pas été publiées en volume³⁴. Les autres romans, les autres pièces de théâtre et, plus encore, la critique d'art font figure de parents pauvres, en comparaison. Seule exception : « La Grève des électeurs », qui a été massivement traduite et diffusée à travers le monde par des groupes anarchistes, mais qui n'est qu'un bref article de journal. Il est cependant à noter que des œuvres relativement rares ont été traduites et publiées ces derniers temps : *Mémoire pour un avocat* en espagnol, *Le Foyer* en anglais, *Les Mauvais bergers* en galicien, *Notes sur l'art* en italien et, cette année, *Les Mémoires de mon ami* en hébreu.

Il n'est évidemment pas possible, en un exposé introductif, de prétendre présenter la somme énorme des traductions des diverses œuvres de Mirbeau³⁵. Je me contenterai donc de quelques remarques concernant les différents pays d'accueil, sans la moindre prétention à l'exhaustivité. Simplement pour dégager certaines spécificités.

³⁴ Ces chiffres sont quelque peu approximatifs, car les données ne sont pas toujours assez précises et il n'est pas toujours aisé de savoir s'il s'agit d'une réédition ou d'une nouvelle édition. L'existence d'un nombre croissant de livres numériques complique la donne : faut-il les comptabiliser comme de nouvelles éditions, ou les considérer comme de simples rééditions ? Il existe plusieurs cas de figure.

³⁵ Pour en savoir plus, on peut se reporter aux différentes notices du *Dictionnaire Octave Mirbeau*, accessible en ligne sur le site de la Société Octave Mirbeau, http://mirbeau.asso.fr/dicomirbeau/index.php?option=com_content&view=article&id=573&Itemid=224), et à ma *Bibliographie d'Octave Mirbeau*, qui est mise à jour tous les ans (<http://www.scribd.com/doc/2383792/Pierre-Michel-Bibliographie-dOctave-Mirbeau>).

* Russe :

Pour ce qui est du russe, par exemple, la spécificité la plus évidente est que, la Russie tsariste et l'U.R.S.S. n'ayant pas signé la convention de Berne sur le copyright international, les traductions ont pu se multiplier sans entraves du vivant de Mirbeau, et, à degré bien moindre, au cours des vingt dernières années. Chacune des œuvres de Mirbeau a connu ainsi, avant la première guerre mondiale, la bagatelle de 5 à 10 traductions différentes, dont une seule était autorisée. Mirbeau s'est lancé, en 1903-1904, dans un procès, perdu d'avance, contre un de ces pirates, un directeur de théâtre du nom de Korsch, qui avait publié sa propre traduction des *Affaires* et qui espérait bien pouvoir l'"écorché" : lequel a, naturellement, eu gain de cause auprès de la "justice", si j'ose dire, de son pays³⁶. Ce nombre incroyable de traductions est également dû, pour une part, au grand prestige d'un écrivain admiré de Tolstoï, qui, sur le plan littéraire était considéré comme un rénovateur capable de dépasser le naturalisme, et qui, sur le plan politique, apparaissait comme un intellectuel exemplaire, au sens nouveau pris par le mot « intellectuel » à partir de l'affaire Dreyfus. Mirbeau était d'autant plus écouté de l'*intelligentsia* qu'il s'était élevé maintes fois, et avec vigueur, contre la sanglante autocratie tsariste et avait soutenu par la plume la révolution de 1905. Le comble de cette ferveur a été la mise en chantier de trois éditions différentes d'œuvres prétendues complètes, entre 1908 et 1912³⁷, alors qu'en France il faudra attendre 1934-1936... Mais, pendant les sept

³⁶ Voir Pierre Michel, « Les Tribulations des *Affaires sont les affaires* dans la Russie tsariste », *Cahiers Octave Mirbeau*, n° 22, 2015, pp. 118-132.

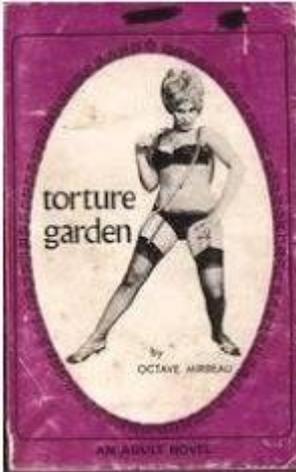
³⁷ L'une a paru en 10 volumes chez Sabline ; la seconde en quatre volumes chez Vichdo, et ne comportait pas le théâtre ; la troisième, chez un éditeur non identifié, s'est apparemment arrêtée après le deuxième volume et ne comportait que *Le Journal* et *Les 21 jours*.

décennies de dictature « communiste » qui ont suivi, il n'a quasiment plus droit à la moindre attention, hors une réédition de *L'Abbé Jules* (1926) et de *Sébastien Roch* (1929), à l'occasion d'une campagne en faveur de l'athéisme, réduisant ainsi ces deux romans à de la vulgaire propagande antireligieuse. Chose intéressante à noter : pendant la *perestroïka*, en 1988, a circulé sous le manteau une version dactylographiée du *Journal*, apparemment considéré comme un ouvrage de contestation radicale. Après la chute du régime soviétique et le triomphe des oligarques qui ont fait main basse sur les richesses du pays, deux œuvres ont connu de nombreuses rééditions et sont accessibles en ligne : *Le Journal* (15 éditions, et *Le Jardin* (9 éditions). Mais, à en juger par les couvertures présentant des créatures dénudées et aguichantes, il semble bien que l'objectif soit purement commercial et que ces deux romans – *borresco referens* ! – soient considérés comme érotiques ou pornographiques, histoire d'attirer le chaland. Ce que confirment les mentions figurant sur toutes les couvertures récentes de ces deux romans et qui en réservent la lecture au plus de 18 ans...

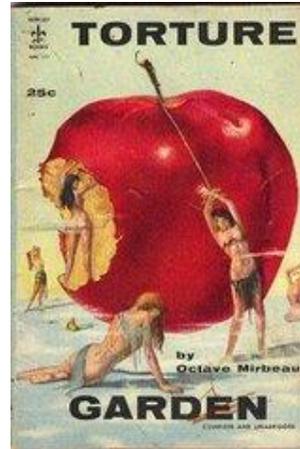
*** Anglais :**

Une impression du même ordre prévaut si l'on considère les traductions anglaises, que ce soit en Angleterre ou aux États-Unis. Dans un premier temps, cette réputation d'érotisme, voire de pornographie, a nui à l'édition des romans de Mirbeau : outre Manche, où la pudibonderie victorienne a perduré et où la première traduction du *Journal* n'a vu le jour qu'en 1934, 31 ans après la première traduction en anglais, publiée en France par Carrington, un adepte des romans érotiques épicés ; et aussi outre Atlantique, où le premier traducteur du *Journal*, Benjamin Tucker, a été contraint d'élaguer, en supprimant toute allusion à l'homosexualité et nombre de passages sur la vie sexuelle de Célestine : l'autocensure était indispensable pour que le volume

puisse paraître dans un pays de bigots et de Tartuffes. Mais par la suite, quand les mœurs ont commencé à évoluer, cette réputation absurde est devenue un argument de vente pour les deux romans les plus traduits et les plus souvent réédités, et nombre de couvertures américaines des années 50-60 n'ont rien à envier aux russes.



Traduction anglaise du
Jardin des supplices (1970)



Traduction américaine du
Jardin des supplices (1955)

C'est ainsi qu'on a vu paraître, rien qu'aux États-Unis, quatorze éditions du *Jardin*, dans au moins deux traductions différentes et sous trois titres différents, entre 1931 et 2014, et la bagatelle de plus de vingt éditions du *Journal* sous cinq titres différents et dans au moins trois traductions différentes, entre 1900 et 2016, sans compter les éditions numériques... Il faut dire que, suite à l'entrée tardive de Mirbeau dans le domaine public américain, on a vu se multiplier des publications qui ne sont en fait que des scans d'anciennes éditions, tirés à peu d'exemplaires, voire imprimés à la demande. La vieille traduction américaine du

Calvaire en a aussi bénéficié, si j'ose dire. Mais il est à noter que *Le Calvaire*, *L'Abbé Jules* et *Sébastien Roch* n'ont été traduits que tout récemment en Angleterre (respectivement en 1996, 1996 et 2000), et *Dans le ciel* et *Les 21 jours* tout dernièrement aux Etats-Unis, ainsi que *Le Foyer* et *Les Affaires*. Ajoutons que quelques traductions en anglais ont également vu le jour au Canada (*Le Journal*, 2014, et *Le Calvaire*, 2015), en Australie (*Le Jardin*, 1970, et *Le Journal*, 2007), en Inde (*Le Calvaire*, 1909), et aussi en France, on l'a vu (*Le Journal*, 1903) et en Belgique.

*** Allemand :**

Pour ce qui est de l'allemand, on a eu affaire, du vivant de l'écrivain, à un double mouvement. D'un côté, la gauche libertaire et pacifiste a été d'emblée intéressée par les premiers romans de Mirbeau, et c'est ainsi que Bertha von Suttner, futur prix Nobel de la Paix, a traduit le chapitre II du *Calvaire* dès 1890 et que le roman a été intégralement publié par Langen en 1896. Mais, d'un autre côté, pour des raisons politiques en Allemagne, et religieuses en Autriche, les romans de Mirbeau ont eu du mal à trouver des débouchés. Des condamnations pénales ont empêché la diffusion du *Journal*, qui a été interdit en 1902 en Autriche et condamné au pilon en 1912 en Allemagne, de sorte qu'il lui faudra attendre 1964 pour être republié ; quant au *Jardin*, il ne pourra paraître ni en Allemagne, ni en Autriche, et devra être publié, en allemand, par un éditeur hongrois de Budapest, Grimm, dont le volume sera interdit en Allemagne et en Autriche et ne s'y écoulera que clandestinement, de sorte qu'il faudra attendre 1967 pour que paraisse la première édition allemande. Quant à *La 628-E8*, aucun éditeur n'a osé le publier à l'époque, à cause du sous-chapitre démystificateur sur le Sur-empereur, par crainte de poursuites pour crime de lèse-majesté impériale, et il a fallu attendre 2013 pour que le volume finisse par être traduit par notre ami Wieland Grommes et publié chez

Weidle. Signalons tout de même que l'éditeur autrichien du Wiener Verlag a eu le courage de publier des traductions apparemment non expurgées de *Sébastien Roch* (1902), de *L'Abbé Jules* (1903), des *21 jours* (1903), ainsi que deux recueils de contes, inédits en français et qui – chose très intéressante à savoir – figuraient dans la bibliothèque de Franz Kafka : *Bauernmoral* (1902) et *Laster und andere Geschichten* (1903). Pour ce qui est des *Affaires*, cette grande comédie de mœurs a remporté en Allemagne et, à degré moindre, en Autriche, un immense succès et été donnée dans 130 villes par dix troupes différentes ; trois traductions en ont été réalisées, mais une seule a été imprimée, dès 1903. L'enthousiasme du public contraste étrangement avec la peur de la subversion qui inspirait les autorités des deux empires. Évidemment, pendant les douze années du régime nazi, Mirbeau n'a pas eu droit de cité, et il n'a fait sa réapparition que dans les années 1960, avec plusieurs rééditions de ses deux romans phares, présentés le plus souvent comme érotiques, et qui ont connu chacun deux nouvelles traductions, maintes fois rééditées : *Le Jardin* en 1967 et 1991, et *Le Journal*, tant en Allemagne (1965 et 1967) qu'en Autriche (1960 et 1969). Au cours des dernières années, on a publié des tas de rééditions d'anciennes traductions du *Jardin*, une nouvelle traduction du *Journal*, en Autriche (2006) ; on a également réédité des contes ; et, surtout, on a traduit pour la première fois *La Mort de Balzac* (1992), *Les 21 jours* (2000), *La 628-E8* (2013) et, cette année, *Dans le ciel*, en attendant *Dingo*, programmé par les éditions Weidle. Bref, il semble que l'Allemagne soit en train de rattraper son retard.

*** Italien :**

L'Italie a été une terre très accueillante pour Mirbeau, de son vivant et au cours du siècle écoulé depuis sa mort. Même le quart de siècle de dictature fasciste n'a pas empêché de nouvelles

publications : *Le Calvaire* en 1921, *Le Jardin* en 1920, 1925, 1933 et 1934, *Les Affaires* en 1925 et 1928, les *Farces* en 1930, *Le Journal* en 1936, *Dingo* en 1938, Ce qui est fort étonnant, si l'on compare à l'Allemagne hitlérienne, à l'Espagne franquiste et à la Russie stalinienne. Si l'on excepte la période d'avant guerre en Russie, pour les raisons déjà évoquées, c'est l'Italie qui a publié le plus de traductions de Mirbeau (j'ai recensé 67 volumes, sans compter les traductions de pièces non éditées et les traductions en ligne), alors que l'aire linguistique de l'italien est bien plus réduite que celle de l'anglais, de l'espagnol, du russe et de l'allemand. Dès 1887 a paru la première traduction du *Calvaire* ; puis ont suivi, en 1901 celles du *Journal* et de *L'Abbé Jules*, en 1909 celle de *La 628-E8*, en 1910 celle de *Sébastien Roch*, en 1911 celle des *Mauvais bergers*, en 1914 celle des *Farces*, cependant qu'on représentait *Les Affaires* et *Le Foyer*. J'ai comme l'impression que, nonobstant l'imprégnation catholique de la botte, qui contraste avec la déchristianisation de l'hexagone, ce sont les deux pays culturellement les plus proches, comme le confirment les nouvelles traductions, parues ces dernières années, du *Calvaire*, de *L'Abbé Jules*, de *Sébastien Roch*, de *Dans le ciel*, du *Jardin*, du *Journal*, de *La Mort de Balzac* (deux traductions différentes, parues presque en même temps !), de *Dingo*, d'un choix de contes (*Le perle morte*), des *Notes sur l'art*, des *21 jours* et, tout récemment, des articles sur Rodin. Excusez du peu !...

* Espagnol :

En ce qui concerne l'espagnol, il possède, par rapport à l'italien, l'énorme avantage de disposer, en dehors de la péninsule, d'un vivier latino-américain où des éditeurs ont pu, malgré les nombreuses dictatures qui se sont succédé sur le continent, publier des traductions de Mirbeau, surtout

l'Argentine³⁸, et accessoirement le Mexique, le Chili et l'Uruguay. Une autre spécificité de l'espagnol (valable aussi pour le catalan) est la force des mouvements libertaires et anti-cléricaux, qui ont d'emblée vu en Mirbeau un tonitruant porte-voix et qui se sont empressés de publier ses romans et ses contes et de jouer ses pièces : *El Calvario* paraît dès 1889, *Le Jardin* en 1900, *Le Journal*, *Sébastien Roch* et *L'Abbé Jules* en 1901, *Les Mauvais bergers* en 1901 et 1903, *L'Épidémie* en 1904. Le plus surprenant est la publication, à Barcelone, en 1921, d'un recueil de contes et de textes politiques inédits en volume en français, *El alma rusa*, où figure un dialogue carrément inconnu en français³⁹. Chose encore plus surprenante : ces textes seront de nouveau publiés quelques mois plus tard, en Argentine, dans un numéro d'une revue intitulée *Los Intelectuales*, sous le titre de *Prostitución y miseria*. Mais, bien sûr, la guerre civile et le triomphe du franquisme, avec la complicité de l'Église catholique, ont interdit toute nouvelle publication pendant quatre décennies. Il a donc fallu attendre le dernier quart de siècle pour que paraissent de nouvelles traductions ou qu'en soient rééditées d'anciennes. Leur nombre, presque aussi élevé qu'en Italie, est révélateur d'un intérêt croissant, dont a témoigné, en janvier 2010, d'une façon totalement imprévue, la parution, à une semaine d'intervalle, chez deux éditeurs de Cordoue (El Olivo Azul) et de Madrid (Impedimenta), de deux nouvelles traductions du *Jardin*, qui se sont fait malencontreusement concurrence... Notons les traductions sorties au cours des dernières années : de *Dans le ciel*, de *La 628-E8*, de *Mémoire pour un avocat*, de *La Mort de Balzac*, des *Affaires*, de deux farces (*Vieux ménages* et *Scrupules*), de textes sur

³⁸ En Argentine ont paru seize éditions de traductions de huit œuvres différentes de Mirbeau, la dernière, du *Journal*, en 2009. Il est à noter que les deux traducteurs de la dernière édition du *Jardin*, parue à Cordoue en 2010, Carlos Cámara et Miguel Ángel Frontán, sont argentins.

³⁹ Le texte complet du volume est accessible en ligne, sur Wikisource : https://es.wikisource.org/wiki/El_Alma_rusa.

l'art, de contes, auxquelles il convient d'ajouter celle du *Journal*, en Argentine (Losada, 2009). Pour être un peu moins incomplet, il conviendrait d'ajouter que l'Espagne a également produit des traductions en galicien⁴⁰ et en catalan. Et je n'exclus pas *a priori* que la presse asturienne ait publié du Mirbeau, notamment dans les années 1930 : reste à en faire la preuve en dépouillant les journaux et revues rédigés en asturien...

* Portugais :

Comme l'espagnol, le portugais est plus parlé à l'extérieur des frontières de son pays d'origine. Mais pour ce qui est des traductions de Mirbeau, l'énorme Brésil ne fait pas encore le poids face au petit Portugal et fait même pâle figure à côté de l'Argentine voisine : on n'y recense que quatre traductions de romans : *L'Abbé Jules* (vers 1910), *Le Jardin* (dans les années 1940) et *Le Journal*, dans deux traductions différentes, dont la dernière a paru à Rio en 2015. À quoi il convient d'ajouter celle de *La Grève des électeurs*. Au Portugal, ce sont, une nouvelle fois, ses deux romans les plus connus, *Le Jardin* et *Le Journal d'une femme de chambre*, qui ont été le plus souvent traduits. Entre 1905 et 1995, *Le Jardin* a été publié chez trois éditeurs différents et a eu droit à six éditions (plus des rééditions), dans trois traductions différentes dues à Vasco Valdes (en 1905, 1915 et 1958), à Terêncio Figueira (1972) et à Marília Caeiro (1972 et 1995). Quant au journal de Célestine, il a connu lui aussi six éditions, sous deux titres différents, et au moins quatre traductions différentes : en 1908, en 1973, en 1979, en 1983 et en 2007, chez Inquérito, Il est à noter que trois de ces éditions ont paru sous la dictature de Salazar, ce qui ne manque pas de surprendre. Seuls deux autres romans de Mirbeau ont vu le jour au Portugal : *Le Calvaire* (deux traductions en 1906, puis en 1966) et *L'Abbé Jules*,

⁴⁰ Voir *infra* la communication de María Luis Gamallo.

sans doute dans les années 1910. En revanche, la traduction des *Affaires* ne semble pas avoir été publiée. Outre celle de *L'Épidémie* (entre 1910 et 1929), signalons encore quatre éditions de *La Grève des électeurs*, dans trois traductions différentes.

*** Néerlandais :**

Le néerlandais ne comptant qu'un nombre relativement modeste de locuteurs, le nombre de traductions ne manque pas de surprendre. Certes, les premiers romans sont restés inaccessibles aux néerlandophones, de même que *Dingo* et les pièces de théâtre. Mais cinq autres romans ont été publiés aux Pays-Bas, dont les deux plus célèbres, qui ont connu un étonnant succès et ont fait de l'ombre au reste de la production littéraire de Mirbeau : *Le Jardin des supplices* a été traduit à deux reprises, sous deux titres différents, d'abord en 1929, puis en 1967, par Martin Ros, et a connu depuis un demi-siècle de très nombreuses rééditions ; *Le Journal d'une femme de chambre* a été également publié sous deux titres différents et a connu trois traductions, en 1900, 1907 et surtout 1968, de nouveau par Martin Ros, dont le travail a connu un nombre étonnant de rééditions. Par ailleurs, *Les 21 jours* a été également traduit par Martin Ros et édité en 1974 ; *La 628-E8* a été partiellement traduit – mais, chose curieuse, non du français, mais de l'anglais – et a paru en 1990 sous le titre de *Schetsen van een reis*, avec la même préface que dans l'édition anglaise ; enfin, *Les Mémoires de mon ami* a paru chez Iris en 2003, traduit pas notre ami Dick Gevers⁴¹. Lequel a également traduit et publié, en 2010, *La Grève des électeurs* et un recueil de contes. Le théâtre n'a pas donné lieu à des traductions imprimées, mais *Les Affaires* a bel et bien été représenté, sous deux titres différents... et publié en français !

⁴¹ Voir *infra* sa contribution.

* Polonais :

Pour ce qui est du polonais, on peut distinguer trois périodes. Du vivant de Mirbeau, alors que la Pologne n'existe pas encore comme État, on joue ses pièces, notamment *Les Affaires*, en 1904, et *Le Foyer*, en 1910, et on publie, en polonais, un certain nombre de ses contes, *Interview* (1906), *L'Abbé Jules* (1906), *Le Jardin* et *Le Journal* (1909) et *Les 21 jours* (1910), mais au prix, souvent, d'infidélités et, parfois même, de coupures regrettables. Mirbeau suscite alors un certain intérêt, mais limité à l'élite intellectuelle et progressiste. En revanche, pendant l'entre-deux-guerres, c'est un oubli quasiment total. Un certain réveil se manifeste à l'époque communiste, avec des reprises de ses pièces, la traduction de *Sébastien Roch* (1960) et une nouvelle et excellente traduction du *Journal* (1977), à la faveur, selon Anita Staron⁴², de l'indifférence des dirigeants à l'égard des choses de la culture. Peut-être aussi avec l'arrière-pensée que ces deux romans pouvaient servir la propagande du régime en dévoilant les turpitudes de la bourgeoisie et de l'Église catholique. Comme dans d'autres pays, il faudra attendre ces dernières années pour que se manifeste un renouveau certain, avec des rééditions du *Jardin* (1992) et du *Journal* (2015) et des traductions nouvelles de *L'Épidémie* (2009), puis de l'ensemble des *Farces et moralités*⁴³ (2015) et enfin, tout dernièrement, de *Dans le ciel* (2017), traduit grâce à l'admirable persévérance de notre amie Anita Staron⁴⁴. Il se pourrait que *Dingo* soit le prochain roman traduit en polonais, si elle réussit à mener à bien ce nouveau projet. C'est d'autant

⁴² Voir Anita Staron, « [Réception d'Octave Mirbeau en Pologne](#) », *Cahiers Octave Mirbeau*, n° 8, 2001, p. 404-417, et la notice « Pologne » du *Dictionnaire Mirbeau* (http://mirbeau.asso.fr/dicomirbeau/index.php?option=com_glossary&id=23).

⁴³ Voir *infra* la contribution de Tomasz Kaczmarek.

⁴⁴ Voir *infra* son témoignage sur cette traduction.

plus méritoire que, dans un pays aussi profondément imprégné du « *poison religieux* » dénoncé par Mirbeau et qui régresse lamentablement sous l'actuel pouvoir de l'extrême droite, il est clair que son œuvre a très peu de chances de toucher les larges masses et doit paraître des plus choquantes aux yeux de la majorité restée catholique.

*** Tchèque :**

Du côté de la Tchécoslovaquie, qui ne constituait pas non plus un État du vivant de Mirbeau, l'accueil a été nettement plus favorable qu'en Pologne, beaucoup plus en Tchéquie, traditionnellement laïque et progressiste⁴⁵, qu'en Slovaquie, catholique et conservatrice, où seul *Le Journal d'une femme de chambre* a trouvé grâce à deux reprises (en 1969 et 1992). En revanche, les traductions tchèques ont été assez nombreuses, en dehors de la période communite où seul *Le Journal* a été publié. C'est ainsi que, dès 1892, paraît une traduction de *L'Abbé Jules, Páter Julius*, sous-titré Svobodomyšlný román [“roman d'un libre-penseur”], ce qui laisse subodorer l'anticléricalisme militant de l'éditeur. Elle sera rééditée en 1924 à Prague, chez un éditeur visiblement engagé lui aussi, Komunist, qui publie la même année une réédition de la traduction du *Calvaire* remontant à 1906. De son côté *Le Jardin des supplices, Zabrada muk*, a connu quatre éditions (1910 ou 1911, 1918, 1924, dans une nouvelle traduction, et enfin 2002). *Le Journal d'une femme de chambre* a également connu cinq éditions, en trois versions différentes et sous trois titres différents (en 1900, 1905, 1925, 1970 et 1993). Le théâtre de Mirbeau a également eu droit de cité en tchèque. C'est ainsi que *Les Mauvais bergers, Špatní pastyři*, a été édité à trois reprises, pour des raisons probablement plus politiques que

⁴⁵ Du moins jusqu'aux dernières élections législatives, qui ont vu l'effondrement de la gauche et le triomphe du Trump tchèque...

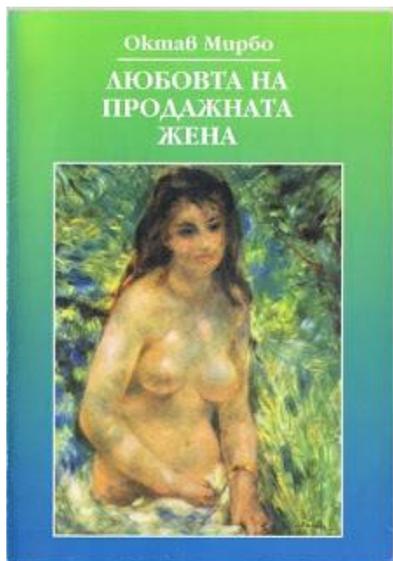
littéraires (en 1905, 1906 et 1921) et *Les affaires sont les affaires*, *Obchod je obchod*, a paru en 1907 à Prague ; on a aussi traduit *Vieux ménages* et *Scrupules*. Les contes de Mirbeau n'ont pas non plus été négligés et, outre les publications dans la presse, en 1999, a paru un recueil de contes drôles, *Le Concombre fugitif*, ce qui est original, voire exceptionnel. Mais le plus étonnant, c'est une brochure de 29 pages, parue en 1924, sous le titre de *Z deníku dcery prostitutky* ["dans le journal de la fille d'une prostituée"]. Ce petit volume comporte le chapitre V du *Journal d'une femme de chambre*, d'où le titre, et aussi deux contes inconnus en français⁴⁶, intitulés « Hnizdecko lasky ["un petit nid d'amour"] et « Vecne » ["éternité"]. Nous ignorons comment ces contes ont bien pu arriver à Prague sept ans après la mort de l'écrivain, et s'ils ont paru en français dans une publication qui n'a pas encore été dépouillée.

* Bulgare :

Le bulgare présente un phénomène du même type, mais encore plus mystérieux : à Plovdiv, en 1922, a paru un essai sur la prostitution, *Любовта на продажната жена*, inconnu en français, et qui a tardivement paru en France en 1994, traduit du bulgare par Alexandre Lévy, sous le titre *L'Amour de la femme vénale*, traduction littérale du titre bulgare. Alexandre Lévy a ensuite fait paraître une nouvelle édition en bulgare, de nouveau à Plovdiv, mais dans une traduction nouvelle, à l'orthographe modernisée, qu'il a réalisée à partir de sa propre traduction française... Nous ignorons totalement comment ce texte est arrivé en Bulgarie après la mort de son auteur. Peut-être par le truchement d'une traduction russe, qui

⁴⁶ Je les ai publiés, en traduction française : voir Pierre Michel, « Deux contes inconnus de Mirbeau traduits du tchèque », *Cahiers Octave Mirbeau*, n° 16, 2009, pp. 181-191 (<http://www.scribd.com/doc/50878228/Pierre-Michel-%C2%AB-Deux-contes-inconnus-de-Mirbeau-traduits-du-tcheque-%C2%BB>).

aurait pu paraître dans une revue, mais le dépouillement des périodiques russes reste à faire, ce qui ne permet pas, pour l'instant, de vérifier l'hypothèse.



Retraduction bulgare de *L'Amour de la femme vénale* (1996)

Si, pendant la période communiste, Mirbeau a été totalement ignoré, de son vivant, la Bulgarie s'est montrée très réceptive à son œuvre, qui a même « *marqué profondément la vie littéraire en Bulgarie pendant la période antérieure à la première guerre mondiale* », selon l'historien bulgare Niko Nikov⁴⁷. Selon lui, il y a eu la conjonction de deux intérêts : l'un pour l'engagement politique de l'intellectuel, particulièrement apprécié par les courants libertaire et tolstoïen ; l'autre pour l'écrivain, romancier

⁴⁷ Voir Niko Nikov, « Mirbeau en Bulgarie », in Actes du colloque *Octave Mirbeau* d'Angers, Presses de l'Université d'Angers, 1992, pp. 461-466.

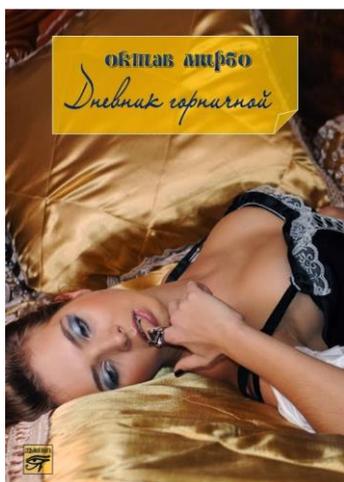
et dramaturge, qui semble le seul, ou l'un des rares, à être capable d'assurer le dépassement du naturalisme et le renouvellement des genres littéraires, et ce, dans un cadre culturel général où la littérature française apparaît, à l'*intelligentsia* bulgare libérale et progressiste, comme un utile contrepoids à l'influence allemande et à la domination russe. C'est ainsi qu'ont vu le jour cinq éditions du *Jardin*, en trois traductions différentes et sous deux titres différents (en 1909, 1911, 1918, 1992 et 1996) et six éditions du *Journal*, également en trois traductions différentes et sous deux titres différents, entre 1909 et 1992. On note également deux traductions du *Calvaire* (1907 et 1909) et de *L'Épidémie* (1907 et 1910), une traduction de *L'Abbé Jules* (1911), des *Affaires* (1906), de *Scruples* (1907) des *Mauvais bergers* (1921) et d'un recueil de contes (1909). À la différence de ce qui se passe dans d'autres pays, il ne semble pas que de nouvelles traductions aient paru au cours des toutes dernières années⁴⁸.

* **Magyar :**

En Hongrie, les traductions de Mirbeau ne sont pas très nombreuses, mais le bilan est loin d'être négligeable pour autant. On a joué, à Budapest, *Les Affaires* dès 1903 (dans une traduction, non publiée, signée Ferenc Molnár, l'auteur de *Liliom*), *Le Portefeuille*, en 1906 (trois autres traductions vont suivre), *Le Foyer* en 1909, et *Scruples* (publié en 1914). Le théâtre a apparemment eu plus de succès que les romans, ce qui constitue une exception à la règle. Du vivant de Mirbeau, on a tout de même publié *Le Journal* dès 1901 (nouvelle traduction en 1937) et un petit recueil de contes inédits en français et en volume, *Bűn és más elbeszélések* ["le péché et autres récits"], dont

⁴⁸ En revanche ont été publiées, en 2009, chez deux éditeurs différents, deux traductions du *Jardin* (*Градина на мачењето*) et du *Journal* (*Дневникот на една собарка*) en macédonien, langue très proche du bulgare.

la version allemande a paru à Vienne l'année précédente. Au lendemain de la guerre, paraissent deux éditions du *Jardin*, en 1921 et 1924, et, ce qui est plus étonnant, une traduction d'*Un homme sensible*. Puis, avec le renforcement de la dictature, suivi de la guerre et de l'instauration du régime communiste, quasiment plus rien – sauf *Le Portefeuille*, apparemment jugé utile à la propagande ! – jusqu'en 1990 (réédition du *Jardin*) et 2015 (réédition du *Journal*, suite à la sortie du film éponyme de Benoît Jacquot).



Traduction russe du *Journal d'une femme de chambre* (2013)



Traduction japonaise du *Jardin des supplices* (1977)

* Japonais :

Le japonais n'a pas été très accueillant pour Mirbeau, qui n'en a pas moins intéressé les intellectuels libertaires et

progressistes, persécutés par le régime et dont il a pris la défense. Selon la recension faite par Hirobumi Sumitani⁴⁹, *Les Mauvais bergers* a été publié quatre fois, mais dans des revues (entre 1924 et 1946) ; deux traductions des *Affaires* ont été publiées en 1928 et 1929 ; une traduction de *L'Épidémie* a vu le jour en 1929 également ; mais *Le Jardin* devra attendre 1984 (réédition en 1989). Reste *Le Journal d'une femme de chambre* qui a connu trois traductions et sept éditions, sous deux titres différents, entre 1923 et 2004. Des contes ont également été traduits dans la presse, mais la recension reste à faire. Tout cela est modeste, au vu du nombre d'habitants et de la puissance économique du Japon. Mais si l'on considère que, sous la dictature militaire, rien ne pouvait échapper à la censure, et que, par ailleurs, l'individualisme de l'écrivain et le caractère iconoclaste et démystificateur de l'œuvre mirbellienne sont totalement contraires à la mentalité du Japonais moyen façonné par des siècles de nationalisme et de confucianisme, c'est déjà beaucoup que des intellectuels désireux de s'en affranchir aient osé traduire du Mirbeau.

* * *

Au terme de ce rapide survol, il apparaît que, dans l'histoire des traductions de l'œuvre de Mirbeau en toutes langues, trois périodes sont à distinguer, et ce presque partout, avec quelques variantes.

- Du vivant de l'écrivain et au lendemain de sa mort, sa célébrité est mondiale, il intéresse visiblement la partie progressiste de l'*intelligentsia* et, si choquante que paraisse sa production à des esprits conditionnés par les « *pétrisseurs d'âmes* », son théâtre, ses contes et plusieurs de ses romans connaissent un

⁴⁹ Voir Hirobumi Sumitani, « Mirbeau censuré au Japon en 1927 – Autour des *Mauvais bergers* », *Cahiers Octave Mirbeau*, n° 23, 2016, pp. 29-37.

succès qui va bien au-delà des franges radicalisées de l'opinion. Tant sur le plan littéraire que pour des raisons éthiques et politiques, Mirbeau est connu et reconnu un peu partout, et le succès mondial des *Affaires* y a fortement contribué. Une preuve inattendue de cette renommée hors des frontières de la France est fournie par la publication de textes inconnus en français et traduits en bulgare, en tchèque et en espagnol (en attendant d'autres découvertes, qui sait ?).

- Au lendemain de la première guerre mondiale, à la fin des années 1920 et surtout dans les années 1930, alors que partout dans le monde arrivent au pouvoir des dictatures, diversement sanglantes, mais toutes répressives et bien évidemment réfractaires à tout esprit critique – dictatures dont beaucoup perdurent après la seconde guerre mondiale, notamment en Europe de l'est et du sud –, il n'est plus possible de publier quoi que ce soit de Mirbeau, ou bien, dans le meilleur des cas, il est relégué dans les marges où il ne saurait risquer de contaminer le peuple servilisé, comme en Pologne. À partir des années 1960-1970 dans les pays occidentaux, et des années 1990 dans les pays soumis à des régimes staliniens, on assiste à un timide réveil : des traductions, anciennes ou nouvelles, voient le jour et on commence à reparler de Mirbeau. Mais c'est surtout au cours des quinze dernières années que, à la faveur du renouveau des études mirbelliennes en France et de la publication et de la mise en ligne d'une masse énorme de textes et de documents accessibles à tous et peu exploités jusqu'alors, qu'on assiste à un véritable renouveau et que se multiplient les nouvelles traductions. Le regard porté sur l'écrivain et sur son œuvre a désormais changé. On cesse de voir en lui un vulgaire naturaliste, un simple provocateur, un excessif, un frénétique, un palinodiste, ou encore un pornographe – tout a été bon, pendant un siècle, pour noircir son image et discréditer par avance son message –, et on découvre un écrivain indigné et iconoclaste, qui utilise brillamment sa plume au service de ses valeurs éthiques et qui

tente, sans beaucoup d'illusions sur les hommes, d'obliger à « regarder Méduse en face » la masse des « aveugles volontaires » que nous sommes tous plus ou moins... Dans une époque où le monde entier semble de nouveau pris de folie et où, de sanglantes *busheries* en hallucinantes *trumperies*, et de Daech à l'omnipotence des *banksters* et des oligarques sans conscience et sans frontières, tout semble aller à rebours du bon sens et de la justice, Octave Mirbeau apparaît plus actuel que jamais aux yeux d'un nombre croissant de lecteurs à travers le monde – même si certaines régions, Scandinavie et Extrême Orient, sont encore peu affectées, sans parler du monde arabe, où n'existe, à ma connaissance, aucune traduction. Le nombre de traductions en toutes langues témoigne de cette redécouverte, au même titre que la multiplication des éditions et rééditions en France même, ou que les innombrables représentations ou adaptations théâtrales, le succès inouï du *Dictionnaire Mirbeau* et le nombre imposant de colloques en toutes sortes de pays : ce sont là, entre beaucoup d'autres, autant de symptômes fort encourageants.

Mais ne nous réjouissons pas trop vite. La bataille est loin d'être gagnée, et naturellement, le vieux monde se défend pour ne pas sombrer : la crétinisation des masses risque fort de se perpétuer, sous de nouvelles formes, technologiquement avancées, et Mirbeau de continuer à apparaître, aux yeux des dominants et des institutions à leur service, comme un dangereux subversif. Il y a encore beaucoup à faire pour que le grand démystificateur soit enfin remis à la place qu'il mérite : une des toutes premières de la littérature mondiale....

Pierre MICHEL

Université d'Angers

Fondateur de la Société Octave Mirbeau

LES TRADUCTIONS

D'OCTAVE MIRBEAU EN SERBIE

La traduction joue « *un rôle unique et méconnu comme révélateur de la pensée du langage et de la littérature* », comme l'a constaté Henri Meschonnic⁵⁰, elle est un vecteur de transfert culturel et les traducteurs sont « *les chevaux de renfort de la civilisation* », pour employer le mot de Pouchkine auquel se réfère le Vicomte de Vogüé⁵¹ pour nous dire que leur travail est difficile, mais très important, voire indispensable, car il établit un dialogue entre différentes cultures. La traduction fait partie de la réception d'une œuvre littéraire dans un pays donné et, non seulement elle en reflète le statut dans le milieu culturel de ce pays, mais elle l'établit, ou du moins joue un rôle important dans son établissement⁵².

La traduction d'une œuvre littéraire peut être considérée de deux points de vue. Le premier est le point de vue de la réception, où on cherche la réponse à la question : « Pourquoi traduit-on une œuvre littéraire ? », en prenant en considération le contexte culturel du pays d'origine et du pays-cible, la politique de traduction officielle, aussi bien que l'initiative individuelle du traducteur qui trouve la réaction positive chez un éditeur. Le second point de vue est celui du résultat de l'activité de traduction, de la manière dont un texte est traduit, où on cherche la réponse à la question : « Comment le traducteur s'est-il confronté à « *l'épreuve de l'étranger*⁵³ » ? » Dans quelle mesure une

⁵⁰ Henri Meschonnic, *Poétique du traduire*, Verdier, Paris, 1999, p. 10.

⁵¹ Cf. V^{te} E. M. de Vogüé, *Le Roman russe*, Paris, Plon, 1886, p. LII.

⁵² Voir à ce sujet : Stuart Gillespie, « Translation and Canon-Formation », *The Oxford history of literary translation in English*, ed. by Stuart Gillespie and David Hopkins, 2005-2010, pp. 7-20).

⁵³ Cf. Antoine Berman, *L'Épreuve de l'étranger*, Gallimard, 1984.

traduction ressemble-t-elle à l'original ou s'éloigne-t-elle de lui? Quelles sont les « *normes opérationnelles*»⁵⁴ qui dirigent le processus de traduction et qui constituent les décisions concrètes et les compromis ; étant donné que le traducteur est plongé dans sa propre culture et en est déterminé ?

1. La réception

La réception de Mirbeau en Serbie a déjà fait l'objet de notre article « Le réception de Mirbeau en serbo-croate⁵⁵ », auquel nous nous référons dans ce texte. Entre temps nous avons trouvé certaines données supplémentaires : en 2010, la revue *Mostovi* [Ponts], éditée par l'Association des traducteurs littéraires de Serbie, a publié la traduction serbe du texte le plus mondialement célèbre de Mirbeau, « La Grève des électeurs⁵⁶ ».

Comme nous l'avons constaté, Mirbeau a eu une assez bonne réception dans le milieu culturel serbe, surtout dans la période qui s'inscrit entre 1904, année de la parution de la traduction serbe du *Journal d'une femme de chambre*, et les années vingt, qui sont marquées par des polémiques violentes autour de l'avant-garde. Plusieurs facteurs ont joué un rôle décisif dans cette réception.

* D'abord, c'est un auteur français, et la Serbie a une longue tradition francophone, sa coopération culturelle avec la France est de longue date. Tous les grands écrivains français ont été traduits en serbe et ont fait l'objet de textes analytiques et critiques assez tôt.

⁵⁴ Cf. Gideon Toury, *Descriptive Translation Studies and Beyond*, Amsterdam – Philadelphia, John Benjamins Publishing Company, 1995. .

⁵⁵ Jelena Novaković, « La réception de Mirbeau en serbocroate », *Cahiers Octave Mirbeau*, 2001, n° 8, pp. 418-432.

⁵⁶ Oktav Mirbo, « Štrajk glasača », prevela Ana A. Jovanović, *Mostovi*, 2010, n° 147, pp. 127-129.

* Ensuite, on trouve chez Mirbeau, d'un côté, les traces du réalisme et du naturalisme et, d'un autre côté, les expressions des tendances littéraires modernes, ce qui correspond à la situation de la littérature serbe du début du XX^e siècle, marquée à la fois par la tradition réaliste, à laquelle se rattachent les idées sociales, et par une volonté de s'ouvrir aux nouveautés qui viennent de l'Europe occidentale, et surtout de la France. Le critique serbe de renom, Jovan Skerlić, dans son article « Vue sur la littérature française d'aujourd'hui », résume en quelque sorte le rapport du milieu culturel serbe à Mirbeau, en le mentionnant comme un auteur qui a écrit « *quelques ouvrages de valeur, en traitant le sujet éternel de l'homme enchaîné et ruiné par une femme et en faisant la satire amère et violente des hautes classes sociales*⁵⁷ ».

Dans cette période, où la littérature serbe suit les courants de la littérature européenne moderne, doublement marquée par le naturalisme en déclin et par les tendances antirationalistes, l'œuvre de Mirbeau, qui dénonce les turpitudes bourgeoises et qui condamne violemment la société contemporaine en s'opposant avec âpreté à toutes les valeurs traditionnelles et en allant jusqu'à défendre les idées anarchistes, provoque des réactions ambivalentes. Comme le montre le nécrologue publié dans *Beogradske novine* [“Le Journal de Belgrade”], on admire son « *exceptionnelle spiritualité* », on prend une distance par rapport à sa « *malignité* » qui « *l'a mis plusieurs fois dans des situations embarrassantes* » et on critique la sensualité qui se rattache dans ses œuvres à la satire sociale : son roman *Le Journal d'une femme de chambre* a provoqué une grande sensation, mais, ajoute l'auteur de la nécrologie, Mirbeau y a malheureusement touché « *la limite entre la littérature et la pornographie*⁵⁸ ».

⁵⁷Jovan Skerlić, « Pogled na današnju francusku književnost », in: *Pisci i knjige*, Prosveta, Beograd, 1964, pp. 384-385.

⁵⁸ « Oktave Mirbeau », *Beogradske novine*, 1917, III, 49, p. 2.

Cette ambivalence de la réception de Mirbeau dans le milieu culturel serbe se manifeste surtout quand il s'agit de la comédie *Les affaires sont les affaires*, qui est jouée à Belgrade (le 14 décembre 1906), à Novi Sad (le 14 avril 1907) et plus tard à Sarajevo (le 10 mars 1926)⁵⁹. Elle a été présentée et reprise plusieurs fois au cours de plus de quarante ans et ses représentations ont été suivies de plusieurs notes et compte rendus dans la presse. D'une part, on apprécie le message social de cette pièce, la manière de présenter le rôle de l'argent. D'autre part, on considère certains de ses aspects comme inacceptables pour le milieu culturel serbe et contraires à son esprit patriarcal, comme le comportement de la fille de Lechat, qui veut se venger de son père en sacrifiant son honneur, ou bien la discussion entre Lechat et le marquis de Porcellet à la fin de la pièce : « *Tout cela est d'une couleur tout à fait locale. Les discussions sur l'Église, sur la noblesse ruinée, sur les grosses sommes d'argent, qui sont si souvent à l'ordre du jour en France, ne peuvent pas nous intéresser, nous qui ne parlons jamais de l'Église et qui n'avons ni noblesse ni beaucoup d'argent*⁶⁰ », écrit l'auteur du texte publié dans *Politika*.

À côté de la traduction serbe du *Journal d'une femme de chambre* (1900), publiée en 1904, on trouve la traduction de la nouvelle *Un homme sensible* (parue sans indication d'année) et de plusieurs contes et articles dans la presse, et deux traductions du *Le Jardin des supplices* (1899), dont la première, faite par un traducteur anonyme, a paru en 1922, et la seconde, faite par Tea

⁵⁹Cf.: Živojin Petrović, *Repertoar narodnog pozorišta u Beogradu. 1868-1965*, Beograd, Muzej pozorišne umetnosti, 1966 ; Petar Volk, *Pozorišni život u Srbiji. 1835/1944*, Beograd, Kultura, 1992 ; et *Pozorišni život u Srbiji. 1944/1986*, Beograd, Institut za pozorište, film, radio i televiziju Fakulteta dramskih umetnosti, 1990.

⁶⁰*Politika*, 17 décembre 1906, n° 1049, p. 3.

Nikolić⁶¹ d'après une version anglaise, a paru 80 ans plus tard (2002). La première traduction sera suivie d'une notice non signée dans le journal *Vreme* ["Temps"] du 16 novembre 1922. L'auteur de la notice constate qu'il s'agit d'un « roman fantastique » sorti de la plume d'un écrivain français de l'époque de la décadence et que l'histoire produit une « profonde impression » et provoque une « fièvre de nerfs ». La seconde traduction passera presque inaperçue.

Le Jardin des supplices a eu un lecteur serbe éminent, dont l'intérêt pour ce roman est resté longtemps inconnu. C'est le prix Nobel Ivo Andrić, grand connaisseur de la langue et de la littérature françaises. Il a lu, dans les années trente, *Le Jardin des supplices* en original. Dans ses cahiers de notes qui sont conservés dans les Archives de l'Académie serbe des sciences et des arts, parmi un grand nombre de réflexions personnelles et de citations d'auteurs français, on trouve quelques fragments de ce roman, suivies de courtes notes⁶².

2. Résultats

Quand il s'agit d'examiner les résultats obtenus par la traduction des œuvres de Mirbeau, il est à noter que les problèmes posés par certaines spécificités stylistiques de cet auteur concernent les possibilités de traduction en général et

⁶¹ Il est à noter que Tea Nikolic a publié aussi une traduction croate du *Jardin des supplices* à Zagreb aussi, en 2011 (*Vrt muka*, Zagreb, Idiom, 2011). Il serait intéressant de comparer ses deux traductions de ce roman.

⁶² Pour le rapport d'Andrić à Mirbeau, voir nos articles « La réception de Mirbeau en serbocroate », *Cahiers Octave Mirbeau*, Société Octave Mirbeau, 2001, n° 8, pp. 418-432 ; et « Iz Andrićeve lektire: Oktav Mirbo i još neki pisci », *Sveske Zadružbine Ive Andrića*, Beograd, 2017, n° 34, pp. 237-254.

pourraient faire partie d'une discussion sur les « *théorèmes pour la traduction*⁶³ ».

En considérant le résultat d'un acte de traduction, c'est-à-dire la manière dont une œuvre littéraire est traduite et qui rend compte des rapports entre la langue-source et la langue-cible, il est nécessaire, comme on le sait bien, d'avoir en vue que le traducteur est censé transmettre fidèlement l'esprit de l'original, mais de telle façon que le texte traduit, sans perdre son sens initial, lié à la personnalité créatrice dont il est le produit, aussi bien qu'au milieu culturel dans lequel il est né, semble être écrit dans la langue d'arrivée. Il s'agit de trouver une expression qui ne sente plus la traduction, de donner au lecteur l'illusion qu'il a directement accès à l'original. Il n'est pourtant pas toujours facile de satisfaire à ce critère, surtout quand il s'agit d'une œuvre fortement marquée par la personnalité de son auteur ou par le contexte linguistique et culturel local, ce qui augmente le décalage entre la langue-source et la langue-cible⁶⁴. Aussi le traducteur est-il dans une position contradictoire, confronté au problème philosophique du Même et de l'Autre et au dilemme : fidélité à la lettre ou à l'esprit, le mot à mot ou, pour employer le mot de Georges Mounin, les « *belles infidèles*⁶⁵ » ? De plus, la traduction est toujours une interprétation, le traducteur étant souvent obligé de faire un choix parmi plusieurs sens d'un mot de la langue-source, que le mot correspondant de la langue-cible

⁶³ Cf. Jean-René Ladmiral, *Traduire : théorèmes pour la traduction*, Paris, Payot, 1979.

⁶⁴ C'est bien le cas, par exemple, de *Gargantua et Pantagruel* de Rabelais, traduit en serbe par un écrivain de renom, Stanislav Vinaver, un des principaux représentants de l'avant-garde serbe. On pourrait dire qu'il s'agit ici d'une « *traduction oblique* », fondée sur l'*équivalence* qui prend l'énoncé-source comme un tout et propose un équivalent-cible correspondant à la même situation référentielle, aussi bien que sur l'*adaptation* qui est « *le cas limite, pessimiste, de la quasi-intraduisibilité, là où la réalité à laquelle se réfère le message-source n'existe pas pour la culture-cible* » (Cf. J.-L. Ladmiral, *op. cit.*, p. 20).

⁶⁵ Cf. Georges Mounin, *Les Belles infidèles*, Cahiers du Sud, 1955.

ne contient pas. Aussi comporte-t-elle toujours un certain degré d'entropie, c'est-à-dire une certaine déperdition d'informations.

Le Jardin des supplices résulte d'un bricolage de textes disparates conçus indépendamment les uns des autres, à des époques différentes, en des styles différents, avec des personnages différents et réunis sans souci d'harmonisation stylistique, procédé qui annonce les procédés modernistes, actuels encore aujourd'hui. Il s'agit, pour employer le mot que Pierre Michel a emprunté à Antoine Adam⁶⁶, d'une « *monstruosité littéraire* », transposition de la monstruosité morale que Mirbeau trouve dans la société de son temps, d'un style de bouleversement qui échappe à toute classification et qu'il a fallu transmettre dans la langue serbe du point de vue non seulement du vocabulaire, mais aussi de la syntaxe, des effets de style, de la dimension idiomatique des langues française et serbe.

C'est surtout cette dimension idiomatique que nous allons examiner dans les deux traductions de ce roman que nous avons mentionnées, en prenant pour exemple le fragment où le narrateur parle de son père, qui était escroc comme lui-même :

*Mais il n'était jamais question chez monsieur que de **mettre les gens « dedans »**. Quand il avait joué « **un drôle de tour** » à un client, monsieur s'en vantait comme d'une bonne action. « Le tout est de tirer de l'argent, disait-il, n'importe d'où et comment on le tire. **Vendre une vieille lapine pour une belle vache**, voilà tout le secret du commerce... Eh bien, j'ai fait comme monsieur avec ses clients... Je **l'ai mis dedans**...⁶⁷.*

Dans ce passage, on trouve trois expressions idiomatiques qui expriment l'idée de tromperie et d'abus et que Mirbeau utilise pour parler des commerçants, objets de son

⁶⁶ Cf. Pierre Michel, « *Le Jardin des supplices* ou du cauchemar d'un juste à la monstruosité littéraire », in : Octave Mirbeau, *Le Jardin des supplices*, Éditions du Boucher, 2003, p. 10.

⁶⁷ Octave Mirbeau, *Le Jardin des supplices*, Paris, Charpentier, 1923, p. 16. C'est nous qui soulignons.

mépris : « *mettre quelqu'un dedans* », « *jouer un tour* » et « *vendre une vieille lapine pour une belle vache* ». Ces expressions se présentent comme des *unités de traduction*, c'est-à-dire comme les plus petits segments de l'énoncé « *dont la cohésion des signes est telle qu'ils ne doivent pas être traduits séparément*⁶⁸ ». Elles correspondent, non pas à des mots, mais à des groupes syntagmatiques faisant sens.

Le traducteur anonyme de l'édition de 1922 a trouvé une équivalence quand il s'agit de deux premières expressions, il a pris l'énoncé-source comme un tout et a proposé un équivalent-cible correspondant à la même situation référentielle. Quand il s'agit de la troisième, il a traduit mot à mot :

Kod gospodina je jedino bilo u pitanju da « izvuče drugima asuru ».
Kad je tako nekoga « uredio » on se je svuda hvalio kao da je učinio
neko dobro delo.

Sve se sastoji u tome da se izvuče novac, govoraše on, odakle bilo i na
*koji bilo način. **Prodati jednu staru zečicu kao lepu kravu eto***
cele tajne trgovine. Eto, ja sam radio kao gospodin sa svojim
*kupcima... Ja sam mu **izvukao asuru***⁶⁹.

La traductrice de l'édition de 2002 a traduit les deux premières expressions de manière à leur faire perdre leur caractère idiomatique :

⁶⁸ Jean-Paul Vinay & Jean Darbelnet, *Stylistique comparée du français et de l'anglais*, Paris, Didier, 1968, p. 16.

⁶⁹ Octav Mirbo, *Vrt mučenja*, Beograd, S. B. Cvijanović, 1922, p. 26. C'est nous qui soulignons.

Nous retraduisons littéralement pour faire comprendre le texte à ceux qui ne connaissent pas la langue serbe :

« Mais il n'était jamais question chez monsieur que de *retirer le tapis aux gens* [pour « *mettre quelqu'un dedans* »]. Quand il avait ainsi « *arrangé* » [pour « *jouer un tour* »] quelqu'un, monsieur s'en vantait comme d'une bonne action. Le tout est de tirer de l'argent, disait-il, n'importe d'où et comment on le tire. *Vendre une vieille lapine pour une belle vache*, voilà tout le secret du commerce... Eh bien, j'ai fait comme monsieur avec ses clients... Je lui ai *retiré le tapis*... » (p. 16)

Ali gazda nikada nije oklevao da « prevari ljude ». Kad god bi dobro prevario kupca, hvalisao se time kao da je učinio dobro delo. « Jedino važno je uzeti novac », imao je običaj da kaže, « bez obzira gde i kako ga uzmeš »⁷⁰.

Quant à la troisième expression, elle l'a traduite de la manière suivante :

*“... Prodati mrtvu mačku za živog konja – to je tajna posla.”
E pa, ja sam radio samo ono što je gazda radi mušterijama. Varao sam ih⁷¹.*

À première vue, on pourrait penser que la traductrice a essayé de trouver un équivalent idiomatique en serbe. Mais, ce n'est pas le cas, étant donné qu'il s'agit d'une traduction au second degré, d'une traduction serbe à partir d'une traduction anglaise, dont la référence n'est pas indiquée d'une manière précise. Nous avons trouvé un exemplaire de la version anglaise sur Internet, où on lit justement : « *To sell a dead cat for a live horse*⁷² ». On pourrait en conclure qu'il s'agit d'un équivalent anglais traduit mot à mot en serbe. D'ailleurs, au lieu de l'expression : « *Vendre un chat mort pour un cheval vivant* », qui ne dit pas beaucoup en serbe, il serait peut-être plus pertinent d'utiliser l'expression : « *Vendre des couilles pour des reins* », qu'on emploie dans la langue serbe et qui correspond aussi à l'esthétique de bouleversement qui est celle de Mirbeau.

⁷⁰ Oktav Mirbo, *Vrt mučenja*, Beograd, Teagraf, 2002, p. 33. C'est toujours nous qui soulignons. Nous retraduisons littéralement : « Mais il n'était jamais question chez monsieur que de *tromper les gens*. Quand il avait ainsi *bien trompé* un client, monsieur s'en vantait comme d'une bonne action. "Le tout est de tirer de l'argent, disait-il, n'importe d'où et comment on le tire" ».

⁷¹ O. Mirbo, *Vrt mučenja*, pp. 33-34. Nous retraduisons littéralement : « *Vendre un chat mort pour un cheval vivant*, voilà tout le secret du commerce?... Eh bien, j'ai fait comme monsieur avec ses clients... *Je les ai trompés...* »

⁷² *Torture Garden*, https://en.wikisource.org/wiki/Torture_Garden#PART_2.

Un autre exemple des infortunes de la traduction au second degré : le fragment où le narrateur raconte sa rencontre avec un pseudo-savant, l'embryologiste Oscar Terwick, président de l'*Association of the tropical embryology and of the british entomology* :

Sir Oscar Terwick me reçut poliment — sans plus. C'était un homme très long, très mince, très sec, très rouge de visage, et dont la barbe blanche descendait jusqu'au nombril, coupée carrément, ainsi qu'une queue de poney. Il portait un large pantalon de soie jaune, et son torse velu s'enveloppait dans une sorte de châle de laine claire. Il lut avec gravité la lettre que je lui remis et, après m'avoir examiné du coin de l'œil avec un air méfiant — se méfiait-il de moi ou de lui? —, il me demanda :

— *Vô... etè... embryologist?...*

Je m'inclinai en signe d'assentiment...

— *All right! gloussa-t-il...*

Et faisant le geste de traîner un filet dans la mer, il reprit :

— *Vô... etè... embryologist?... Yès... Vô... comme ça... dans le mer... fish... fish... little fish?*

— *Little fish... parfaitement... little fish... appuyai-je, en répé- tant le geste imitatif du savant.*

— *Dans le mer?...*

— *Yès!... Yès...*

— *Très intéressant!... très joli... très curious!... Yès!*

— *Tout en jargonnant de la sorte — et continuant, tous les deux, de traîner « dans le mer » nos chimériques filets —, le considérable savant m'amena devant une console de bambou, sur laquelle étaient rangés trois bustes de plâtre, couronnés de lotus artificiels.*⁷³

Comme c'est un texte assez long, nous n'allons pas citer ses deux traductions serbes, mais nous allons seulement examiner les expressions qui illustrent les problèmes dont il est question dans ce travail. Le discours de Terwick, plein de bégaiements et de mots anglais, se présente comme une sorte de mauvais « franglais » qui souligne le rapport ambivalent de Mirbeau aux scientifiques et son mépris pour les pseudo-savants. Le traducteur de l'édition de 1922 a bien fait de laisser les mots

⁷³O, Mirbeau, *Le Jardin des supplices*, pp. 123-124. C'est nous qui soulignons.

anglais de l'original sans les traduire en serbe⁷⁴, tandis que la traductrice de l'édition de 2002⁷⁵ a fait une traduction littérale de la traduction anglaise⁷⁶, dont l'auteur a essayé de transmettre l'effet produit par l'introduction de mots anglais dans le discours de Terwick, en utilisant dans sa traduction les mots français. Ce procédé lui a permis de conserver l'effet stylistique, mais en négligeant le fait que Terwick est présenté comme un Anglais et non comme un Français. La traductrice serbe a transmis cette infraction à la logique, qui était peut-être nécessaire quand il s'agissait de la traduction anglaise, mais qui a pu être évitée dans la traduction serbe. On pourrait dire que la meilleure solution est celle du traducteur de l'édition de 1922, qui a gardé les mots anglais et qui a bien trouvé les équivalents serbes des bégaiements et des balbutiements d'un personnage qui ne connaît pas bien la langue étrangère en question.

Les traductions du fragment où il s'agit de l'embryologiste Oscar Terwick montrent aussi d'autres difficultés auxquelles se sont confrontés ses traducteurs. Par exemple, le narrateur présente Oscar Terwick comme « *le considérable savant* », en antéposant l'adjectif là où on l'attendrait plutôt postposé (le savant considérable), pour lui prêter une connotation ironique, ce qui nous renvoie aux *21 jours d'un neurasthénique* où l'alchimiste Van Helmut est désigné lui aussi comme un « *considérable savant* ». Les deux traducteurs du *Jardin des supplices* ont traduit cette expression de la même façon : « *slavni naučnik* » (« savant célèbre »), en laissant l'adjectif dans sa position antéposée, comme c'est bien le cas de la langue serbe où l'adjectif est d'habitude antéposé, mais ce qui fait perdre à cette expression la connotation ironique que lui prête Mirbeau. Une meilleure solution serait peut-être de trouver en serbe un autre adjectif,

⁷⁴ *Vrt mučenja*, 1922, p. 78.

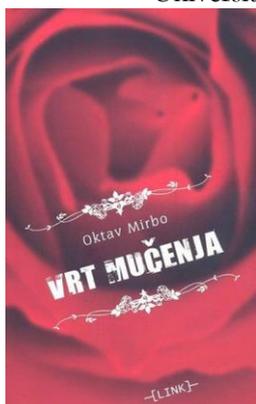
⁷⁵ *Vrt mučenja*, 2002, p. 84.

⁷⁶ Voir https://en.wikisource.org/wiki/Torture_Garden#PART_8

comme par exemple «znamenit», qui a une signification semblable et qu'on emploie parfois dans un contexte ironique.

L'examen des traductions serbes des fragments du *Jardin des supplices* qu'on pourrait envisager comme des éléments de l'esthétique mirbellienne de bouleversement, qui a été assez bien reçue en Serbie, rend compte de certains problèmes qui concernent l'acte de traduction en général, lié à la situation du milieu culturel dans lequel la traduction doit trouver sa place. Il montre, d'une part, une certaine évolution quand il s'agit non seulement de la langue, qui est plus moderne dans la seconde traduction sans pourtant être meilleure, mais aussi de la situation économique, de l'impact du profit sur la politique de la culture et de la traduction, de l'emprise des contraintes commerciales et de la domination de l'anglais. D'autre part, cet examen ne fait que confirmer le fait que, la traduction étant une interprétation, dans une traduction au second degré il y a plus d'entropie que dans une traduction faite directement à partir de l'original.

Jelena NOVAKOVIC
Université de Belgrade (Serbie)



Traduction serbe du *Jardin des supplices* (2002)

LA TRADUCTION

D'OCTAVE MIRBEAU EN GRÈCE

Le premier contact de Mirbeau avec le public grec a eu lieu au début du vingtième siècle, étant donné que la littérature française et francophone occupe une place prépondérante parmi les lettrés grecs dès le milieu du dix-neuvième siècle. Certains de ses contes sont fidèlement traduits dans la presse littéraire de l'époque, qui favorise l'établissement de la langue populaire:

« Les deux voyages » dans le journal *Vérité* à Lemesos en 1900, « Ils ont dormi » dans le *Monde* à Smyrne en 1911 et ensuite dans le *Phare* à Alexandrie, en 1922, « La Mort du chien » dans *De tout* à Constantinople en 1912, « La Folle » dans la *Trompette* par Aim. Chourmouziotis à Lemesos en 1924, « Piédanat » par Takis Pedelis à Athènes en 1926 dans *L'Aube*, « Dans le champ » dans le *Journal néo-hellénique* à Alexandrie en 1929⁷⁷

Mirbeau trouve donc un public cultivé dans la région orientale de l'hellénisme, c'est-à-dire à Smyrne, qui se trouve alors à la fin de son apogée avant le désastre militaire de 1922, à Chypre, qui commence son développement dans la deuxième décennie du vingtième siècle, et à Alexandrie, qui achève son épanouissement intellectuel jusqu'en 1930. Par contre, la presse athénienne, plus conservatrice, accorde à Mirbeau une place médiocre en comparaison avec d'autres auteurs français.

En premier lieu, « Le pauvre sourd » apparaît en 1889 dans la revue néohellénique de contenu divers *Klio*, publiée à Leipzig. Beaucoup plus tard, seize contes mirbelliens apparaissent dans la revue illustrée athénienne *Bouquet* :

⁷⁷ Papaleodiou Lefteris, *Traductions littéraires de l'hellénisme majeur*, Asie Mineure-Chypre, Égypte 1880-1930, Thessalonique, 1998.

* En 1924 : « Avant l'enterrement », « Les âmes simples », « Rabalan », « Histoire de chasse », « Tue-le » (conte inconnu), « La Chambre close », « Un gendarme » et « La Folle ».

* En 1927 : « La Tête coupée ».

* En 1928 : « L'Octogénaire » et « Paysage de foule ».

* En 1929 : « Le Pauvre sourd ».

* En 1932 : « La Tête coupée ».

* En 1934 et 1935 : « Un gendarme » et « Le Polonais ».

La version grecque de ces contes est mise en lumière grâce à la Collection Digitale de revues historiques grecques intitulée « Plias », datant du 19^e siècle jusqu'à l'époque de l'entre-deux guerres (décennies 1920 et 1930). Ces 17 contes sont actuellement mis en recueil sur un site électronique grec. Il s'agit des contes qui partagent la thématique commune du meurtre cruel et abominable commis par des gens de tous les jours dans la société actuelle. Traduits par un auteur anonyme, ces contes sont destinés à susciter la curiosité et l'horreur du lecteur, qui demande un passe-temps aussi agréable qu'utile dans une revue de littérature populaire. On note que le contenu aussi bien que la structure des contes sont respectés par le traducteur dans la plupart des cas. Cependant, il importe de remarquer que le titre grec ne constitue pas toujours une traduction exacte du titre français. Au lieu du titre français précis, le traducteur grec choisit souvent un titre inspiré de l'intrigue du conte dans l'intention d'attirer la curiosité du lecteur. Des cas exemplaires sont les suivants : « Le gendarme » est traduit, dans la version de 1934, par « Cet homme du diable Barjeot » ; La traduction du « Pauvre sourd », en 1929 est publiée sous le titre « La tragédie du peintre » ; « Le Polonais » est intitulé en grec « Un coup de pistolet dans les ténèbres » ; Le « Paysage de foule » est traduit par « Le meurtrier » ; la traduction de « La Tête coupée » en 1927 est intitulée « Un crime » ; « Histoire de chasse » devient « La haine du bossu » ; « Rabalan » est traduit par « Le Mage » et « L'octogénaire » par « La vieille Rose ». Par ailleurs, dans la

version grecque, les contes sont toujours illustrés par des dessins en noir et blanc qui évoquent le sujet principal de l'intrigue et suscitent certainement l'intérêt du lecteur de la revue.

Entre la parution du dernier conte dans la presse et la deuxième étape de la traduction de Mirbeau, il s'ensuit une grande période de préoccupations linguistiques, intellectuelles et esthétiques chez les lettrés grecs, qui sont gravement marqués par la deuxième guerre mondiale et la guerre civile qui a suivi. La réapparition de Mirbeau coïncide avec la génération des années 70', qui semble disposée à contester le fondement des institutions sociales. Après le passage d'une cinquantaine d'années, le contexte sociopolitique grec apparaît propice à recevoir la critique austère et caustique de la société, les idées démocratiques et socialistes, et même la défense des idéaux humanitaires qui composent la philosophie mirbellienne. Dans cette deuxième étape, figurent les traductions autonomes d'œuvres de Mirbeau, repérées actuellement dans des bibliothèques publiques, mais épuisées dans les librairies depuis longtemps. Le premier roman traduit en 64 pages, qui s'intitule *Souvenirs d'un pauvre diable*, apparaît dans la Nouvelle Collection des petits chefs-d'œuvre de la littérature internationale intitulée « Des petits élus », n° 4, et publiée par les éditions Labropoulou & Cia, à Athènes, en 1972. Il s'agit d'une traduction anonyme sans introduction, qui se contente de citer une courte biographie de Mirbeau. La deuxième traduction autonome *Le Jardin des suppliques*, est réalisée par Alina Paschalidi, pour le compte des éditions Estia, à Athènes, en 1989. L'approche critique approfondie du roman par la traductrice attire la curiosité du public et permet pour la première fois une meilleure connaissance de la personnalité mirbellienne. Enfin, *Le Journal d'une femme de chambre*, qui est traduit par Babis Lycoudis aux éditions Kastaniotis, Bibliothèque de l'Amour, à Athènes, en 1995, renouvelle l'intérêt qu'a provoqué le film de Luis Buñuel en 1964.

À la différence de la première œuvre traduite, qui est très concise, les deux suivantes sont bien soignées et enrichies d'une biographie détaillée de Mirbeau. Les traducteurs apparaissent enthousiasmés par la pensée mirbellienne perspicace et satirique, ainsi que par sa voix qui résonne de sa critique sociale. Quant au *Journal*, Lycoudis, qui malheureusement est mort depuis sept ans et n'a pas pu nous donner des informations supplémentaires à l'occasion de ce colloque, réussit à initier parfaitement le lecteur à l'ambiance politique et sociale pourrie de l'époque. Selon le traducteur, le personnage de Célestine, à travers son regard observateur et pénétrant et sa critique acerbe de la société corrompue de l'affaire Dreyfus, incarne la protestation intense et même la dénonciation sociale de Mirbeau. Il s'agit d'un roman qui traite du fossé et de la dialectique développée entre le maître, spéculateur et autoritaire, et l'esclave, qui subit des humiliations, mais succombe aussi à des tentations avilissantes à la ressemblance de ses dirigeants.

À son tour Alina Paschalidi, dans *Le Jardin*, met en valeur les tendances journalistiques contradictoires aussi bien que le tempérament exubérant et explosif de Mirbeau, qui stigmatise furieusement l'avilissement du monde politique et social de l'époque à travers un style criant, tantôt pompeux, tantôt naïf. La traductrice, qui reste toujours impressionnée par le génie mirbellien, a dû faire une recherche approfondie sur les plantes dans l'Institut phytopathologique « Benakio », situé à Athènes, afin de restituer en grec l'appellation précise de diverses plantes du *Jardin*.

La dernière œuvre mirbellienne parue dans le public grec est *La Grève des électeurs*, traduite par Andréas Staikos et publiée par les éditions Agra à Athènes en 2014. La particularité impressionnante de cette chronique radicale et anarchiste, qui fait la satire politique du système parlementaire et, plus précisément, du suffrage universel, consiste en sa constante actualité. Le recours aux élections a éventuellement motivé l'éditeur grec à

publier un texte actuel, dans lequel des quantités de gens se retrouvent. Selon le traducteur, Mirbeau constitue un écrivain doué d'un esprit perspicace et très original par rapport à son temps. Sa pensée plutôt anarchiste condamne la corruption des hommes politiques et favorise l'éveil des citoyens. Son style d'écriture est simple, indubitablement clair et compréhensif. Il s'agit d'une œuvre devenue presque classique, qui continuera d'émouvoir les générations futures.

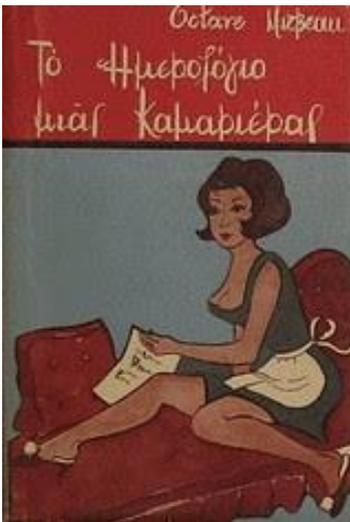
Mirbeau est donc connu chez les Grecs plutôt en tant que romancier et moins en tant que journaliste. Quant à son rôle de dramaturge, il est très tôt reconnu en Grèce même, pendant une période de temps limitée. L'étude d'Ioannis Sideris⁷⁸ nous informe que la compagnie Lorandos Petalas a monté *Les Mauvais bergers* au mois de mai 1900 : c'est un drame qui est imprégné par le sens de la protestation sociale et est strictement lié au développement du courant ouvrier en Grèce. Il importe d'ajouter que sa traduction en judéo-espagnol, *Los negros pastores*, a été publiée à Salonique par les éditions « El Avenir » en 1912. Cette publication témoigne de la place considérable qu'occupe Mirbeau chez les Juifs hispanophones qui habitaient en Grèce à cette époque-là et dont la culture séfarade vivace s'intéressait à la littérature française⁷⁹. Par ailleurs, la pièce *Les affaires sont les affaires* a été montée plusieurs fois sur des scènes théâtrales à Athènes sous le titre *Le Financier*, mais aussi dans l'île de Syros, en 1909, ce qui révèle sa grande répercussion, non seulement dans la capitale grecque, mais aussi dans une province insulaire. De plus, la farce *Le Portefeuille* a été jouée en 1904, par la compagnie « Nea Skini » à Athènes.

⁷⁸ Sideris Ioannis, *Histoire du Théâtre néo-bellénique*, tome I (1794-1908), Musée et Centre d'Étude du Théâtre grec, Athènes, éditions Kastaniotis, 1999, p. 254 et p. 273.

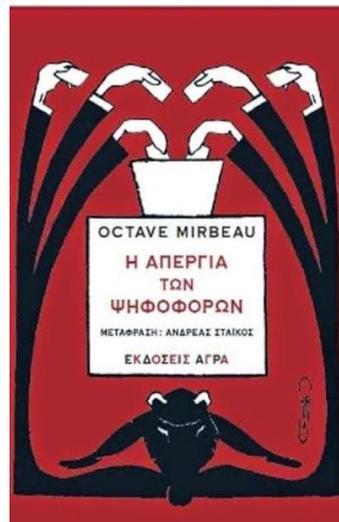
⁷⁹ Il semble qu'on ait également donné, à Salonique, une traduction judéo-espagnole de *L'Épidémie*, à une date indéterminée.

En somme, on remarque que la traduction de Mirbeau en Grèce, du tournant du vingtième siècle jusqu'à nos jours, est restreinte et discontinuée. D'ailleurs, les traductions dispersées n'ont pas fait l'objet de critiques littéraires. La tentative d'approfondir l'œuvre mirbellienne à travers la traduction de ses romans reste donc à poursuivre dans l'avenir. Nous souhaiterions que Mirbeau, dont la pensée politique, sociale et littéraire, toujours actuelle, réussit à inspirer de nombreuses générations, soit davantage traduit et approfondi par le public grec.

Antigone SAMIOU
 Université Ouverte Hellénique
 Ioanina (Grèce)



Traduction grecque du *Journal d'une femme de chambre* (1966)



Traduction grecque de *La Grève des électeurs* (2014)

OCTAVE MIRBEAU EN CATALOGNE

Pierre Michel est bien et bel lucide dans l'article qu'il consacre à notre pays dans le *Dictionnaire Mirbeau*. Ce qu'il y a écrit n'a rien perdu de sa valeur et reste tout à fait pertinent. Nous sommes tout à fait d'accord lorsque, là, il affirme : « *Pour ce qui est de la réception de Mirbeau en Catalogne, l'étude reste à faire* ».

Il n'est pas possible pour nous de réaliser cette étude dans les limites d'un article⁸⁰, mais, nous allons essayer ici d'avancer quelques données qui puissent s'ajouter à l'article du *Dictionnaire*.

Rappelons tout d'abord que la Catalogne est un pays qui possède sa propre langue, le catalan, dont l'usage écrit fut interdit par la dynastie des Bourbons lors de leur arrivée au pouvoir en Espagne, et que l'espagnol, langue imposée par la même dynastie dans le domaine de la langue écrite. Dans les mots d'Arthur Terry et Joaquim Rafel:

*La fase siguiente de la literatura catalana, que va más o menos de 1500 hasta principios del siglo XIX, viene marcada por los candentes problemas de declive y supervivencia. El periodo es generalmente conocido como la "Decadencia", y por mucho que uno quiera matizar el término, resulta difícil rechazarlo por completo.*⁸¹

Au XIX^e siècle cette situation va changer timidement, tout d'abord avec l'avènement du Romantisme (et son corollaire nationaliste), puis, plus ouvertement, à la fin du siècle, dans la période que l'on connaît comme « la Renaixença » et qui s'explique spécialement par l'intérêt des intellectuels envers les nouveaux courants esthétiques et philosophiques qui triomphent en Europe. Ce ne sera pas uniquement la littérature catalane qui

⁸⁰ L'analyse pourrait bien constituer une thèse doctorale, à notre avis.

⁸¹ Arthur Terry et Joaquim Rafel, *Introducción a la lengua y la literatura catalanas*, Ariel, Barcelona, 1977, p. 149.

connaîtra un grand essor, mais son art en général⁸². Cet essor catalan va se transformer radicalement avec la guerre civile (1936-1938), la dictature franquiste et sa brutale répression de la langue et, plus généralement, de la civilisation de la Catalogne. Ce ne sera que très petit à petit que la langue catalane reprendra vie dans l'Espagne postfranquiste.

Cette introduction a pour but de confirmer que la Catalogne est, depuis très longtemps, un pays bilingue, mais les deux langues ne se trouvent pas dans l'égalité de l'usage. Dans le passé, le catalan est la langue parlée, tandis que le castillan est la langue écrite. Depuis la démocratie, les choses ont changé (on évoque particulièrement que l'on apprend le catalan à l'école) mais les spécialistes évoquent une situation de diglossie : les moyens de communication (télévision, presse, cinéma), certains domaines (justice, médecine...) utilisent pour la plupart le castillan. Dans le domaine de la langue parlée, le catalan (dont le lexique est très contaminé par l'espagnol) est dans un processus de recul, selon les dernières données des spécialistes.

C'est dire que Mirbeau, en catalan, on va le trouver (par les faits historiques que l'on vient d'expliquer), dans les premières et les dernières décennies du XX^e siècle. Et dans quels domaines ? Pour notre écrivain, comme pour n'importe quel écrivain étranger, on peut repérer cette présence surtout dans deux domaines :

1. Dans les journaux et périodiques, en feuilleton, exclusivement dans les premières années du XX^e siècle.
2. En volume, que ce soit un volume collectif (pour les contes surtout) ou individuel (romans et pièces de théâtre, principalement).

⁸² Rappelons le cas paradigmatique de l'architecture : Gaudí, Puig i Cadafalch...

Or, des journaux écrits en espagnol, en Catalogne, il y en a plusieurs⁸³, tandis que les journaux et périodiques écrits en catalan, sont rares et n'ont qu'une diffusion très limitée (15% au maximum), comme l'affirment les spécialistes :

*Claudi Ametlla se extiende sobre lo que llama « miseria de la prensa catalana ». “Según sus cálculos, la tirada global de los diarios en lengua catalana, exigua a principios de siglo, no sobrepasaría el quince por ciento del total de la prensa editada en Barcelona y no sobrepasaría el veinte por ciento en los años de la República. Era una prensa deficitaria económicamente.”*⁸⁴

En langue catalane, on trouve, donc, peu de journaux et de périodiques. Le travail reste à faire : les dépouiller pour trouver lesquels ont publié des traductions ou apporté des informations concernant Mirbeau⁸⁵.

⁸³ Nous avons répertorié les contes publiés dans la presse de Lleida, en espagnol. *Vid* Y. Domínguez y M. Giné, “Traducciones de la literatura francesa ordenadas por autores” in *Prensa hispànica i literatura francesa al segle XIX. Petites i grans ciutats*, Publicacions de la Universitat de Lleida, Lleida, 2004, p. 331.

⁸⁴ María Cruz Seoane y María Dolores Sáiz, *Historia del periodismo en España. 3: El siglo XX: 1898-1936*, Alianza Universidad Textos, Madrid, 1996, pp. 141-142. On renvoie au même volume pour trouver la listes des journaux et périodiques publiés en Catalogne, en espagnol.

Vid aussi J. Torrent & R. Tasis, *Història de la premsa catalana*, 3 vols, Bruguera, Barcelona, 1966; J. M. Figueres, *La premsa catalana: apreciació històrica*, R. Dalmau, Barcelona, 1989; J. Guillaumet, *Història de la premsa, la ràdio i la televisió a Catalunya*, La Campana, Barcelona, 1994.

⁸⁵ L'article “Catalogne” du *Dictionnaire Mirbeau* vérifie la traduction des *Mauvais bergers*. Nous avons trouvé, dans la *Revista blanca*, du 1^{er} février jusqu'au 15 juin 1901: *Los Malos pastores. Drama en cinco actos*, en castillan, traduction de Antonio López Rodrigo (la traduction est accessible sur le site web de la Biblioteca Nacional de España / hemeroteca). Il s'agit de l'étape madrilène de la revue.

La *Revista blanca* fut une publication à caractère anarchiste. *Vid*, entre autres:

<https://www.enciclopedia.cat/EC-GEC-0055097.xml>

<https://anarquismoenpdf1.wordpress.com/2016/08/15/1044/>

<https://www.nuevatribuna.es/articulo/cultura---ocio/revista-blanca/20150713120704118013.html>

Quant aux maisons d'édition existant en Catalogne, dans la période que nous étudions, on parvient à la même conclusion : les maisons d'édition catalanes qui publient en espagnol sont plus nombreuses et ont un chiffre d'affaires beaucoup plus important que celles qui publient en catalan. Voir le célèbre catalogue de Palau i Dulcet⁸⁶.

En première conclusion donc, à notre avis, pour se faire une idée concrète de la réception de Mirbeau en Catalogne, il faudrait tenir compte de cette situation : deux langues, l'une d'un État (avec tout ce que cela comporte de diffusion), l'autre d'une culture interdite pendant de longues périodes et qui ne possède pas, évidemment, les mêmes moyens de développement qu'un gouvernement puissant. L'article du *Dictionnaire Mirbeau* présente l'intérêt de constater cette réalité bilingue de la Catalogne. Notre contribution va aussi dans ce sens-là.

Quant à la réalité sociale de base pour interpréter l'histoire des traductions au cours du XX^e siècle, on peut affirmer que Mirbeau est connu et aimé en Espagne, dans les deux premières décennies du XX^e siècle, par le monde littéraire qui veut rénover la création artistique. Après le désastre colonial de 1898, les penseurs et les écrivains de la péninsule méditent sur la nécessité de trouver pour les littératures castillane et catalane une vie nouvelle, d'abord sur le plan philosophique et moral, sur l'art à caractère social.

Ce renouvellement, on va le puiser souvent dans les traductions des œuvres littéraires étrangères. De plus, dans le cas de la langue catalane, les traductions affirment le droit de cité du catalan dans la littérature universelle après une longue période

⁸⁶ Antoni Palau i Dulcet, *Manual del librero hispano-americano : bibliografía general española e hispano-americana desde la invención de la imprenta hasta nuestros tiempos con el valor comercial de los impresos descritos*, Librería Anticuaria de A. Palau, Barcelona, 1948-1977.

où cette langue n'a pas pu évoluer, du fait de l'interdiction de son usage écrit. Il n'est pas exagéré d'affirmer que l'œuvre de Mirbeau répond, de surcroît, au besoin d'un monde nouveau qui refusait de trouver son langage dans la rhétorique officielle.

Constatons quand même que la première traduction, en volume, publiée à Barcelone, mais en castillan, correspond à *Memorias de una doncella*, publié par Maucci, en 1901⁸⁷, 320 pages, dans la traduction de A. Riera y R. Sempau⁸⁸. On trouvera des renseignements sur la maison d'édition Maucci (l'une des plus célèbres et plus riches de l'époque, spécialisée dans la littérature et dans les traductions, avec un penchant aussi pour le compromis littéraire et philosophique) dans l'article de M. Llanas, « Maucci : la industrialització de la literatura ».⁸⁹

Il est vrai, pourtant, que la Catalogne s'est plus intéressée au théâtre de Mirbeau qu'à son œuvre narrative. On peut voir là le goût des amateurs pour la scène, dans la civilisation catalane, mais aussi l'influence de la politique dans les premières décennies du XX^e siècle⁹⁰ : on représente des pièces étrangères liées au mouvement ouvrier, à la réalité convulsive de la période⁹¹. Il est vrai aussi que, « *venu tardivement au théâtre, Mirbeau a triomphé sur toutes les scènes du monde* » et qu'il « *a ouvert des*

⁸⁷ On évoque une deuxième édition, en 288 pages, sans préciser la date.

⁸⁸ Traducteurs aussi de romans célèbres comme *La corte de Nerón (Quo vadis), Amor y libertad: palabras de un hombre libre*.

⁸⁹ M. Llanas, *L'edició a Catalunya. El segle XX (fins a 1939)*, Gremi d'Editors de Catalunya, Barcelona, 2005, pp. 268-275.

⁹⁰ « *La Catalogne a-t-elle été pour lui une terre relativement accueillante. Nombreux en effet ont été les groupes de théâtre, amateurs ou professionnels, à avoir utilisé les pièces de Mirbeau pour leur agit-prop, depuis le début du vingtième siècle jusqu'à la victoire du franquisme. Chose curieuse, c'est presque exclusivement le théâtre qui a donné lieu à des traductions ou adaptations en catalan* », écrit Pierre Michel, dans l'entrée « Catalogne » du *Dictionnaire Octave Mirbeau* en ligne (http://mirbeau.asso.fr/dicomirbeau/index.php?option=com_glossary&id=568).

⁹¹ *Vid* Arthur Terry et Joaquim Rafel, *Introducción a la lengua y la literatura catalanas*, éd. cit. p. 198.

*voies nouvelles avec six Farces et moralités (1904) d'une étonnante modernité*⁹² ». La Catalogne ne fait que répondre à cette réalité.

Pour commencer l'analyse des traductions en volume de Mirbeau en catalan, indiquons le peu de temps écoulé entre la publication en France (1898) de *Els Mals pastors*⁹³, traduit de l'original par Felip Cortiella (avec la collaboration d'Ignasi J. Sardà), publié en volume, en 1902, Tipografia l'Avenç, 179 pages⁹⁴. « L'Avenç, una institució llegendària » est le titre du chapitre que Llanas consacre à cette maison, qui fut, simultanément, une imprimerie, une revue et une maison d'édition, « *de notòria transcendència cultural i lingüística* », mais aussi intéressée par les traductions littéraires (Tolstoï, Gorki, Goethe, Novalis, Molière, La Rochefoucauld, Dante, Leopardi, Ibsen, Shakespeare, Whitman...)⁹⁵

Le traducteur, Felip Cortiella i Ferrer (Barcelone, 1871-1937) fut lui-même dramaturge, poète, anarchiste, et vécut pendant un certain temps à Paris, où il découvrit Mirbeau, mais aussi Ibsen⁹⁶ ou Maeterlinck. On trouvera des informations très pertinentes sur la vie et le parcours littéraire de F. Cortiella dans l'article de X. Padullés⁹⁷.

⁹² <http://michelmirbeau.blogspot.com/>.

⁹³ Malheureusement, nous n'avons pas pu consulter ce volume pour le comparer à l'original français.

⁹⁴ Felipe Cortiella est aussi le traducteur en castillan, de la même pièce : *Los Malos pastores: drama en cinco actos*, Tipografía José Ortega, Barcelona, 117 pages, 1904, et *Los Malos pastores: drama en cinco actos*, Establecimiento Tipográfico de Félix Costa, Barcelona, 1913, 108 pp. Collection « Biblioteca teatro mundial », numéro 69.

⁹⁵ M. Llanas, *L'edició a Catalunya. El segle XIX*, Gremi d'Editors de Catalunya, Barcelona, 2004, pp. 272-280.

⁹⁶ C'est ainsi qu'il traduit *Romersholm* en 1905 (<http://www.visat.cat/diccionari/cat/traductor/233/cortiella-i-ferrer-felip.html>).

⁹⁷ X. Padullés, « Felip Cortiella. Dramaturg anarquista fundador del teatre polític català del segle XX », pp. 167-192, qui reproduit l'affiche, ainsi que les noms des protagonistes de *Els Mals pastors*.

L'Epidèmia (comèdia en un acte), fut traduite au catalan par Virgili Ambrós. Nous avons pu accéder au manuscrit on-line (« còpia de representació » sans défauts, parfaitement lisible) de cette pièce, non datée, qui se trouve dans la bibliothèque de l'Ateneu barcelonais⁹⁸. L'analyse du manuscrit prouve que la traduction suit fidèlement l'original français : un acte, les mêmes personnages, le même décor – « La salle des délibérations du Conseil municipal » avec « les portraits de tous les Présidents de la République »⁹⁹, le « Docteur Triceps » (p. 6), « Austerlitz i de Marengo » (p. 25), « Gambetta », « le *Petit Journal* », donc on a respecté les marques françaises de l'original sans les adapter à la réalité culturelle catalane, signe qu'on connaissait la culture française ; constatons pourtant que « le *bourgeois* » devient « Josep », comme correspond à l'histoire de la traduction de l'époque.

Le choix des expressions montre la richesse du catalan à ce moment-là : « *un moule à gaufres* » (p. 6) devient « *un motllo de fer neules* » pour l'adapter à la réalité pâtisseries de la Catalogne; la « *viande corrompue* » (p. 8) devient « *carn passada* » (endommagée) ou « *carn corrompuda* », on constate ainsi que le traducteur a bien su adapter le jeu des mots français sans choquer le lecteur/spectateur catalan. On adapte des mots inexistant en catalan comme « *bulevar* ».

Enfin, *La Cartera (Le Portefeuille)* a paru en 1910, à Barcelone, dans la collection « Bibilioteca teatralia » de l'imprimerie Viuda de J. Cunill (collection « Teatralia »), 44 pages¹⁰⁰. Puis la même pièce a été publiée avec *El Secret: drama social, en un acte* de Ramon J. Sender, en version catalane de

(<https://www.raco.cat/index.php/AssaigTeatre/article/download/146178/260888>)

⁹⁸ <http://mdc.csuc.cat/cdm/ref/collection/manuscritAB/id/56622>

⁹⁹ Nous utilisons le volume p. 5

¹⁰⁰ La même maison d'édition a publié, en 1909, en castillan, par le même traducteur et dans la même collection, *Escrípulos: comedia en un acto y en prosa*.

Manuel Valldeperes¹⁰¹. Ce dernier volume cité a été publié en 1937 dans la collection « Catalunya teatral », numéro 110¹⁰² à des fins sociales (on a aussi traduit, dans la même collection, Dostoïevski¹⁰³, Pagnol¹⁰⁴, Ibsen¹⁰⁵) de la Llibreria Millà et il s’agit de la même traduction (1910) de Carles Costa (1865-1926), dramaturge, journaliste et, surtout, traducteur. En tant que traducteur, aussi bien du castillan que du catalan, il s’est beaucoup occupé de la littérature française : *Figures de cera. Drama en dos actes de De Lorde i Montignac*¹⁰⁶, *El artículo 330. Comedia en un acto original de Jorge Courteline*¹⁰⁷, *Educación de príncipe. Comedia en cuatro actos de Mauricio Donnay*¹⁰⁸, *Son pare. Comèdia en quatre actes original de Albert Guinon i Alfred Bouchinet*¹⁰⁹. Nous citons ces traductions pour qu’on puisse se faire une idée des intérêts littéraires du traducteur, qui permettent d’interpréter aussi les buts des traductions de Mirbeau, *Escripols*¹¹⁰ et *La Cartera*.

* * *

¹⁰¹ Lui-même dramaturge, romancier et journaliste, fondateur de la revue *Arts i Lletres*, et qui dut s’exiler après la guerre civile. Voir <http://www.visat.cat/diccionari/cat/traductor/892/valldeperes-i-jaquetot-manuel.html>.

¹⁰² Periòdic quincenal d’obres escèniques. Llibreria – Arxiu Teatral Millà. Carrer de S. Pau, 21 – Barcelona.

¹⁰³ *Crim i càstig*.

¹⁰⁴ *Mercaders de glòria. Les Marchands de Gloire*.

¹⁰⁵ *L’enemic del poble*.

¹⁰⁶ *Figures de cire, drame en 2 actes*. Signent cette traduction en catalan, Costa et Blasco.

¹⁰⁷ *L’article 330* de Georges Courteline, traduction de Costa en castillan.

¹⁰⁸ *Education de prince* (1900), traduction de Costa en castillan.

¹⁰⁹ *Son père, comédie en quatre actes* (1907), traduction en catalan.

¹¹⁰ Non accessible. Pour les documents et le catalogue du *Fons Carles Costa Pujol* on se rapportera à la Bibliothèque de Figueres. http://www.bibliotecadefigueres.cat/Public/BancArxius/FonsCarlesCosta_Presentacioinventari.pdf.

Nous avons pu nous procurer et analyser *La Cartera* par rapport à son original¹¹¹. Tout d'abord, nous pouvons constater, comme pour *L'Épidémie*, le court laps de temps entre l'édition française et l'édition catalane. En ce qui concerne, le nom des personnages, l'on constate un effort d'adaptation de « Jean Guenille » et « Jérôme Maltenu, quart d'œil » par « Joan Drapot » et « Geroni Maltingut » (pas d'allusion à quart d'œil)¹¹² ; pourtant, le commissaire n'est jamais appelé par son prénom, Hector, dans la traduction. Les didascalies sont identiques. On constate quelques suppressions : « *quand il n'y a pas de grives... on mange des grues...* » (p. 50) ; probablement par la difficulté à traduire des expressions toutes faites. Par contre, dans d'autres situations, il y a une bonne adaptation culturelle : « *mon coco* » (p. 55) devient « *rey meu* » (p. 14)¹¹³

Comme pour *L'Épidémie*, on constate la présence de mots castillans dans certains domaines lexicaux : « vol » devient « robo » ; « sérieuse » devient « serio ». L'on voit aussi des mots français sans traduction comme « boulevard », « vaudeville », « cocotte », « coupé » (en italique) et un catalan d'un vocabulaire quotidien plus riche que celui d'aujourd'hui : « *trencadura* », « *tira peixet* », etc.

Les raisons de la traduction répondent bien à l'esprit libertaire catalan et à son esprit républicain¹¹⁴, constaté dans l'article « Catalogne ». Notre époque évoque la post-vérité, alors que de grands écrivains ont déjà alerté l'opinion publique de cette imposture langagière bien avant notre génération : dans le cas de Mirbeau dans la politique, « *un moderne* », pour le dire avec

¹¹¹ Nous utilisons le volume 2 du *Théâtre* d'Octave Mirbeau, Flammarion, Paris, 1921-22.

¹¹² «Flora Tambour» devient tout simplement «Flora».

¹¹³ Mais «Saint-Lazare» est remplacé par «prison», pour ne pas rendre très difficile la compréhension du spectateur/lecteur catalan.

¹¹⁴ Voir par exemple, Francesc Foguet, *El teatre català en temps de guerra i revolució (1836-1939)*, Publicacions de l'Abadia de Montserrat, Barcelona, 1999.

les mots de Pierre Michel¹¹⁵, « *un brutal*¹¹⁶ » pour le dire avec les mots de P.-G. Castex, un écrivain qui nous parle aujourd’hui très directement en évoquant des politiciens et les agents de l’ordre, cauteleux et cyniques, habités par l’appât du profit personnel.

Par ailleurs, on constate que la vaste entreprise d’unification de la langue catalane de Pompeu Fabra n’existe pas encore et que le catalan écrit, même s’il est très bien écrit, garde encore quelques doutes. En conclusion, les traductions citées reflètent très bien les originaux et mériteraient bien, à notre avis, d’être éditées aujourd’hui. De plus, en les éditant, on constaterait encore comme le catalan était à l’époque riche d’expressions très genuines, aujourd’hui presque plus en usage et remplacées par des mots castillans¹¹⁷.

De la même période, on trouve une traduction en castillan de *La Epidemia : comedia en un acto*, Tipografía de José Ortega, Barcelona, 1904, 31 pages et *La Epidemia : comedia en un acto*, Imprenta Germinal (collection « Biblioteca de Tierra y libertad »)¹¹⁸, Barcelona, 1917, 31 pages, dans les deux cas la traduction est de José Chassinot.

D’autres traductions, en castillan, mais publiées à Barcelone, sont aussi citées dans l’article « Catalogne ». Il s’agit de *El Calvario*, Publicaciones Mundial¹¹⁹, Barcelona, sans date, 256 pages (on ne trouve pas le nom du traducteur) ; *El Alma*

¹¹⁵ Voir Pierre Michel, *Les Combats d’Octave Mirbeau* (<https://fr.scribd.com/document/8919528/>).

¹¹⁶ P.-G. Castex *et alii*, *Histoire de la littérature française*, Hachette, Paris, p. 807.

¹¹⁷ Pourtant, la traduction rend compte des domaines dans lesquels les calques du castillan sont déjà, à l’époque, triomphants : « le caporal » devient « el cabo », alors qu’aujourd’hui on a réussi à réintroduire le terme « caporal ». D’autres mots castillans se trouvent dans la traduction mais nous jugeons inutile de dresser ici le catalogue (dever, Caucaso, Suiça etc.).

¹¹⁸ Dans la même collection on trouve: Delisle de Lachevetière *Arlequin el salvaje : comedia en tres actos*; Sébastien Faure, *Las Doce pruebas de la inexistencia de Dios*.

¹¹⁹ On se rapportera à l’article “Santiago Costa y les Publicaciones Mundial” de M. Llanas in *L’edició a Catalunya. El segle XX (fins a 1939)*, éd. cit., pp. 166-168.

rusa, Barcelone, Alfredo M. Roglan (collection Biblioteca popular Progreso », numéro 6), 1912, 128 pages (on ne trouve pas le nom du traducteur) ; et *La Guerra*, Barcelona, Editorial Moderna (collection « Inquietud », numéro, 3), 128 pages, traduction de R. Blanca.

Enfin, il est clair que Mirbeau, dans ces premières décennies intéresse surtout par son côté libertaire : on cherche en lui le soutien pour créer un nouveau monde, pour en finir avec un système bourgeois établi très injuste ; pour ce faire, le théâtre, en tant que réunion et communion, était apte à diffuser dans des secteurs larges de la société (pas encore très instruite), grâce à l'ironie, au grotesque et au burlesque, que l'on a bien raison de vouloir changer le monde.

* * *

Cette réception de la littérature étrangère en Catalogne va disparaître après le coup d'État de Franco et le brutal arrêt de toute activité littéraire et scientifique. Mirbeau disparaît de la scène espagnole, mais le monde latino-américain ne le néglige pas : nombre d'exilés partis là-bas y font vivre la littérature traduite¹²⁰.

En Espagne, il faudra attendre que le régime franquiste évolue peu à peu vers un libéralisme doctrinaire. Quoique timide, cette évolution a des conséquences favorables pour la littérature. Nous avons trouvé une édition en castillan, à Barcelone, du conte *Don José*, Juan Jové, Artes Gráficas, 1949, 23 pages, sans que l'on trouve le nom du traducteur¹²¹.

¹²⁰ Mais ce n'est pas le but de cet article.

¹²¹ Malheureusement, nous n'avons pas pu consulter ce volume qui se trouve dans le catalogue de la Bibliothèque Nationale de la Catalogne : http://catalag.bnc.cat/search~S13*spi?/XMIRBEAU%2C+OCTAVE&searchscope=13&SORT=D/XMIRBEAU%2C+OCTAVE&searchscope=13&SORT=D&searchscope2=13&SUBKEY=MIRBEAU%2C+OCTAVE/1%2C39%

Les années 60 constituent une date charnière dans l'histoire de l'Espagne et de sa littérature. Des brèches commencent à s'ouvrir dans les structures franquistes: une nouvelle génération d'écrivains apparaît, qui annonce un renouveau de la création littéraire. A l'Université, la jeunesse a quelques maîtres ouverts aux formes d'expression nouvelles, aux productions littéraires d'autres pays. Au début des années 70, la censure s'est considérablement assouplie et va presque disparaître à la mort du général (1975); on a le sentiment que les conditions sont réunies pour que la littérature puisse à nouveau s'épanouir; d'ailleurs l'Espagne est désormais ouverte à toutes les influences culturelles.

Dans le cas qui nous occupe on trouve, des traductions de Mirbeau, à Barcelone, en castillan. L'article « Catalogne » indique quelles sont ces traductions. Constatons uniquement que l'esprit, quant aux traductions, a évolué : Mirbeau revient, mais en tant qu'écrivain « érotique » avec la publication de *El Jardín de los suplicios*, en 1984, dans une collection devenue célèbre, “La sonrisa vertical” créée par la maison d'éditions Tusquets editores pour combler un vide dans le monde littéraire de l'époque. Le premier directeur de la collection fut Luis García Berlanga et le premier volume fut publié en 1977. Il faut dire que *Le Jardin des supplices*, publié en 1984, n'est que la réédition du volume publié en 1900 par la maison d'édition Maucci, dans la traduction de R. Sempau et C. Sos Gautreau ; nous trouvons là un phénomène assez courant : une manière de publier à petits frais. Dans la même collection, l'on trouve des traductions d'autres écrivains français¹²².

[2C39%2CB/frameset&FF=XMIRBEAU%2C+OCTAVE&searchscope=13&SORT=D&9%2C9%2C](#).

¹²² Pour ne citer que les plus célèbres : Alfred de Musset, *Gamiani*, Pierre Louys, *Las tres hijas de su madre*, Georges Bataille, *Historia del ojo*, *Mi madre*, *Madame Edwarda* y *El muerto*, et *El azul del cielo*, André Pieyre de Mandiargues, *El inglés*

Le roman de Mirbeau, le plus connu d'ailleurs, a été édité, à Barcelone, en 1974, sous le titre *Diario de una camarera*, par la maison d'édition Bruguera, collection « Libro amigo », numéro 258, traduit en castillan par Julio Acerete¹²³. Il semble qu'il y a eu plusieurs réimpressions¹²⁴. La maison d'éditions Bruguera fut l'une des plus célèbres de l'époque : fondée en 1910, elle reprit ses activités dans les années quarante et, petit à petit, s'est spécialisée dans la publication de bandes dessinées et des romans pour la jeunesse¹²⁵ ; mais elle eut aussi l'esprit de récupérer des romans célèbres dans sa collection « libro amigo », comme celui de Mirbeau¹²⁶.

descrito en un castillo cerrado, Marguerite Duras, *El hombre sentado en el pasillo*, *El mal de muerte*, Marqués de Sade, *La filosofía en el tocador* Las 120 jornadas de Sodoma, et *Justine o los infortunios de la virtud*, Louis Aragon *El coño de Irene*; *El instante* y *Las aventuras de Don Juan Lapolla Tiesa*, Laclos, *Las amistades peligrosas...* Que cette petite liste soit utile à comprendre que le mot « érotique » avait un sens pas tout à fait évident par rapport aux publications, sensuelles ou épicuriennes, plutôt, dans quelques cas.

¹²³ Il existe une thèse de licence, qui analyse la réception de ce livre en Espagne. Voir Danel Ocio Esparza, « *Le Journal d'une femme de chambre* » (Octave Mirbeau) : *análisis traslativo del discurso oral en los personajes masculinos*, Universidad Pontificia De Comillas, Madrid, 2017 (https://repositorio.comillas.edu/xmlui/bitstream/handle/11531/21620/TFG_001522.pdf?sequence=1).

¹²⁴ Nous ne pouvons pas l'assurer. Comme l'affirme, Llanas, « *amb el transcurs del temps, les iniciatives de Bruguera en el ram del llibre es multipliquen tant que costa fins i tot fer-ne un inventari precís* » p. 176.

¹²⁵ « *Libro Amigo, neix el 1963, consta de múltiples sèries (la majoria literàries i sobretot narratives)* », *L'edició a Catalunya. El segle XX (1939-1975)*, p. 171 sq.

¹²⁶ Julio C. Acerete fut un traducteur très prolifique du français et de l'anglais, surtout des romans du XIX^e siècle dans la même période que la traduction de Mirbeau: *La letra Escarlata*, *La Piel de zapa*, *La Heredera*, *Las Aventuras de Oliver Twist*, *Veinte mil leguas de viaje submarino*, *Días de infancia*, *Nuestra Señora de París*, *La Taverna*, *Madame Bovary*, *Las Diabólicas*, etc. La Maison d'édition Bruguera disparut en 1986, puis, en 2006, le nom fut repris par la marque Grupo Zeta, en tant que Ediciones B, dont la vie fut aussi courte, mais le nom vient d'être repris par Penguin Random House pour récupérer les titres les plus classiques

Un autre *Diario de una camarera*, le scénario du film de Buñuel de 1964, traduit par Enrique Ripoll i Freixes, avec des notes de Marcel Martín, a été publié à Barcelone, en castillan, en 1977, par la maison d'édition Aymà¹²⁷. Enrique Ripoll est traducteur mais aussi spécialiste de l'histoire du cinéma et il a traduit plusieurs livres se rapportant à des cinéastes célèbres¹²⁸.

Des années vont passer avant de trouver une autre édition de Mirbeau à Barcelone. Toujours en castillan, l'article « Catalogne » constate les traductions suivantes : *En el cielo*, traduction et préface de Daniel Attala¹²⁹, Barataria (collection « Bárbaros »), en 2006. Puis, l'écrivain et professeur des universités, Luis Maria Todó, a traduit en espagnol *Les Mémoires de mon ami*, (*Memoria de Georges el amargado*, (Impedimenta, 2009), et *Le Jardin des suppliques* (Impedimenta, 2010).

En catalan, en 1993 (?), est traduite, sous le titre *Diari d'una cambrera*¹³⁰, une adaptation théâtrale du *Journal*, signée Angels Bassas¹³¹, Antonio Simón Rodríguez¹³² et Santiago Sans¹³³. Ce manuscrit a servi pour les représentations de la pièce qui ont eu lieu en 1993-94. On dirait que cela correspond à un

de l'ancienne maison d'édition. Voir <http://www.libropatas.com/mundo-editorial/vuelve-la-editorial-bruguera/>.

¹²⁷ Pour l'histoire de cette maison d'édition on se rapportera à Llanas, *L'edició a Catalunya. El segle XX (1939-1975)*, Gremi d'Editors de Catalunya, Barcelona, 2004, pp. 224-227.

¹²⁸ Il existe d'autres traductions en castillan, mais dans des maisons d'édition barcelonaises. Nous renvoyons à l'article « Catalogne » du *Dictionnaire Mirbeau*.

¹²⁹ D'origine latino-américaine (Argentine), il enseigne la littérature à l'Université de Bretagne-Sud.

¹³⁰ Non accessible.

¹³¹ Comédienne, elle est aussi devenue écrivaine, surtout pour des enfants. Voir <https://www.naciodigital.cat/noticia/110574/angels/bassas/cal/posar/accent/coses/realment/valen/pena>.

¹³² <https://www.institutdelteatre.cat/ca/pl56/directori-espais/id123/rodriguez-martinez-antonio.htm>.

¹³³ <http://www.lletrescatalanes.cat/ca/index-d-autors/item/sans-i-valls-santiago>.

intérêt personnel de Bassas pour Mirbeau, puisque c'est elle qui incarne Célestine¹³⁴ (elle a, d'ailleurs, reçu, de bonnes critiques¹³⁵).

C'est une autre femme, Anna Casassas, qui a traduit en catalan *La Mort de Balzac*, en 2012, à Barcelone, chez une petite maison d'édition, aujourd'hui disparue, Sd· edicions (collection « La Licorne »¹³⁶), 72 pages, dans une très belle édition tirée à 1000 exemplaires. L'édition est complète (« Avec Balzac », « La Femme de Balzac », « La mort de Balzac », contient quelques notes ainsi que la célèbre photographie de Balzac par L.-A. Bisson. On ne connaît pas les raisons de cette traduction. Serait-elle une passion de la traductrice ? Il se peut. Anna Casassas est une traductrice reconnue¹³⁷ du français et de l'italien, œuvres littéraires des XIX^e et XX^e siècles. De Balzac, elle a traduit, en catalan, *Le cousin Pons* (Barcelone, Edicions de 1984, 2003) et *La femme de trente ans* (Barcelone, Edicions Crema).

En conclusion¹³⁸, si le premier tiers du XX^e siècle est brillant quant aux traductions de Mirbeau, en catalan, dans un but idéologique, mais aussi dans de belles et fidèles traductions, après la fin de la dictature franquiste l'écrivain français n'a pas connu un regain d'intérêt. Cela s'explique en partie, et à notre

¹³⁴ Teresa Sesé, « Elan Teatre lleva por primera vez a escena la novel·la de Mirbeau, *Diari d'una cambrera* », *La Vanguardia*, 18/02/1994, p. 49.

¹³⁵ Joan-Anton Benach, « Una seductora Celestine », *La Vanguardia*, 20/02/1994, p. 52.

¹³⁶ D'autres titres de la collection : J.-K. Huysmans, *Marthe, historia de una fulana* ; G. de Maupassant, *La cita y otros cuentos* ; G. de Nerval, *La mano encantada* ; H. de Balzac, *La paz del hogar* (tous ces titres sont traduits en castillan).

¹³⁷ Premi Mots Passants de la UAB, per la traducció de *El manuscrit trobat a Saragossa*, de Jan Potocki, et Premi de traducció Vidal Alcover, en 2010.

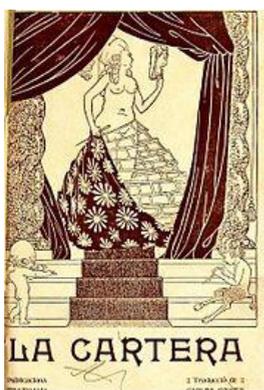
¹³⁸ Pour une bonne approche des traductions de Mirbeau, en Espagne, on se rapportera à l'article de Lola Bermúdez, « Octave Mirbeau » in *Diccionario histórico de la traducción en España*, Gredos, Madrid, 2009, pp. 795-796, ainsi qu'à la *Bibliographie d'Octave Mirbeau*, par Pierre Michel, 2007-2017 (<https://fr.scribd.com/document/2383792/>).

avis, par plusieurs raisons : la connaissance du français et de sa littérature a diminué en Catalogne, en faveur de l'anglais. Les difficultés de l'édition en catalan : moins de lecteurs, moins de gains pour l'éditeur (ce sont les petits éditeurs passionnés qui se lancent dans ces affaires)... On dirait que Mirbeau a été traduit pas des personnes sensibles à son parcours d'écrivain, plutôt que pour d'autres raisons...

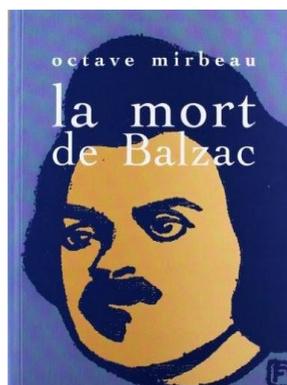
Beaucoup reste à faire pourtant pour avoir une idée tout à fait fidèle de la réception de Mirbeau en catalan : dépouiller la presse, surtout, et aussi pour se faire une idée convenable de sa présence au théâtre ; et chercher dans des publications collectives. Nous voulons espérer que ce travail se fera un jour...

Marta GINÉ JANER

Université de Lleida (Catalogne)



Traduction catalane du
Portefeuille (1910)



Traduction catalane de *La
Mort de Balzac* (2012)

LES VERTUS PARADOXALES

DE LA TRADUCTION :

LE CAS DE MIRBEAU

Dans un article célèbre consacré au « *génie grammatical* » de Flaubert¹³⁹, véritable modèle d'une lecture critique de l'œuvre d'art, Marcel Proust fait aussi allusion, sans le vouloir, 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*¹⁴⁰ ». Le traducteur littéraire, en effet, à l'instar du critique, est avant tout un lecteur, et un lecteur d'exception, un hyperlecteur dirions-nous, 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, de dire presque la même chose (pour emprunter l'expression

¹³⁹ M. PROUST, « À propos du "style" de Flaubert », article publié le 1^{er} janvier 1920 dans la *Nouvelle Revue Française*, en réponse à l'article de A. Thibaudet, « Une querelle littéraire sur le style de Flaubert », paru un mois auparavant dans la même revue. Les deux écrits ont été publiés dans Proust, *Sur Bandelaire, Flaubert et Morand*, éd. A. Compagnon, Paris, Complexe, 1987, « Le Regard littéraire ».

¹⁴⁰ M. PROUST, *Essais et articles*, éd. T. Laget, Paris, Gallimard, 1994, « Folio Essais », p. 290.

d'Umberto Eco). Ce n'est pas un hasard si Valery Larbaud voyait dans les traducteurs des « *peseurs de mots*¹⁴¹ » 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 parler de « *tour alchimique de la parole*¹⁴² ». Peu importe l'expression utilisée : l'abondance des métaphores "artisanales" sur la traduction ne change pas la donne. Au-delà des outils employés, la traduction renvoie toujours à une forme de transmutation et de renaissance. Comme le dit si bien Sylvie Durastanti, « *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*¹⁴³ ».

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. Mais 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 Eco (toujours lui) dans son anthologie historique d'essais sur la traduction : « *Chaque tentative de traduire la première strophe du poème "A Silvia" de Leopardi s'avèrera inadéquate si elle ne réussit pas à faire du dernier mot de cette strophe*

¹⁴¹ V. LARBAUD, *Sous l'invocation de saint Jérôme*, Paris, Gallimard, 1946, « Tel », p. 82.

¹⁴² A. RUSCONI, *Del silenzio del tradurre*, in *Il mestiere di riflettere. Storie di traduttori e traduzioni*, dir. C. Manfrinato, Roma, Azimut, 2008, p. 13.

¹⁴³ S. DURASTANTI, *Éloge de la trahison. Notes du traducteur*, Paris-New York, Le Passage, 2002, p. 74.

("salivi") un anagramme du prénom "Silvia"¹⁴⁴ ». Bref, de l'intraduisible à l'état pur ! Il n'en demeure pas moins que les spéculations sur la traduction ne sont pas toutes également utiles pour "bien" traduire. C'est pourquoi, par la suite, 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" (ou cousines), 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^e siècle¹⁴⁵. Il faut donc rendre hommage à Jean-Paul Vinay et à Jean Darbelnet, aussi bien qu'à Alfred Malblanc, pour leurs études incontournables s'inscrivant dans son sillage. Je fais ici allusion à leurs *Stylistique comparée de l'anglais et du français* (1966) et *Stylistique comparée du français et de l'allemand* (1968). 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 (anglais, français, allemand). 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.

¹⁴⁴ U. ECO, *Riflessioni teorico-pratiche sulla traduzione*, in *Teorie contemporanee della traduzione*, dir. S. Nergaard, Milano, Bompiani, 1995, « Strumenti Bompiani », p. 140 (c'est moi qui traduis).

¹⁴⁵ 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).

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 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 »¹⁴⁶, profondément différent apparaît le style personnel qui, comme dans l'aphorisme du comte de Buffon, 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 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.*¹⁴⁷

*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.*¹⁴⁸

¹⁴⁶ P. SCAVÉE, P. INTRAIVAIA, *Traité de stylistique comparée. Analyse comparative de l'italien et du français*, Bruxelles, Didier, 1979, p. 14.

¹⁴⁷ *Ibid.*

¹⁴⁸ *Ibid.*, p. 21.

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 Benedetto Croce désigne le penchant 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 Pietro 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...¹⁴⁹*

¹⁴⁹ *Ibid.*, p. 47-48.

Or, malgré son importance, j'avoue avoir découvert assez tard ce traité magistral, il y a une dizaine d'années environ, lors de mon congé sabbatique en France, que j'ai presque entièrement consacré à la traduction du *Calvaire* de Mirbeau. Les deux autres romans, avec 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, je le répète, en sa structure théorique, sans doute mâtinée d'un idéalisme, d'un ontologisme quelque peu datés et qui seraient facilement réfutables aujourd'hui¹⁵⁰, 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. Il s'agira donc de démontrer, à l'aide de quelques exemples parlants, 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

¹⁵⁰ 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 », p. 102-103.

dernier sang avec ses démons intérieurs et sue littéralement le pathos à chaque ligne. Comme si le Mirbeau pseudo-autobiographique, 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 quelques 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 fois¹⁵¹. D'une part, en effet, il se veut le compte rendu de la descente aux enfers accomplie par un jeune artiste victime de l'amour ; d'autre part, il fixe une fois pour toutes le thème clé des livres à venir, c'est-à-dire le châtement éternel qui est inscrit dans la condition humaine. 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 viens de le dire, *Le Calvaire* appartient au cycle des romans autobiographiques où l'auteur transpose, dans l'espoir de s'en délivrer par un processus cathartique, sa liaison dévastatrice avec Judith Vinmer (Juliette Roux, dans le roman). La subjectivité de la narration (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

¹⁵¹ Voir mon *Introduzione à Il calvario*, Bari, B. A. Graphis, 2011, « Tradurr-@ », collana del Dipartimento di Lingue, Letterature e Culture Romanze e Mediterranee, p. V-XXII, édition d'où j'ai tiré tous les exemples mentionnés dans les pages suivantes.

punctuation (les pages mirbelliennes, en fait, 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^e et XX^e 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, et Éléonore Roy-Réverzy le souligne très bien, l'ancienne impossibilité d'une entente entre le Masculin et le Féminin¹⁵². 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. 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

¹⁵² Cf. É. ROY-RÉVERZY, *La Mort d'Eros. La mésalliance dans le roman du second XIX^e 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", « Saggi », 1930, voir aussi ceux de P. FAUCHERY, *La Femme au XIX^e 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.

définitivement de la capacité de s'élever. À la lumière de ces considérations, il est aisé de mesurer l'épuisement d'un grand thème romanesque qui a traversé les siècles : la primauté de l'artiste. Il ne s'agit plus là de recréer une aristocratie du "génie", du voyant ou du prophète, à savoir de fonder une supériorité 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 justement 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 grisaient [...], *et je m'écriai [...]*.

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

- 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*.

[...] où je retrouvais le dessin *de la tête*, l'inclinaison *de la nuque*, le mouvement *des épaules*, l'ondulation *de la taille*, et ce quelque chose me hantait...

[...] in cui ritrovavo il disegno della *sua* testa, l'inclinazione della *sua* nuca, il movimento delle *sue* spalle, l'ondulazione della *sua* vita, e quel qualcosa mi ossessionava...

- 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 que j'ai péché par mes pensées et par mes mots (non pas par mes omissions), car la plupart des « *tendances déformantes* » mises en évidence par Antoine Berman, entre autres (rationalisation, clarification, allongement, ennoblissement...) ¹⁵³, je les ai

¹⁵³ Cf. A. BERMAN, *La Traduction et la lettre, ou l'auberge du lointain*, Paris, Seuil, 1999 [1984], « L'ordre philosophique », p. 53.

pratiquées toutes, 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 se veut quelque part toujours aussi explicitant que "défectif", et pour cause ! Dans les mots de Susanna Basso, bien qu'ils donnent l'absolution, cela pourrait figurer ainsi : « *Au fond, il s'agit de mentir. Non pas de mentir sur quelque chose, mais de mentir quelque chose, un texte, à quelqu'un. Traduire est mentir, de façon transitive, syntaxe et morphologie, lexicque et style, rythme et ponctuation*¹⁵⁴ ». À l'instar d'Erri De Luca, j'ai sans doute été fidèle à « *une autre piste*¹⁵⁵ », à un parcours que je vais essayer de retracer en rendant compte des choix que j'ai faits, sans les faire passer comme les moindres des maux. Si la fidélité traductive consiste, selon Eco, à « *retrouver [...] l'intention du texte, l'intentio operis, ce que le texte dit ou suggère par rapport à la langue dans laquelle il est écrit et au contexte culturel où il est né*¹⁵⁶ », 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 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 :

¹⁵⁴ S. BASSO, *Sul tradurre. Esperienze e divagazioni militanti*, Milano-Torino, Pearson, 2010, p. 27 (c'est moi qui traduis).

¹⁵⁵ E. DE LUCA, *Piste*, introduction a *Kobèlet/Ecclesiaste*, Milano, Feltrinelli, 1996, « *Universale Economica Feltrinelli* », p. 12 (c'est moi qui traduis).

¹⁵⁶ U. ECO, *op. cit.*, p. 123 (c'est moi qui traduis).

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 elle 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 membres éparés, 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, le possessif, qui semble se faire le prélude ici à des 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 d'une 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 – ce sont les mots qu'emploie Durastanti – soit aussi démontage sacrilège de la langue, obstinément hermétique à l'autre*¹⁵⁷ ». 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*

¹⁵⁷ S. DURASTANTI, *op. cit.*, p. 13.

*une ou plusieurs autres lignes de force*¹⁵⁸ ? » Dans tous les cas (assez 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*¹⁵⁹ », un surgissement. D'un côté, en effet, la traduction supprime les différences entre les deux langues ; de l'autre, 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 fin-de-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 : tour à tour de soi-même, des autres, du milieu ambiant, de l'éducation reçue. 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

¹⁵⁸ *Ibid.*, p. 77.

¹⁵⁹ A. BERMAN, *op. cit.*, p. 88.

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. 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.

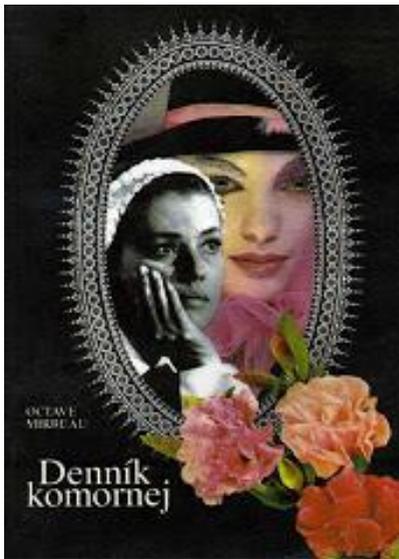
Ida PORFIDO
Université de Bari (Italie)



Traduction italienne de *Sébastien Roch* (2005)

Troisième partie

À propos de traductions d'œuvres de Mirbeau



Traduction slovaque du
Journal d'une femme de chambre (1992)



Traduction bulgare du
Jardin des supplices (1992)

SÉBASTIEN ROCH,

TOUJOURS D'ACTUALITÉ

Le roman le plus emblématique d'Octave Mirbeau, *Sébastien Roch*, a été publié en 1890. Toutefois l'histoire qu'il relate eut lieu trente ans plus tôt. L'auteur ne donne pas la date exacte, il écrit simplement : « *vers 1862...* ». Cela est suffisant pour que le lecteur puisse se situer dans le temps : milieu du règne de Napoléon III. L'indication spatiale arrive dans les lignes suivantes, et se décline fondamentalement sur deux scènes : le petit village de Pervençères, dans l'Orne, en Normandie, où le garçon Sébastien Roch vit tranquillement et en paix, puis le collège de jésuites Saint-François-Xavier, à Vannes, en Bretagne, où l'enfant entrera dans un internat, bien évidemment contre sa volonté, et où aura lieu l'action du roman.

Le réalisme dénonciateur

Contrairement à ce que l'on peut observer dans d'autres œuvres de Mirbeau, où le lieu dans lequel se déroule l'action reste enveloppé dans le brouillard de l'oubli (« *dans un lieu lointain* », par exemple, ou bien c'est un faux nom de village, comme dans *Dingo*), dans *Sébastien Roch*, Octave Mirbeau est très précis : l'action commence en Normandie, Pervençères¹⁶⁰, et se poursuit dans un collège de Jésuites en Bretagne, le collège Saint-François-Xavier de Vannes.

¹⁶⁰ Pierre Michel remarque que, bien que Mirbeau localise les premières pages de *Sébastien Roch* à Pervençères, village avec seulement à 186 habitants, en réalité le village décrit est Rémalard, 1.200 habitants, où Mirbeau a passé une grande partie de son enfance.

Les lieux secondaires sont également décrits avec une grande précision. Par exemple, lorsque le voyage de Sébastien Roch à Vannes ou le pèlerinage à Sainte-Anne-d'Auray sont évoqués. On peut donc se poser la question suivante : pourquoi une telle précision ? La réponse est évidente : il s'agit de dénoncer. Ainsi, tout comme on peut constater qu'il n'y a pas la moindre erreur ni exagération dans les données géographiques qui sont indiquées (le lecteur peut tout vérifier), on peut supposer qu'il n'y a pas non plus la moindre erreur ni la moindre exagération dans les horreurs que l'œuvre dénonce : les abus sexuels qui ont lieu au collège Saint-François-Xavier de Vannes, dans lequel Mirbeau a été élève pendant la même période que Sébastien.

Ces éléments peuvent nous amener à penser qu'il a vécu les mêmes événements, ou de très semblables. Ce réalisme n'empêche pas Mirbeau de réaliser également une profonde description psychologique, évidente pour le protagoniste, mais également pour d'autres personnages du livre. C'est le cas pour Bolorec, l'ami de Sébastien, personnage inoubliable du roman, ainsi que pour Marguerite et les principaux prêtres de l'internat. On a pu dire que Mirbeau fut le premier romancier freudien, dans cette œuvre il fait honneur à ce titre.

Dans ce roman, le monde de l'inconscient est accompagné avec force par le monde onirique. Parmi les rêves qui y sont évoqués, le terrible et cruel cauchemar des papillons est de grande importance car il est hautement symbolique¹⁶¹ :

La nuit dernière, mon rêve a été autre, et je le note ici, parce que le symbolisme m'en a paru curieux. Nous étions dans la salle du théâtre de Vannes : sur la scène, au milieu, il y avait une sorte de baquet, rempli jusqu'aux bords de papillons frémissants, aux couleurs vives et brillantes.

¹⁶¹ Dans la symbolique de Mirbeau, le papillon représente l'âme, l'intelligence et la création. Cela apparaît également dans d'autres romans, par exemple *Les 21 jours d'un neurasthénique*, lorsqu'un poète fou se plaint du vol de son intelligence, qui était un petit et fragile papillon.

C'étaient des âmes de petits enfants. Le Père Recteur, les manches de sa soutane retroussées, les reins serrés par un tablier de cuisine, plongeait les mains dans le baquet, en retirait des poignées d'âmes charmantes qui palpitaient et poussaient de menus cris plaintifs. Puis, il les déposait en un mortier, les broyait, les pilait, en faisait une pâte épaisse et rouge, qu'il étendait ensuite sur des tartines, et qu'il jetait à des chiens, de gros chiens voraces, dressés sur leurs pattes, autour de lui, et coiffés de barrettes. Et que font-ils autre chose ?

« La sainte trinité »

Nous pouvons nous interroger : puisque l'enfant est arrivé sain à l'école, mais ressorti dans l'état de désolation que nous connaissons, qui est responsable de cette catastrophe ? la première réponse qui vient à l'esprit du lecteur est l'école, mais d'autres réponses surgissent en seconde analyse. L'enfant n'a pu se rendre seul à l'école, et ça n'est pas lui non plus qui paye les mensualités pour être logé dans cet antre de la perversion ; d'autre part, il aurait beau essayer, il ne pourrait pas en partir seul.

Il y a donc, en plus de l'école, d'autres responsables de moindre importance (famille et société), que Mirbeau ne laisse pas de côté, bien au contraire. Pour illustrer cela, nous pouvons évoquer les pages que l'écrivain dédie au père du jeune Sébastien. Il suffit d'observer le sentiment d'orgueil exacerbé de Monsieur Roch pour comprendre la responsabilité de la famille : « *Mira, dirá la gente, ése es el padre del chico que está en los jesuitas* ». Tout comme il suffit de regarder les conseils et commentaires donnés par le curé du village pour comprendre l'implication de l'entourage. Ces trois éléments, Société, Famille et École constituent ce que Pierre Michel a nommé « la sainte trinité ». L'« éducastration », réclamée par la bourgeoisie, réalisée par l'école et dénoncée par ce livre, est basée sur ces éléments¹⁶².

¹⁶² Le livre *Combats pour l'enfant*, avec introduction et notes de Pierre Michel, nous offre une ample étude sur ce sujet.

Ce thème a été largement étudié par les critiques modernes et plus particulièrement par l'indiscutable maître Pierre Michel. Mais la vision de l'impact social serait bien limitée si nous n'évoquions que l'école et les jésuites. L'accusation de Mirbeau va beaucoup plus loin et touche tout aussi bien la petite bourgeoisie émergente (représentée par le père de Sébastien) que la vaniteuse et paresseuse noblesse. La connivence des jésuites avec la noblesse est évidente tout au long du livre, et, à la fin de celui-ci, les récriminations atteignent également les militaires et guerroyeurs.

Roman autobiographique.

Actuellement les critiques littéraires sont unanimes, et qualifient ce roman d'œuvre autobiographique. Cela pour plusieurs raisons : tout comme Octave Mirbeau, Sébastien Roch fait ses études au collège jésuite de Vannes ; il entre à l'internat à 11 ans, et, après 4 ans d' « *enfer* », il en est renvoyé dans d'étranges circonstances. Sur tous ces aspects les faits coïncident totalement, mais il reste un point sur lequel les critiques littéraires n'ont pas de réponse : le viol. Octave Mirbeau a-t-il été violé par un des prêtres de l'internat de Vannes, tout comme le fut son *alter ego* Sébastien Roch ? Tout semble indiquer que la réponse à cette question est positive (On a d'ailleurs remarqué que le prêtre De Kern était la réincarnation littéraire du jésuite Stanislas du Lac). Mais malgré toutes les recherches, il reste un doute : Il est possible qu'Octave Mirbeau ait fait référence à un mélange d'expériences vécues par lui et ses camarades. La réponse à cette question aurait probablement pu être trouvée par les chercheurs si le dossier scolaire d'Octave Mirbeau avait été conservé au collège de Vannes. Ainsi il eût été possible de connaître les raisons évoquées pour son renvoi. Mais, probablement afin d'éviter toute enquête, quelqu'un décida de faire disparaître ce dossier.

Les angles d'attaque.

L'amère critique que semblait lancer Mirbeau contre le cléricisme – « *le cléricisme, voilà l'ennemi !* » – s'appuie sur divers angles d'attaque :

1. Le sang versé par l'Église catholique : les croisés, l'extermination des albigeois, les guerres papales pour étendre les domaines du Vatican, les brûlés par l'Inquisition, etc. Ceci n'est pas nouveau dans la littérature française, car déjà abordé par divers écrivains.

2. La religion, opium du peuple : ceci non plus n'est pas nouveau, mais l'auteur a le mérite de nous parler des différentes méthodes utilisées par l'école pour administrer la dose quotidienne d'opium aux enfants :

- Les récréations et promenades plus ou moins guidées, les pèlerinages (par exemple celui de Sainte-Anne décrit en détail)

- La profusion de légendes pieuses et bêtifiantes dont les curés abreuyaient les enfants jour après jour. En voici une, pour exemple : un jeune Persan, arrivé en France, et ne parlant pas un seul mot de français. Il a suffi qu'une médaille de sainte Anne fût déposée sur sa langue pour qu'il parle la langue de Molière bien mieux que la plupart des Français et se convertisse immédiatement à la religion catholique...

Parmi toutes ces pratiques d'endoctrinement, deux sont particulièrement mises en avant de par leur importance et de leur répétition dans le roman :

- La confession (grande invention de l'Église catholique pour dominer les peuples) et l'enseignement. La critique de la pratique de la confession présentée par Mirbeau ne peut être plus négative :

Il l'interrogeait sur sa famille, sur les habitudes de son père, sur tout l'entour physique et moral de son enfance, écartant d'une main brutale le voile des intimités ménagères, forçant ce petit être candide à le renseigner sur des vices possibles, sur des hontes probables, remuant avec une lenteur hideuse la vase qui se dépose au fond des maisons les plus propres, comme des cœurs les plus bonnêtes. Sébastien avait pour cet homme qui était là, près de lui, la répulsion nerveuse, crispée, qu'on éprouve à la vue de certaines bêtes rampantes et molles. Il lui semblait que les paroles lentes, humides, qui sortaient de cette invisible bouche, se condensaient, s'agglutinaient sur tout son corps en baves gluantes.

Voici son avis sur l'enseignement donné par les jésuites :

Une fois ses devoirs bâclés, ses leçons récitées, il ne lui en restait rien, dans la mémoire, qui le fît réfléchir, rien qui l'intéressât, le préoccupât ; rien, par conséquent, ni formes, ni idées, ni règles, qui se cristallisât au fond de son appareil cérébral; et il ne demandait pas mieux que de les oublier. C'était, dans son cerveau, une suite de heurts paralysants, une cacophonie de mots barbares, un stupide démontage de verbes latins, rebutants, dont l'inutilité l'accablait. Jamais rien d'harmonieux, ni de plaisant, qui s'adaptât à ses rêves, rien de clair qui expliquât ce par quoi il était généreusement tourmenté. Ce qui le charmait, l'étonnait, ce qu'il sentait de communication secrète de sa petite âme avec les choses ambiantes; ce qu'il devinait de mystères épars, délicieux à dévoiler, de vie foisonnante, délicieuse à écouler, on s'acharnait à répandre sur tout cela les plus épaisses, les plus fuligineuses ombres. On l'arrachait de la nature, toute flambante de lumière, pour le transporter dans une abominable nuit où son rêve spontané, les acquêts de sa réflexion enfantine, ses enthousiasmes, étaient retournés, avilis, soumis à de laides déformations, rivés à de répugnants mensonges. On le gorgeait de dates enfuies, de noms morts, de légendes grossières, dont la monotone horreur l'écrasait. On le promenait dans les cimetières mornes du passé ; on l'obligeait à frapper de la tête contre les tombes vides. Et c'étaient toujours des batailles, des hordes sauvages en marche vers de la destruction, du sang, des ruines ; et c'étaient d'affreuses figures de héros ivres, de brutes indomptées, de conquérants terribles, odieux et sanglants fantoches, vêtus de peaux de bêtes, ou bardés de fer, qui symbolisaient le Devoir, l'Honneur, la Gloire, la Patrie, la Religion.

Mirbeau nous dit que tout cela aide grandement à l'(indi)gestion mentale et par conséquent à la programmation de la bêtise. C'est ce qu'il qualifie d'« éducation ».

3. Les grands crimes de l'Église dans les centres d'enseignement ou de charité : Parmi tous ces crimes, il y en a un, jusqu'ici tabou et impuni, qu'il met en évidence et dont il peut témoigner : les abus sexuels commis par les prêtres sur les élèves, abus qui peuvent aller jusqu'au viol dans certains cas. C'est sur ce troisième point que Mirbeau insiste le plus, obtenant ainsi un effet de dénonciation. Ce faisant il transgresse le tabou (il est le premier à parler de ce sujet) et lance un cri d'alerte sur le danger qu'il y a à envoyer un enfant en internat dans ce milieu fermé et dépravé que constituent les écoles dirigées par des prêtres. Il s'agit d'un sujet que personne n'avait osé aborder jusqu'ici. Il en paya le prix fort.

4. L'hypocrisie cléricale : On peut rajouter à tout ce qui a été énoncé jusqu'ici, la fieffée hypocrisie cléricale. Ceci éclabousse tout le livre. Dès le premier chapitre, le prêtre chargé du ramassage des enfants dans les villages, rencontre Sébastien et fait preuve d'une extraordinaire hypocrisie : « *Quel charmant enfant, monsieur Roch !... Et comme nous l'aimerons* » (« *¡Qué encantador niño, monsieur Roch, y cómo lo vamos a amar !* »), dit-il au père de Sébastien Roch. Mais dès qu'ils furent dans le train, hors de la vue du père de Sébastien, il ne s'occupa plus du garçon de toute la durée du voyage. Le garçon comprit, malgré son jeune âge, pourquoi il ne pouvait être aimé comme les autres enfants : « *Non, ils ne m'aimeront jamais... Et comment pourraient-ils m'aimer, puisqu'ils en aiment tant déjà, qu'ils connaissent mieux que moi, tant qui ont des chevaux, des fourrures, des beaux fusils, tandis que moi, je n'ai rien ?* »

Cette subtile hypocrisie sera distillée tout au long du livre. Le meilleur exemple de perfection et subtilité d'hypocrisie dont peuvent faire preuve les jésuites est donné dans le chapitre

narrant l'expulsion de Sébastien du collège jésuite de Vannes. Ainsi, le prêtre qui paraissait jusqu'ici le plus humain et digne de confiance, prit à part Sébastien pour lui faire jurer de ne jamais raconter ce qui lui était arrivé.

Si ces événements sont autobiographiques, comme ils semblent l'être, on peut dire que la manœuvre du prêtre a totalement échoué et s'est retournée contre eux ! Rien moins qu'un livre de 300 pages, pouvant informer tout lecteur sur ce qui arriva au jeune protagoniste dans cet antre de la perversion et de l'hypocrisie...

Les séquelles :

La narration qui fait suite à l'expulsion du collègue pour décrire les événements et les terribles séquelles du viol est rédigée à la première personne. L'auteur utilise des fragments d'un supposé journal tenu par Sébastien, cinq ans après les faits.

Le jeune Sébastien Roch est devenu un handicapé de l'amour. Tout ce qui a trait à l'amour et au sexe lui procure une inévitable répugnance, ainsi les douces caresses de son amour d'enfance, la belle et ardente Marguerite, n'ont aucun effet sur lui. Sébastien Roch est-il privé à tout jamais des plaisirs de la chair ?

Il semblerait qu'une nuit où Marguerite se livra à lui ait pu le sauver de cette situation. Mais, peu importe. Le lendemain la guerre franco-prussienne fut déclarée, Sébastien, en âge de combattre, fut mobilisé.

Il mourut sur le champ de bataille, et comme il s'était juré de ne jamais tirer sur l'ennemi, aucun Prussien n'étant vraiment son ennemi, on ne peut dire qu'il est mort en luttant. Jusqu'au dernier moment de sa vie, il a tenu sa promesse.

Voilà pourquoi, Mirbeau, fuyant les dithyrambes qu'habituellement utilisent les patriotes et militaires, écrit

simplement qu'il mourut « *bêtement sacrifié au dieu de la guerre* ». Son décès marque la fin du roman.

Malgré tout, entre critique sociale et dénonciation littéraire, Mirbeau nous offre de magnifiques morceaux de prose poétique.

Les flèches contre l'armée

Profitant du fait que notre héros est mobilisé, les dernières pages du roman sont consacrées à fustiger un grand ennemi de Mirbeau : l'armée, thème scandaleux de son roman *Le Calvaire*, qui apparaît ici à nouveau :

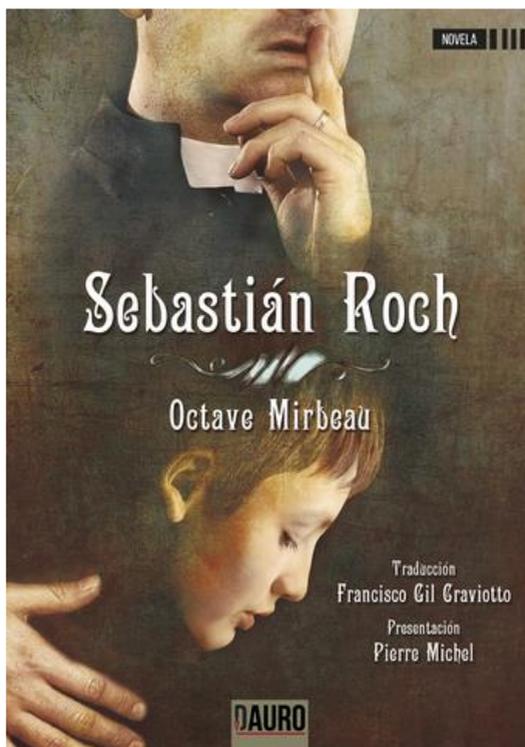
Malgré l'habitude, malgré l'éducation, je ne sens pas du tout l'héroïsme militaire comme une vertu, je le sens comme une variété plus dangereuse et autrement désolante du banditisme et de l'assassinat. Je comprends que l'on se batte, que l'on se tue, entre gens d'un même pays, pour conquérir une liberté et un droit : le droit à vivre, à manger, à penser ; je ne comprends pas que l'on se batte entre gens qui n'ont aucun rapport entre eux, aucun intérêt commun, et qui ne peuvent se haïr puisqu'ils ne se connaissent point. J'ai lu qu'il y avait des lois supérieures de la vie, que la guerre était une de ces lois, et qu'elle était nécessaire pour maintenir l'équilibre entre les peuples, et pour diffuser la civilisation ; ma raison ne peut s'élever jusqu'à cette conception. Les épidémies et le mariage me semblent bien suffisants pour empêcher le pullulement humain. La guerre ne détruit que ce qu'il y a, dans les peuples, de jeune, de fort et de bien vivant ; elle ne tue que l'espoir de l'humanité.

Ce furent ces cris accusateurs, (toute l'œuvre de Mirbeau est une constante accusation) lancés à la figure d'une société hypocrite et inique, qui firent dire à plus d'un critique que l'œuvre de Mirbeau était subversive.

La réponse de la société à cet audacieux affront fut la conspiration du silence. Les insultes et silences d'hier sont devenus aujourd'hui des éloges. Le roman, qui n'a rien perdu de son actualité, puisque malheureusement des abus sexuels ont

encore lieu de nos jours dans les écoles dirigées par des curés, et que les guerres n'ont pas cessé, tel le Phénix, ressurgi des cendres de la société qui le vit naître et resta aveugle et sourd à toutes les plaintes.

Francisco GIL CRAVIOTTO
Romancier, journaliste et traducteur
Grenade (Espagne)



Traduction espagnole de *Sébastien Roch* (2016)

MIRBEAU POUR LES ANGLOPHONES

ou

MIRBEAU COMME PROFESSEUR D'ANGLAIS

Le livre d'Octave Mirbeau que j'ai traduit en anglais est *Dans le ciel*, un roman dont les deux personnages principaux sont de jeunes artistes, un peintre et un écrivain, qui apprennent leur métier pendant qu'ils perdent, d'une façon spectaculaire, leur santé mentale. Je ne peux pas penser à ce livre sans songer aux similarités que Mirbeau, jeune journaliste, devait avoir ressenties entre l'apprentissage de son propre métier et celui de ses amis, les peintres Impressionnistes, qui lui servaient de modèles dans le roman.

Quand un jeune peintre commence à apprendre son métier, il a deux choix.

* Numéro un : il peut se prendre pour un génie, unique dans l'histoire du monde. Ce genre de prodige va tâcher d'apprendre son art tout seul : il tente de redécouvrir tous les secrets de la perspective, des couleurs et de la mise en scène que les artistes des siècles passés avaient appris avant sa naissance. Bien sûr qu'il sait bien mieux que le Titien comment placer la tête d'un homme dans l'espace.

* Deuxième choix, pour les jeunes artistes du deuxième rang : on peut s'installer en plein Louvre, ou au Art Institute, chez moi, à Chicago, ou au Centre José Guerrero *aquí*, à Grenade, et on peut commencer à copier à la main les œuvres des maîtres morts. Cela semble ennuyeux au début, très ennuyeux même, et sans beaucoup de gloire. Enfin, disons plutôt : sans aucune gloire. Mais bientôt cela devient plutôt hypnotique, puis intéressant au niveau de la technique, et puis fascinant au niveau de l'architecture de l'œuvre... et enfin, après

avoir copié à la main dix mille coups de brosse, le jeune travailleur commence à voir plusieurs choses : d'abord, qu'il y dix mille fois plus de génie derrière une œuvre de génie que le jeune artiste n'y avait songé au premier regard. Une jeune personne voit un Delacroix au Louvre et se dit : « Bien, mais je peux faire mieux. » Mais s'il commence à reproduire le toile à la main, par contre, il voit très bien les difficultés qui se cachent derrière les œuvres, et il découvre avec une certaine horreur combien de choses il a à apprendre, avant de faire ne serait-ce qu'une toile passable d'apprenti, ne parlons évidemment pas de chefs-d'œuvre. C'est là qu'il apprend la plus horrible de toutes les leçons : c'est que le métier qu'il a choisi est beaucoup, beaucoup trop dur pour lui – bon, pour n'importe qui –, mais qu'il est déjà trop tard pour devenir chirurgien ou plombier.

Jeune fille, je voulais être romancière. Je ne le savais pas dans ma jeunesse égoïste, mais les romanciers, eux aussi, doivent faire le même choix que les peintres pour apprendre leur métier. Il ne me serait jamais venu à l'esprit, l'idée de ré-écrire une grande œuvre juste pour faire mon apprentissage. Mais, en tout cas, si vous m'aviez laissé le choix, certes je me considérerais inconsciemment comme un numéro un : un génie ! Au fond, je supposais que j'allais refaire l'histoire de l'écriture moi-même. Mais heureusement, grâce à une sorte de rencontre fortuite, et tout à fait par accident, j'ai fait le deuxième choix. Grâce à un auteur quasiment inconnu à l'époque dans mon pays d'Amérique, et grâce à une œuvre presque perdue, même en France, j'ai fait partie du deuxième groupe, de ceux qui apprennent en faisant une reproduction à la main, au coup par (pénible) coup. Et ma propre œuvre et ma vie en ont toujours été bien plus riches.

L'histoire de la première édition anglaise de *Dans le ciel* d'Octave Mirbeau est pourtant longue et pleine de périls – périls dont le pire était le risque qu'il ne paraisse avant que sa traductrice (c'est-à-dire moi) n'ait appris à bien écrire dans la langue anglaise.

L'histoire commence vers dix-neuf cents quatre-vingt quinze ou seize à Madison, Wisconsin, à l'extrême nord des États-Unis, le plus grand des pays anglophones du monde—région où, grâce à la proximité de Montréal, pas mal de lycées, comme le mien, enseignaient la langue française. Apprendre les langues me procure du plaisir, plus que tout au monde, alors je pouvais lire cette langue un peu... mais pas vraiment au niveau exigé par le travail de traduction : j'étais une étrangère de 20 ans, et je connaissais à peine ma langue maternelle. Mais de cela, je ne me rendais pas du tout compte... On dit en anglais que la jeunesse est gaspillée par les jeunes, et, dans mon cas, c'était particulièrement vrai.

Je tâchais d'écrire mon premier roman, sur une vieille machine à écrire, bien sûr, que j'avais ramassée dans une poubelle derrière une école, parce que les génies, ça ne tape pas sur les machines modernes. Au cours des échanges de lettres avec d'autres jeunes auteurs en herbe, j'ai rencontré un historien anarchiste de Philadelphie du nom de Bob Helms. Bob m'a fait connaître un auteur français, Octave Mirbeau, dont le roman perdu, *Dans le ciel*, était le modèle oublié des existentialistes, quelque trente-quarante ans avant la lettre. J'aimais bien Camus, étant une adepte de la musique goth de Skinny Puppy et Bauhaus depuis le lycée, et j'ai tout de suite reconnu le lien entre le fameux *L'Étranger* et ce livre si peu connu. Il venait d'être sauvé de l'obscurité totale par les efforts de Pierre Michel, le premier expert et avocat mondial mirbellien, que Bob Helms connaissait, et à travers lui – sans l'aide d'Internet, ce qui m'étonne maintenant, mais évidemment c'était encore possible dans ce siècle déjà lointain ! – j'ai fait la connaissance de cet excellent seigneur, à coup sûr à travers cette antique institution qu'on appelait "la poste". (Je vous ai dit que c'est une longue histoire !) Tous deux m'ont convaincue que ce serait un travail digne de

faire paraître ce livre en anglais. J'ai accepté avec plaisir, ne sachant pas que je n'étais pas encore digne de ce travail.

Il y a trois choses importantes que je ne savais pas encore : *D'abord*, qu'une bonne traduction doit être écrite par un écrivain qualifié et accompli. De préférence un auteur de fiction, puisqu'il faut se mettre dans la peau de l'auteur que l'on traduit, emprunter sa voix, et la faire parler naturellement dans sa nouvelle langue: Mirbeau était un personnage que je devais jouer.

La deuxième chose : malgré le fait que j'écrivais un très gothique roman sur mon Underwood, je n'étais en aucune façon une écrivaine qualifiée. Les années d'apprentissage étaient toutes devant moi.

La troisième, c'est que je ne savais même pas vraiment lire, surtout en français. (C'est Aristote, je crois, qui a dit que plus vous savez, et plus vous savez que vous ne savez pas. Alors, ne sachant rien... Je n'étais pas encore digne de ce travail, et c'est seulement maintenant, après sa publication, quand je peux feuilleter *In the Sky* et voir ses multiples fautes, que je ne sais pas si j'en serai jamais digne.) Pourtant j'avais la bonne fortune, à l'époque, de me croire digne. Alors, je me suis mise à traduire, avec un crayon, des cahiers, et un dictionnaire Petit Larousse (nom qui m'a toujours embrouillée, parce que c'est un livre extrêmement lourd à porter pour une jeune femme ; alors je ne veux jamais voir le Grand Larousse...).

C'était toute une éducation dans les deux langues. Je ne savais pas écrire, mais j'ai ainsi pratiqué l'art de la manipulation des mots pour produire un effet précis. L'acte d'intérioriser ce que les mots signifiaient en français, afin de pouvoir les refaire en anglais, m'a donné toute une éducation et permis de comprendre les effets que les mots peuvent avoir les uns sur les autres. J'ai appris, par exemple, que, même si la dictionnaire bilingue me dit que le mot "digne" en français signifie "dignified" en anglais – logique, n'est-ce pas ? –, dans une phrase, le sens du mot peut

être plus près de "worthy". Il ne suffit pas d'aller chercher les mots dans un dictionnaire et de rédiger les trouvailles mot à mot, dans l'ordre propre à la syntaxe de la langue dans laquelle on traduit – ni, ce qui serait encore pire, d'utiliser la même syntaxe qu'en français, avec, pour résultat, une cacophonie franglaise qui déshonorerait l'auteur originel. Les mots changent de couleur quand ils changent de voisins ; mais avant de tenter la traduction de Mirbeau, à ma façon maladroite, je n'en étais pas consciente. Mirbeau m'a appris plus de subtilités de ma propre langue que je n'aurais pu en acquérir en vingt ans de cours d'écriture... De même que les étudiants en peinture apprennent en faisant une reproduction d'un Renoir, j'ai appris en faisant une reproduction de Mirbeau.

Mais ce n'était pas facile non plus, et Bob Helms s'impatiait. Même quand vous êtes assez jeune pour croire que vous savez tout, traduire prend énormément du temps. J'ai rédigé ma traduction à la main, page par page, et puis j'ai utilisé encore cette "Poste" pour l'envoyer, chapitre par chapitre, à Helms qui vivait sur la côte est de mon pays. J'en étais énormément fière, et j'imaginai que la publication de ce chef-d'œuvre ouvrirait toutes les portes de l'industrie littéraire de New-York et de Paris devant mes pieds...

Il n'a jamais vu le jour.

Je ne suis pas du tout sûre de ce qui est passé, une fois que les chapitres avaient été confiés à la Poste et expédiés à Philadelphie. C'est un mystère total. J'ai attendu la publication de ma traduction, jusqu'à ce que j'aie fini par oublier que j'attendais... J'ai perdu le contact avec Bob pendant plusieurs années ; il a disparu (encore une fois, c'était "avant-Internet", avant l'âge AI).

Mais ce n'était pas pour rien. Au début du projet Mirbeau, je pensais que mon roman, celui que j'écrivais, était très bien. Après avoir reproduit – coup de pinceau par coup de pinceau – le travail du maître, j'ai compris que mon roman était

la pire des ordures qui aient jamais été écrites. Reproduire Mirbeau m'a appris que je devais apprendre à écrire avant de m'appeler "romancière", et c'est à partir de là que j'ai commencé mon véritable apprentissage d'écrivain, en travaillant comme relectrice d'épreuves, journaliste, rédactrice, et, enfin, romancière pour de vrai, en 2011.

* * *

Une quinzaine d'années sont passées ainsi, et enfin, vers 2012, c'est Pierre Michel qui a retrouvé le manuscrit de ma traduction... en passant par la Nouvelle-Zélande ! Pourquoi il avait fini là-bas, je n'en ai aucune idée : c'est un des grands mystères littéraires de notre âge... Pierre Michel a tâché de me contacter, mais en vrai Luddite j'étais presque aussi difficile à trouver que Bob Helms. Il a tout de même réussi à me dénicher et à me contacter, avec la bonne nouvelle que ma traduction de *Dans le ciel* avait été retrouvée, et que Claire Nettleton, en la dactylographiant, avait transformé les pages sales et abimées de mon manuscrit en un fichier électronique. Du coup, on a parlé de recommencer le projet de publier *In the Sky* en anglais ; cette fois, la publication serait bien plus facile grâce à Amazon. J'attendais avec une impatience heureuse de voir le fichier.

Et puis... je l'ai vu.

C'était incroyablement mauvais.

Je savais beaucoup mieux écrire, quand je suis arrivée à la fin de ma première tentative pour traduire Mirbeau, qu'au début, c'est vrai, mais cela ne veut pas dire grand-chose. Ma première réaction, en voyant ce fichier, a été un dégoût nauséabond de moi-même, d'une profondeur telle que seuls les politiciens et les assassins doivent en souffrir de semblables ; un dégoût enfin presque digne des personnages de Mirbeau eux-mêmes... Ma deuxième réaction a été un soulagement profond à la pensée que cette atrocité n'avait jamais vu le jour ! Mauvais

pour mon *ego*, certes, mais une très bonne chose pour la réputation mondiale de notre auteur... Un moment, dans ma jeunesse, j'avais été déçue et vexée de ne pas le voir publié ; et cela aurait peut-être avancé plus vite ma carrière de romancière et traductrice – mais au prix de publier un livre qui n'était pas celui que Mirbeau avait écrit il y a un siècle (un siècle et 25 ans, maintenant). Ce n'était pas Mirbeau qui parlait dans ces pages infâmes, c'était moi – et pire, c'était un moi qui ne savait pas encore s'exprimer...

J'ai alors recommencé la traduction à partir de zéro. Et c'est ainsi que, pour la deuxième fois, Mirbeau m'a appris à écrire...

Mais même après toutes ces années d'apprentissage en anglais, comme rédactrice, relectrice d'épreuves, journaliste, professeur, blogueuse, et mille autres apprentissages plus ou moins odieux, Mirbeau avait encore pas mal de leçons à m'enseigner. En refaisant ma version de *Dans le ciel*, j'ai remarqué que, même si l'on arrive à traduire le français de Mirbeau dans un anglais aussi limpide, clair et subtil que les mots de l'auteur, on se trouve toujours quand même devant une œuvre du 19^e siècle. Ce qui est très bien, si vous voulez attirer des lecteurs anglophones du 19^e siècle. Mais ils sont malheureusement morts... On ne traduit pas les livres pour s'amuser, pas non plus pour la seule dégustation des spécialistes du 19^e ; nous voulons trouver de nouveaux lecteurs du vingt et unième siècle, pour rendre à l'auteur son rang mérité dans l'histoire littéraire.

Je n'avais pas pensé à ce problème, mais le voilà qui se pose : comment allais-je rédiger Mirbeau pour les personnes du 21^e, quelle que soit leur nationalité ou leur langue maternelle ? Il me semblait qu'il devait y avoir des choses qui risquaient de paraître bizarres, quoi qu'on fasse. Et si vous ne vous en rendez pas compte, si vous traduisez d'une façon robotique, c'est comme si vous écriviez une traduction anglaise avec la syntaxe

du français inchangée : ça sonnerait faux et bizarre, et personne ne voudrait le lire.

Pour prendre juste un exemple, quasiment jamais dans les livres de Mirbeau vous ne verrez un “gros mot”. Ce sont des scènes de la vie de bohème, ce sont des artistes, ce sont des ivrognes et des fous, mais... personne ne dit jamais « merde », même en voyant mourir son meilleur ami ! Dans un roman, français ou anglais, du 21^e siècle, si les personnages ne hurlent pas dix jurons par page, l'auteur est traité de « sale bourgeois », qui ne connaît pas la vraie vie de la rue, « ça me fait chier, ces écrivains académiques », etc. En fait, il nous semble bizarre qu'un personnage atteint d'une émotion bouleversante parle poliment, et en termes choisis, de ses sentiments.

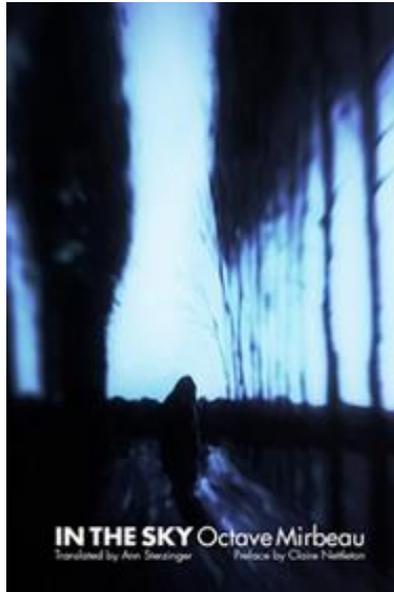
Et puis, les paragraphes de Mirbeau sont longs, très longs, plusieurs pages de longueur... et il était journaliste, quand même, un métier connu pour sa brièveté ! Pour des gens modernes, un paragraphe de journal qui dure plus de cent mots nous semble être impossible à lire ; par contre, la plupart des paragraphes de Mirbeau sont plus longs qu'un article moyen dans *Le Monde* ou le *New York Times* d'aujourd'hui. Traduire un texte du 19^e dans la langue du 21^e, c'est presque plus difficile que de traduire du français en anglais. Encore une fois, comme écrivaine, je n'avais pas beaucoup songé à ce genre de problèmes de texte, et j'ai donc beaucoup appris. La seule solution, c'était de prendre chaque phrase, chaque paragraphe, au cas par cas, et de rester le plus fidèle possible aux mots précis de l'auteur et à la tonalité du texte telle qu'il l'a voulue, tout en essayant de tenir compte du décalage temporel entre l'auteur de la fin du 19^e et le lecteur du 21^e, ce qui oblige à chercher des équivalents.

Enfin, la première édition de *In the Sky* a finalement vu le jour en 2015, grâce à une petite maison du sud des États-Unis, Nine Banded Books, qui a publié mon deuxième roman, *NVSQVAM*. Je ne peux pas feuilleter *In the Sky* sans voir mes

erreurs – mais aussi je ne peux pas le regarder sans penser à toute ma vie d'écrivaine. Je ne peux que penser à tout ce que Mirbeau m'a enseigné, sans le savoir. Le roman lui-même est une brillante histoire sur l'apprentissage (et la folie) des jeunes artistes inconnus, ce qui me fait sourire : car Mirbeau lui-même, sans y songer, allait gérer l'apprentissage d'une inconnue, d'une étrangère, née des décennies après sa mort.

La fortune littéraire est décidément bien étrange...

Ann STERZINGER
Romancière et traductrice
Chicago (États-Unis)



Traduction américaine de *Dans le ciel* (2015)

LA TRADUCTION DE MIRBEAU EN ALLEMAND

Dans le ciel et Diese verdammte Hand

Tout d'abord, je voudrais dire que ce fut un grand privilège et un travail formidable, pour une novice en traduction comme moi, de traduire *Dans le ciel* d'Octave Mirbeau, et aussi de marcher dans les traces de Wieland Grommes, le premier traducteur allemand de Mirbeau.

Un écrivain et deux traducteurs ; un original et – naturellement – deux styles narratifs et deux écritures dans la langue nouvelle, en raison des différences de contexte, de talent, d'âge, d'origine, etc. Pour aller encore plus loin, à mon avis, on peut considérer une traduction comme une sorte d'interprétation dans une certaine mesure, comme un regard subjectif porté sur un texte. Je suppose que la version allemande de *Dans le ciel* de M. Grommes aurait été assez différente de la mienne. Pendant que je traduisais *Dans le ciel*, je découvris que la traduction d'un texte dans une autre langue n'est pas très différente de (ou au moins comparable à) faire de la peinture, comme ce qui nous est présenté dans le livre.

Face à ce « *ciel immense* » – dans notre cas, le texte original est comme une œuvre d'art – un traducteur/une traductrice peut parfois être aussi ému€, voire désespéré€, qu'un artiste. Dans un deuxième temps, au niveau supérieur, travailler avec un original peut avoir un effet, et même un grand effet. Bien que l'œuvre d'art soit déjà existante, à tel point qu'il n'y a pas de liberté illimitée concernant la composition et qu'on doit "seulement" la transformer, la traduire veut dire rétablir l'ambiance originale (presque), préserver la message, le ton et l'esprit de l'écrivain, en fin de compte, réécrire le livre dans une autre langue, mais le plus près possible de la manière de

l'écrivain. Et cela peut être compris et obtenu de diverses manières. Pour cela, presque tout est possible quand un traducteur fait face à un texte tel que celui-ci : « [J]’eus conscience de cette formidable immensité, que j’essayais de sonder, avec de pauvres regards d’enfant, et j’en fus tout écrasé. » D’une certaine façon, j’ai eu l’impression que les fortes et vivantes descriptions de Mirbeau m’amenaient à m’identifier à un artiste. Cela a enrichi mon travail de traduction, m’a fait accéder à un niveau, plus élevé. Mirbeau m’a donné une perspective personnelle sur son texte, que j’ai transformé par un changement de langue. Le résultat n’est qu’une version possible parmi plusieurs autres versions concevables. Ce n’est qu’une impression dans « *le mystère affolant de l’incommensurable* ». Les mots allemands que j’ai choisis pour traduire l’original français étaient comme « *une émotion intérieure de [m]on âme* ». Ou, comme le dit Lucien, quand il tente d’expliquer ce que c’est que l’art : « [T]out cela est en toi, et c’est bien plus dur, il me semble ».

Cette idée est aussi inquiétante et déprimante qu’agréable et éclairante. Car, en fait, le processus, tel celui d’un artiste en cours de création, n’est pas totalement contrôlé. Le “produit” se crée lui-même, même si – et c’est plutôt intéressant – il n’est pas indépendant de son créateur. Et, pourtant, un artiste est bien un créateur : « *Voir, sentir et comprendre, tout est là !* »

En ce qui concerne les problèmes de traduction propres à l’allemand, je voudrais mentionner quelques caractéristiques des deux langues, le français et l’allemand, qui, comme je l’ai ressenti, peuvent constituer involontairement un fossé entre l’original et la traduction, fossé que j’ai constamment essayé d’éliminer. De fait, en dehors même de l’atmosphère particulière du texte, qui me mettait dans un état d’esprit étrange pendant que je le traduais et qui m’incitait à réfléchir sur ce que je faisais, considéré sous un autre angle, il y avait le décalage constant entre le français et l’allemand. En les comparant, je découvrais une différence essentielle. Même si je ne veux pas

généraliser, il me semble que les mots français donnent au lecteur une impression de surplomb, de vue d'ensemble, d'impressions difficiles à saisir, pittoresques, tandis que les mots de la traduction allemande se révèlent plus précis et compacts, rythmés, accentuent les détails, donnent une vision de près et non une vue d'ensemble ou une atmosphère. Souvent je trouvais que la richesse des informations concrètes des mots allemands risquait de déranger la lecture, d'empêcher le lecteur de ressentir la vue d'ensemble. Aussi, parfois, pour préserver le filtre flou du français qui tend naturellement à "effacer" les contours des objets, j'ai dû faire marche arrière et essayer de compenser.

Je voudrais aussi expliquer le titre de la traduction allemande : *Diese verdammte Hand*, « cette sacrée main ». C'était l'idée de l'éditeur, Stefan Weidle. La main (de Lucien) est quelque chose comme un principe central, quelque chose d'une grande importance. Il parle souvent de sa main, par exemple p. 122 : « *Ma main s'est refusée à peindre ce que je ressentais, ce que je comprenais d'intérieur, toute l'émotion dont mon âme était pleine.* » À la page 139 de l'original il parle même de sa « sacrée main » : « *Seulement, c'est cette sacrée main qui n'obéit pas encore !... Cette sacrée main toujours en révolte contre ce que je sens, contre ce que je veux...* » Reste qu'on peut considérer que « *verdammt* » relève aujourd'hui d'un registre différent du mot français « sacré » : de nos jours, en effet, « *diese verdammte Hand* » correspond à "cette putain de main". Mais à l'origine « *verdammt* » correspond à "être damné, condamné". Alors, dans notre contexte, ce mot n'est pas déplacé. Il y a une sorte de jeu de mots, qui intentionnellement intrigue. L'effet secondaire de ce titre est que nous attirons l'attention des lecteurs sur un auteur tel que Mirbeau par un titre peu conventionnel, qui pourrait être compris comme relevant d'un autre niveau de langue...

Par ailleurs, les traductions littérales du titre français¹⁶³, « *Im Himmel* » ou « *In den Himmel* », rappellent certes la mort, mais elles sont d'un registre un peu infantile et banal. On pourrait penser qu'il s'agit d'une histoire destinée aux enfants, ou d'un sujet religieux. En tout cas, cela ne correspond pas au titre français *Dans le ciel*. En revanche, *Diese verdammte Hand* est frappant, original, impressionnant, dramatique : juste comme le roman...

Eva SCHARENBERG
Traductrice, Hennef (Allemagne)



¹⁶³ *Im Himmel* met l'accent sur un état ("être dans le ciel"), alors que *In den Himmel* met l'accent sur un procès ou une direction ("vers le ciel").

DANS LE CIEL EN POLOGNE

La prose de Mirbeau séduit. J'en ai fait expérience plusieurs fois. Il suffit de le présenter au public pour qu'il se trouve immédiatement intéressé, captivé, charmé. Il va parfois, même à cette époque peu propice à la lecture, jusqu'à lire ses textes.

Forte de cette conviction, j'ai décidé d'entamer la traduction de *Dans le ciel*, qui ne fut jamais traduit en polonais. J'espérais atteindre ainsi deux objectifs : rendre le roman accessible à ceux qui ne connaissent pas le français ; impliquer dans la traduction les étudiants et les familiariser ainsi avec cet ouvrage exceptionnel.

Notre entreprise a commencé, sous forme d'atelier de traduction, au printemps... 2008 ! Un groupe de volontaires, étudiants de 2^e master, ont dû d'abord lire le roman en entier. Ensuite, nous avons partagé la tâche : chaque chapitre serait traduit par deux personnes, afin de pouvoir comparer les deux versions.

Parallèlement, je leur ai présenté l'œuvre de Mirbeau, sa personnalité et des éléments de son esthétique ; cela me semblait important pour une meilleure compréhension du roman.

On se rencontrait une fois par semaine, et ces rencontres duraient plusieurs heures. On avait sous les yeux les deux versions d'un chapitre donné, on en discutait, en les comparant à la version française, au besoin j'ajoutais mes commentaires et gloses – enfin, j'inscrivais le produit final dans mon ordinateur.

On avait choisi de styliser quelque peu la langue de la traduction, afin de la rendre plus proche de l'époque historique ; cependant, on veillait à ne pas tomber dans une exagération prétentieuse. Les difficultés qui s'étaient manifestées concernaient aussi bien la compréhension de la version originale que la correction de la langue cible, le polonais présentant

plusieurs pièges, même aux indigènes. Des discussions, parfois très vives, ont constitué un élément important de ces rencontres.

Mais, à la fin de l'année, nous n'avions traduit que quelque cinq chapitres. Et les étudiants finissaient leurs mémoires et s'en allaient ! Au cours de l'année suivante, je n'ai pas repris l'activité ; c'est seulement dans le courant de l'année académique 2009/2010 que je suis revenue au projet, avec les étudiantes de mon séminaire de maîtrise. Il faut remarquer, sans leur en tenir rancune, que, détentrices d'un nouveau bac, elles représentaient un niveau de français tout à fait différent par rapport à leurs collègues plus anciens... Aussi, les fautes de compréhension sont devenues beaucoup plus nombreuses et plus élémentaires, et les discussions, moins passionnantes peut-être – car visant une explication de texte plus fondamentale...

C'est sans doute pour cette raison que nous n'avons pu dépasser les cinq autres chapitres ; les vacances nous ont séparées, l'année suivante n'a pas donné de suite au projet, qui fut ainsi abandonné.

Il me tenait cependant à cœur ; je savais que les dix chapitres traduits tenaient la route et il me semblait que ce serait un grand dommage de ne pas aboutir.

Une idée s'est présentée à mon esprit au cours de l'année 2013. Et si je me tournais à nouveau vers les premiers participants des ateliers, les ressortissants de 2008 ? Leur réponse fut plus qu'enthousiaste et la plupart ont accepté de traduire quelques chapitres de plus. N'étant plus des étudiants, étant chargés de responsabilités et travaillant à plein-temps, il leur a fallu plus de deux ans pour me fournir la totalité de la traduction.

En 2015, donc, je me suis mise à réviser le texte, en le comparant avec l'original ; j'ai dû corriger ainsi plusieurs erreurs de compréhension du texte français et pas mal de fautes de langue polonaise. La traduction du titre posait aussi des difficultés. En effet, traduite littéralement, l'expression « dans le ciel » renvoie, en polonais, au domaine de la religion, et

correspond davantage à « être aux cieux ». Je suis assez contente du choix définitif : « *wśród nieba* » (« en plein ciel » ou « entourés de ciel ») ne fausse pas l'idée originale, tout en gardant le mot même. Ainsi le texte prenait forme ; on pouvait déjà envisager la publication. Seulement, il me semblait important de ne pas l'offrir tel quel, mais muni de notes et de préface. Cela a dû prendre un autre moment, assez long, il faut bien l'avouer... Pour cette dernière étape, je me suis associée avec Łukasz Szkopiński, mon collègue de l'Institut d'Études Romanes et... membre de la première équipe de 2008. C'est Łukasz qui s'est chargé de la mise en place des notes et de la relecture de la traduction, ainsi que des démarches fastidieuses auprès des éditeurs.

Entretemps, l'année 2017 est venue et nous savions qu'il était impératif de publier *Dans le ciel* polonais au cours de cette année-là. Grâce à l'énergie de Łukasz, et à notre travail rapide lors de cette étape-là (il faut également mentionner l'efficacité de notre rapporteur, le professeur Tomasz Swoboda), le tout était prêt au mois de juillet 2017.



Traduction polonaise de *Dans le ciel* (2017)

Le livre est sorti à la maison d'édition Primum Verbum en octobre 2017. Il contient, en dehors de la traduction du roman, accompagnée de notes : une préface, une courte

information biographique et une bibliographie, des ouvrages de Mirbeau, de leurs traductions en Pologne, enfin des ouvrages critiques les plus importants. Le tout compte un peu plus de cent pages, mais se présente bien sous sa couverture simple couleur bleu ciel. Avant tout, cela termine toute une aventure de presque dix ans et offre au public polonais un nouveau titre de Mirbeau.

Avec les traductions plus anciennes des ouvrages de Mirbeau, la liste (non exhaustive) se présente comme suit :

Pièces de théâtre

- 1904, *Les affaires sont les affaires* (*Interes przede wszystkim* ou *Interes interesem*) ;
- 1910, *Le Foyer* (*Ognisko*) ;
- 2015, *Farsy i moralitety Octave'a Mirbeau. Francuski teatr anarchistyczny*, Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego, édition critique établie, présentée et annotée par Tomasz Kaczmarek. Contient toutes les Farces et moralités: *Stare małż eń stwa*, *Epidemia*, *Kochankowie*, *Portfel*, *Skrupuly*, *Wywiad* (*Vieux ménages*, *L'Épidémie*, *Les Amants*, *Le Portefeuille*, *Scrupules*, *Interview*)

Romans

- 1906, *L'Abbé Jules* (*Książ dż Juliusz*), W. Podwiński, Kraków ;
- 1909, *Le Jardin des supplices* (*Ogród udrężeń*), Książ garnia Centnerszvera, Warszawa (seule la deuxième partie du roman est traduite). Cette traduction a connu au moins deux rééditions, en 1922, Książ garnia Pomorska, Tczew, et en 1992, Wydawnictwa ALFA, Warszawa ;
- 1910, *Les 21 jours d'un neurasthénique* (*Kartki z notatnika nerwowca*), tygodnik *Odrodzenie*, Warszawa, traduction de J. Huzarski (seul un choix de chapitres est proposé) ;
- 1960, *Sébastien Roch* (*Sebastian*), Pań stwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa, trad. K. Byczewska ;

- 1977, nouvelle version du *Journal d'une femme de chambre* (*Dziennik panny służącej*), Czytelnik, Warszawa, traduction de M. Zenowicz ;
- 2017, *Wśród ród nieba* (*Dans le ciel*), Łódź, Primum Verbum, édition critique établie, présentée et annotée par Anita Staroń et Łukasz Szkopiński.

Comme on le voit, il reste encore pas mal de lacunes à combler ; cette année, un nouveau groupe d'étudiants a entamé la traduction des chroniques esthétiques de Mirbeau. En quelques mois, nous sommes parvenus à compléter (enfin, presque) la traduction de « Claude Monet » (1884)... Le rythme n'est donc certes pas devenu plus rapide, mais la réaction des étudiants devant les textes de Mirbeau demeure toujours aussi enthousiaste que celle des premières générations. Cela donne de l'espoir. Peut-être, en moins de dix ans, nous aurons soumis au lecteur polonais un choix de textes critiques d'Octave Mirbeau, en attendant une traduction de *La 628-E8*...

Anita StARON
 Université de Łódź (Pologne)



Traduction polonaise de *Sébastien Roch* (1960)

LA PREMIÈRE TRADUCTION DE MIRBEAU EN ARGENTINE

Dans le cadre d'une recherche plus étendue sur l'œuvre d'Octave Mirbeau au Rio de la Plata¹⁶⁴, nous nous occupons en particulier de la réception de ses textes dans la presse anarchiste de 1890 à 1910. Il est difficile d'exprimer comment Mirbeau a été important à la charnière des XIX^e et XX^e siècles dans les milieux politisés de Montevideo et de Buenos Aires. Son œuvre (ou du moins une partie) a été fort prisée par les anarchistes de cette partie du monde, qui y trouvaient une sorte de microcosme qui leur permettait, en la citant, de s'exprimer sur plusieurs sujets qui étaient centraux pour leur vision politique. Comme on peut le lire dans les pages du journal libertaire argentin *La Protesta Humana*, en août 1901 :

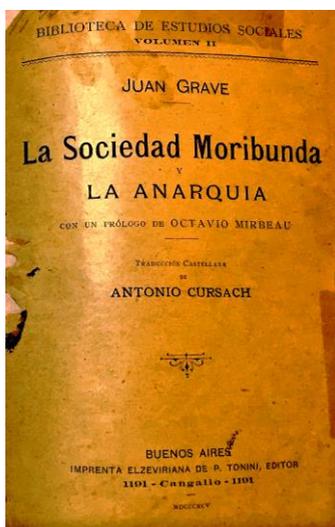
*Là [dans l'œuvre de Mirbeau] se trouve tout, tel qu'il est, qu'il offense ou pas ; s'il y a de la brutalité, c'est qu'elle existe, si c'est l'opposé et si c'est répugnant, c'est que la perversion et la cruauté subsistent, s'il y a du pus et du sang c'est qu'il en jaillit des plaies ouvertes et corrompues.*¹⁶⁵

Les modalités de reprise de textes de Mirbeau dans le contexte anarchiste du Río de la Plata sont diverses et, s'il est possible en général de retrouver le texte original, il est difficile souvent d'avoir une certitude par rapport à l'origine des

¹⁶⁴ Nous parlons de la région conformée par l'Uruguay et la partie nord de l'Argentine, dont l'axe est constitué par les villes de Montevideo et Buenos Aires.

¹⁶⁵ « *La admiración de los anarquistas locales hacia el escritor realista Octave Mirbeau es toda una profesión de fe: "Allí está todo tal cual es, ofenda o no: si hay brutalidad, es porque ella existe, si surge lo opuesto y es repugnante, es porque la perversion y la crueldad subsisten; si aparece el pus y la sangre, es porque manan de las abiertas y corrompidas heridas* » (*La Protesta Humana*, 17 ago. 1901). Juan Suriano. *Anarquistas. Cultura y política libertaria en Buenos Aires, 1890-1910*. Buenos Aires: Manantial, 2004, p. 168-169.

traductions : celles non attribuées se multiplient, ainsi que celles signées de pseudonymes qui empêchent le dévoilement du véritable nom du traducteur. Il faut concevoir un scénario intellectuel où plusieurs anarchistes, ou proches du mouvement anarchiste, lisaient le français et étaient capables de le traduire en espagnol, sans oublier pour autant que les traductions et la publications de textes de Mirbeau en Espagne étaient très nombreuses à l'époque : un travail approfondi sur les traductions retrouvées au Rio de la Plata s'impose pour comparer et établir lesquelles sont des traductions originelles et lesquelles ne sont qu'une reprise de traductions espagnoles.



Traduction argentine de *La Société mourante et l'anarchie*, de Jean Grave (1895)

Ce nonobstant, le texte qui nous occupe a la particularité d'afficher très clairement le nom de son traducteur, sur lequel nous avons pu trouver quelques informations pertinentes. Or ce

n'est pas là sa seule singularité. La traduction de la préface que Mirbeau avait écrite à la demande de Jean Grave pour *La Société mourante et l'anarchie* est parue à Buenos Aires en 1895, publiée par "La Biblioteca de Estudios Sociales". Elle est la plus ancienne traduction d'un texte de Mirbeau à être publiée en livre en Argentine, à notre connaissance. La traduction du texte de Grave et de la préface (tous les deux des textes dont les droits étaient réservés) a été faite au Río de la Plata. Tout comme dans l'édition française parue trois années plus tôt en 1892, la préface de Mirbeau n'y est pas seulement une présentation du texte de Grave, mais s'autonomise du texte qui suit, par l'importance du préfacier. La preuve en est que dans les deux cas, la préface de Mirbeau était annoncée et mise en exergue dans la page de titre.

Le milieu anarchiste ayant privilégié l'utilisation, parmi le corpus mirbellien, des textes à haut potentiel politique, et celui-ci étant le premier d'une longue série, il nous semble nécessaire de montrer à quel point la traduction des textes politiques a joué un rôle fondamental dans l'Amérique du Sud. L'indépendance des anciennes colonies espagnoles est en effet étroitement liée à la production d'une pensée politique américaine et américaniste (nous utilisons, bien entendu, ces termes dans leur sens étymologique et premier, « propre à l'Amérique ou à ses habitants¹⁶⁶ »), qui s'inspire des théories produites en langues diverses, en français notamment. La traduction était devenue une nécessité dans le contexte de la société latino-américaine post-indépendantiste, signale la *Routledge Encyclopedia of Translation Studies*¹⁶⁷, en ajoutant que le français était la langue la plus

¹⁶⁶ TiLF en ligne <http://www.cnrtl.fr/definition/am%C3%A9ricain>.

¹⁶⁷ Baker, Mona et Saldanha, Gabriela (eds.) *Routledge Encyclopedia of Translation Studies* Oxford: Taylor & Francis Group, 2011. « *The political and intellectual leaders of the emerging nations on the subcontinent generally had the opportunity to travel abroad in their formative years and were accustomed to sharing their ideas with their counterparts from other cultures and languages. Given this context of cultural interchange, it is not surprising that translation was virtually a necessity in post-independence Latin American*

traduite dans la région au début du XIX^e siècle. Vers la fin de ce XIX^e siècle, qui a donné naissance à des États-nations indépendants tels que l'Argentine et l'Uruguay, ce sont encore des textes écrits en français qui appellent à la révolution pour s'émanciper cette fois-ci d'un système économique et politique injuste, ceux qui ont été choisis par les révolutionnaires pour réveiller leurs contemporains.

En effet, l'édition argentine de *La sociedad moribunda y la anarquía*, s'ouvre avec un message où l'éditeur prévient le lecteur que l'œuvre de Jean Grave qu'il a entre ses mains « est vouée à produire une certaine révolution morale dans l'esprit des hommes qui savent étudier, réfléchir et analyser¹⁶⁸ ». C'est dire comment les anarchistes mettaient des espérances dans la diffusion de certains textes, censés agir auprès des lecteurs et les pousser vers des positions politiques libertaires. Le livre de Grave est le deuxième volume à être publié par la "Biblioteca de Estudios Sociales", tandis que le premier avait été *Les anarchistes*, de Cesare Lombroso. L'éditeur, Pedro Tonini, était un anarchiste connu. Selon Max Nettlau (surnommé "l'Hérodote de l'anarchie" à cause de ses énormes archives sur les mouvements libertaires au niveau mondial), ce livre serait, avec *La Conquête du pain*, de Kropotkine, le premier livre anarchiste à être publié dans les Amériques¹⁶⁹.

society, a fact borne out by the volume of translations and the status acquired by some translators. [...] French was the most commonly translated language at the beginning of the nineteenth century" Entrée "Latin American tradition" p. 509 (nous soulignons).

¹⁶⁸ « Esta obra es una de las que están llamadas a [sic] producir una revolución moral en el espíritu de los hombres que saben estudiar, reflexionar y analizar. » Grave, Jean, *La Sociedad moribunda y la Anarquía* (Antonio Cursach traducteur), Buenos Aires (Argentine), Imprenta Elzeviriana de P. Tonini, 1895, p. III.

¹⁶⁹ « Según Nettlau, en 1895 se editan además en Buenos Aires los dos primeros libros ácratas de toda América. Uno de ellos es *La conquista del pan*, de Kropotkine, traducido del francés con un prefacio de Eliseo Reclus.[...] *El otro libro editado en 1895 es el de Jean Grave: La sociedad moribunda y la anarquía, con prólogo de O. Mirbeau.* » Domínguez, Lucas, « La edición de libros y folletos en la conformación del

Notre hypothèse est que cette traduction révèle comment la préface de Mirbeau sert de lien entre le texte de Grave et le public du Río de la Plata, tout en actualisant le texte originel, à la lumière des événements qui se sont déroulés, en France et en Argentine, entre la sortie du texte originel et la parution de la traduction argentine. Le traducteur, Antonio Cursach¹⁷⁰, avait notamment été directeur du journal bimensuel *El tipógrafo*¹⁷¹ [“Le typographe”] à Montevideo, entre septembre 1891 et 1893¹⁷² et, plus tard, à partir de 1904, on le retrouvera à Santa Fe (Argentine), dans la rédaction de la revue littéraire *Vida intelectual*¹⁷³. À défaut d’autres informations plus précises, nous pouvons inférer une trajectoire d’ouvrier typographe (ceux qui

anarquismo argentino »; *Primer Coloquio Argentino de Estudios sobre el Libro y la Edición* <http://coloquiolibroedicion.fahce.unlp.edu.ar>, p. 169-170.

¹⁷⁰ Selon les informations contenues dans le Recensement national de population qui a eu lieu en Argentine en 1895, Antonio Cursach, de profession typographe, est né en Espagne en 1860. Selon nos recherches, le nom de famille pourrait être d’origine catalan. L’année de la publication de sa traduction du texte de Mirbeau, 1895, le trouve installé à Buenos Aires, marié avec l’espagnole Eduvigés Pons (un autre nom de famille catalan ; le recensement nous informe que tous les deux savaient lire et écrire) et père de quatre enfants, dont les âges et les lieux de naissance témoignent du parcours du couple : Antonio, 8 ans, né en Espagne en 1887 ; Catalina, 5 ans, née en Uruguay en 1890 ; Ygnacio, 4 ans, né également en Uruguay en 1891 ; et le cadet, Juan, un an, né à Buenos Aires en 1894. "Argentina, censo nacional, 1895", database with images, FamilySearch Capital Federal > Ciudad de Buenos Aires > Sección 28, Subdivisión 04 > image 250 of 297 ; Archivos Nacionales, Buenos Aires (National Archives, Buenos Aires). <https://familysearch.org/ark:/61903/3:1:S3HT-XKGGW-1Q?cc=1410078&wc=M68B-RP8%3A23941801%2C23941802%2C27315701> : 9 April 2016).

¹⁷¹ Journal bimensuel, organe de la société de typographes, qui a paru entre 1883 et 1893 (Scarone, Antonio. *La prensa periódica del Uruguay de los años 1881 a 1885* s.d., 1940, p. 439)

¹⁷² Selon Daniel Álvarez Ferretjans, *Historia de la prensa en Uruguay*, Montevideo, Fin de siglo, 2008, p. 416.

¹⁷³ Lafleur, Héctor, Provenzano, Sergio; Alonso, Fernando, *Las revistas literarias argentinas 1863-1967*, Buenos Aires, El 8vo. loco, 2006. p. 61.

ont eu, parmi tous les ouvriers, un rapport particulier à la lecture et l'écriture et dont les syndicats et sociétés d'aide mutuelle ont eu une place privilégiée dans le mouvement anarchiste), prolétaire devenu "intellectuel", probablement autodidacte. Nous ignorons l'origine de son rapport à la langue française, mais nous pouvons évaluer sa traduction, qui est correcte, assez proche de la langue¹⁷⁴ et de l'esprit du texte de Mirbeau. C'est lors des écarts, des moments où le texte traduit semble s'éloigner de l'original que nous trouvons des éléments intéressants, qui nous permettent de démontrer l'hypothèse que nous venons de mentionner. Arrêtons-nous sur quelques cas.

Pour commencer, il y a de petites interventions dans le texte, des omissions ou des modifications, qui révèlent sans doute la pensée du traducteur. C'est le cas lorsqu'il décide de ne pas reproduire une insertion de Mirbeau blâmant l'éducation des élites (nous la soulignons en caractères gras):

TS « *Mais son éducation, encrassée de préjugés et de mensonges, **inhérents à tout éducation dite supérieure**, l'arrête, presque toujours, dans ses élans vers la délivrance spirituelle.* »

TC: « *Pero su educación, impregnada de preocupaciones y de mentiras, le detiene, casi siempre, en sus impulsos hacia la redención espiritual.* »

C'est le cas aussi lorsque le traducteur se permet d'ajouter de l'emphase dans l'adverbe choisi pour indiquer la probabilité que l'ami de l'auteur (à qui on conseille la lecture de Grave) puisse découvrir le côté positif des théories anarchistes. Là où Mirbeau utilisait un prudent « *peut-être* », Cursach appuie sur l'idée en traduisant « *seguramente* » ["certainement"].

Les reformulations deviennent plus intéressantes lorsqu'on approche le sujet de la violence politique, auquel

¹⁷⁴ Et aussi de la lettre, ce qui crée parfois des erreurs, par exemple en traduisant "préjugés" par "preocupaciones", au lieu de "perjuicios", ou encore "Je comprends" par "Emprendo", au lieu de "Comprendo". Nous n'avons pas inclus ces exemples dans notre sélection d'"écarts".

Mirbeau consacre une grande partie de cette brève préface. En parlant des doctrines anarchistes « *si calomniées* », Mirbeau assure que son ami ne croit pas aux mensonges de ceux qui confondent les appels ponctuels à l'action directe avec toute une idéologie qu'il qualifie d'« *harmonique* » :

TS : « *Il ne croit pas, ainsi que le croient beaucoup de gens de son milieu, qu'elles consistent uniquement à faire sauter des maisons.* »

TC : « *Él no cree, como lo cree mucha gente de su medio, que ellas consistan únicamente en derribar edificios.* »

Même si la traduction reste acceptable, la locution “faire sauter” qui évoque par l'image du saut l'action des explosifs, diffère un peu des connotations du verbe espagnol “derribar” (traduit en français par “démolir”, “faire tomber”) et qui transmet un mouvement inverse, d'écroulement.

Allant plus loin dans le texte, le dialogue continue à porter sur la question de la violence :

TS : « *Eh bien, une chose m'inquiète et me trouble; le côté terroriste de l'anarchie. Je répugne aux moyens violents. [...]* »

— *Croyez-vous donc, répliquai-je, que les anarchistes soient des buveurs de sang ?* »

TC : « *Y bien, una cosa me inquieta y me turba: el costado terrorífico de la anarquía. Yo repudio los medios violentos. [...]* »

— *¿Creeis, entonces - repliqué yo - que los anarquistas sean chupadores de sangre?* »

D'un côté, le traducteur évite l'adjectif “terrorista”, celui qui convient le mieux au français “terroriste”, car il désigne une personne qui cause la terreur en agissant volontairement. Cursach met à sa place “terrorífico”¹⁷⁵ qui, en revanche, désigne une chose (une personne aussi, moins fréquemment), qui cause la terreur (“terrifiant”), sans que sa volonté soit mise en cause.

¹⁷⁵ Selon la Real Academia Española, Dictionnaire en ligne : « *terrorífico*, ca: 1. adj. *Que infunde terror*”; “*terrorista*: 1. adj. *Que practica actos de terrorismo. Apl. a pers., u. t. c. s.* » <http://dle.rae.es>

D’ailleurs, dans le même échange, il traduit l’expression “buveurs de sang” par “chupadores de sangre”, ce qui, non seulement atténue la portée de son sens (“monstre sanguinaire”¹⁷⁶), mais qui entretient une confusion et crée un champ lexical sûrement non prévu par le traducteur. En espagnol, “buveur de sang” pourrait se traduire comme “sediento de sangre” (qui a soif du sang), “sanguinario”. En revanche, l’expression “chupador de sangre”, où à l’action de “boire” (“buveurs”, “soif”) est substitué celle de “sucrer” (“chupar”), déplace l’action du monde humain au monde animal et fait de l’action monstrueuse, mais humaine, une action indigne, propre aux parasites. Et, en effet, plus tôt dans le texte, la même image avait été évoquée pour parler de l’État et de la manière dont il s’empare des fruits du travail de l’homme :

TS : « *Sa seule mission est de vivre de lui [l’homme], comme un pou vit de la bête sur laquelle il a posé ses suçoirs.* »

TC : « *Su sola misión es vivir de él, como un piojo vive de la bestia sobre la cual ha puesto los chupadores.* »

Finalement, vers la fin de la préface, Mirbeau propose à son ami ce qu’il appelle une « *comparaison classique* » entre la tempête salutaire, qui viendrait sauver les petites fleurs, et la révolution, qui doit venir, malgré la violence qu’elle peut comporter :

¹⁷⁶ Selon le Trésor Informatisé de la Langue Française: <http://www.cnrtl.fr/definition/buveur>. Il est intéressant de noter que l’exemple donné par le Trésor – et tiré d’une lettre de Hugo à Jules Janin – associe, lui aussi, les anarchistes et les “buveurs de sang”, pour mieux critiquer une vision erronée, qui prend les exilés politiques (c’est le 26 décembre 1854) pour des monstres : « *Il y avait, dans l’espèce de cave que ces dames ont la bonté d’appeler leur salon, une vingtaine de proscrits, républicains écarlates, partageux, démagogues, anarchistes, buveurs de sang, les plus braves cœurs du monde.* » (Hugo, Victor. *Correspondence*. Tome II 1849- 1866, Paris: Albin Michel, 1950, p. 202).

TS : *Qu'importe que la foudre ait brisé, ça et là, un chêne trop grand [...] ? ... Il ne faut pas trop, voyez-vous, s'émouvoir de la mort des chênes voraces...*

TC : *¿Qué importa que el rayo haya quebrado, aquí y allá, los robles corpulentos [...]?... Es necesario no emocionarse, demasiado como veis por la destrucción de los robles voraces...*

Dans le texte de Mirbeau, le chêne n'est pas seulement qualifié de "grand", mais l'adjectif est modifié par l'adverbe "trop", que Cursach oublie. Cet oubli n'est peut-être pas plus que cela, mais il devient significatif dans le contexte : la grandeur de l'arbre constitue un excès qui justifie ou explique sa fin. De plus, le traducteur passe du singulier au pluriel, ce qui ajouté à l'omission de l'adverbe et peut faire supposer l'intérêt à ne pas signaler une cible, à empêcher une lecture où, sous l'expression « *le chêne trop grand* », on puisse comprendre une personne en particulier ou une institution à abattre, un homme politique, par exemple. Troisième écart significatif dans la traduction de ce passage, le passage de "la mort" à "la destrucción" [destruction], ce qui nuance différemment la fin des arbres : la mort est inévitable, qu'il s'agisse des objets de la nature ou des personnes, tandis que la destruction suppose une force destructrice. C'est vrai qu'une telle force est présente dans l'analogie même, mais "la mort" ajoute un élément d'inévitabilité qui doit être pris en compte.

Dans le cadre de la théorie de la traduction, le concept du "skopos", ou "finalité", développé par Katharina Reiss et Hans Vermeer, s'avère particulièrement utile pour analyser notre traduction. Cette théorie propose d'analyser l'acte traductionnel en fonction de l'objectif qu'implique toute action de traduire. Entre le texte source et le texte cible il y a, donc, la volonté d'un traducteur, qui s'inscrit dans un contexte communicationnel et social déterminé. La finalité du texte source (qui, dans notre cas, peut être déterminé sans ambiguïtés) et du texte cible peuvent varier. Cependant nous ne croyons pas que ce soit le cas. Les

deux textes (originel et traduction) s'accordent avec l'objectif premier d'une préface, c'est-à-dire, d'introduire ce qui vient et d'y prédisposer favorablement le lecteur. Il s'y ajoute une autre finalité : soutenir celle qui découle du texte de Grave, une exposition des idées anarchistes pour montrer leur nécessité dans un temps de crise, et finalement une invitation à les adopter et à les partager. La préface, qui, dans le dialogue avec un "ami" créé de toutes pièces, et qui anticipe l'objection du lecteur au "terrorisme anarchiste", devient une porte d'entrée incontournable au texte de Grave. Or le contexte social diffère entre les lecteurs français et argentins et, si la question de la violence anarchiste est devenue pressante pour les uns comme pour les autres, leurs réactions ne sont pas les mêmes.

D'autant plus que, entre la parution de l'édition française et celle de la traduction argentine, se sont écoulés trois ans (de 1892 à 1895), où les attentats anarchistes se sont multipliés¹⁷⁷ en France, ce qui donna lieu aux lois dites "scélérates", votées entre décembre 1893 et juillet 1894. Les choses n'allèrent pas mieux pour les anarchistes argentins : depuis 1890, une grave crise économique affectait le pays, tandis que le monde politique était bouleversé par les insurrections du Parti Radical, qui cherchait à s'emparer du pouvoir. Le mouvement anarchiste, tout en refusant de se mêler à la lutte pour le pouvoir, était divisé, et la présence d'anarchistes individualistes, qui revendiquaient les actions violentes, se faisait sentir. Tout comme la répression : bientôt il fut considéré comme un délit de posséder des livres anarchistes ou de se livrer à des actions de propagande. Les anarchistes sont accusés de conspirer pour assassiner le président de la République, d'attenter contre la vie des ministres, de poser

¹⁷⁷ Le 9 décembre 1893, Auguste Vaillant lance une bombe de la tribune à la Chambre des Députés, puis le 24 juin 1894 le président de la République Sadi Carnot est assassiné, à Lyon, par un jeune anarchiste italien, Sante Geronimo Caserio.

des bombes ou d'avoir essayé¹⁷⁸. Vers la fin de 1893, la persécution s'intensifie : il y a des déportations et, en 1894, cinq anarchistes sont accusés de préparer un grand attentat à la bombe ; selon les informations du consulat français (car il y avait deux Français parmi les détenus, ainsi que deux Autrichiens et un Italien), les bombes « *ont été construites selon le modèle d'Auguste Vaillant*¹⁷⁹ ». L'état de siège est déclaré ; il le sera à cinq reprises dans la décennie qui débute en 1890¹⁸⁰.

Selon Gonzalo Zaragoza, cette ambiance délétère mène certains anarchistes à se retirer du terrain et à se pencher sur un travail de propagande, à fonder des journaux et des maisons d'édition. Ils sont préoccupés de l'avenir du mouvement, souhaitent le réhabiliter en mettant de la distance avec la violence aveugle¹⁸¹, et l'édition du texte de Grave, accompagné de la préface qui nous occupe, s'encadre certainement dans ce mouvement. Dans la traduction, le dialogue entre Mirbeau et son ami devient de ce fait un dialogue entre Mirbeau et un lecteur argentin, que l'on souhaite convaincre de la nécessité de l'action révolutionnaire. C'est peut-être cela qui explique l'omission de la référence à son "éducation supérieure", car on s'adresse aux lecteurs qui ne pourraient pas s'identifier avec un tel parcours éducatif propre à un bourgeois plus qu'à un ouvrier. Cependant, il peut, tout comme l'ami du préfacier, s'inquiéter des moyens violents que certains anarchistes revendiquent ; en atténuant la portée de certaines expressions ("faire sauter des maisons" ;

¹⁷⁸ Zaragoza, Gonzalo. *Anarquismo argentino (1876-1902)*, Madrid, Ediciones de la Torre, 1996, p. 143.

¹⁷⁹ *Ibid.* p. 145.

¹⁸⁰ *Ibid.* p. 151.

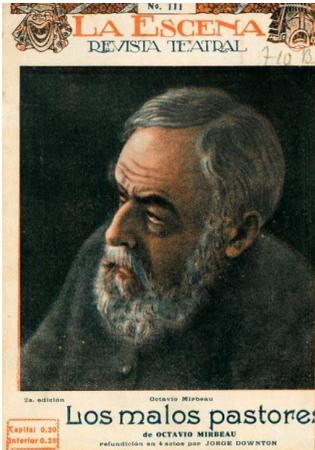
¹⁸¹ « *Desde julio de 1894 los esfuerzos de varios grupos consiguen la aparición de tres nuevos periódicos de tendencia anarquista moderada. Se diría una ofensiva de los organizadores, después de la represión del año anterior; parece que temieran por el futuro del movimiento o por el callejón sin salida al que los individualistas lo podrían llevar con su apología del terrorismo y de la violencia.* » *Ibid.* p. 158.

“terroriste”, “buveur de sang”), le traducteur entend refroidir les références à la violence politique dans le contexte du dialogue. Finalement, en estompant dans la comparaison l’image du chêne mort, il cherche probablement à ne pas donner motif à la censure ou à la répression, qui pourraient lire dans ce passage un appel à tuer un grand personnage politique, vu les accusations de planifier un magnicide qui avaient été lancées à l’encontre des anarchistes.

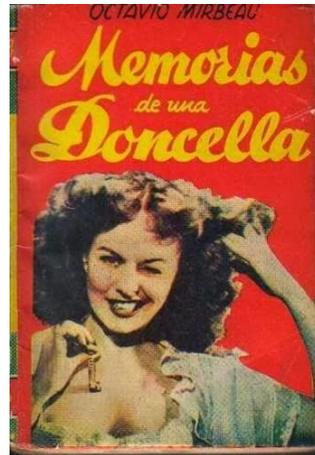
Pour les anarchistes argentins, le contexte politique français joue son rôle doublement. D’un côté, certains anarchistes doivent défendre et tenter d’expliquer l’éthique de la violence politique, tout en essayant de ne pas se signaler eux-mêmes, car ils ne pouvaient compter, comme en France, sur des intellectuels respectés et engagés publiquement à les défendre. De l’autre, le pouvoir politique profite du grand retentissement des attentats français et les accuse de suivre sans état d’âme les consignes violentes de leurs homologues européens, qui sont décrits comme des “charognes” et dont les théories ne devraient pas avoir leur place dans un nouveau monde où tous prospèrent. Or le rêve de l’Amérique était devenu un cauchemar pour plusieurs millions de travailleurs et, justement, les doctrines anarchistes y étaient devenues indispensables.

La traduction et la publication du livre de Grave s’insèrent dans ce contexte particulier et la figure de Mirbeau, en tant qu’écrivain reconnu, est centrale dans cette dynamique, où il est un médiateur (aidé ou faussé par le traducteur, à vous de décider) entre le texte de Grave et le public argentin.

Lucía CAMPANELLA
Universidad de la República
Montevideo (Uruguay)



Traduction argentine des
Mauvais Bergers (1920)



Traduction argentine du
Journal d'une femme de chambre
(1946)



Traduction argentine du
Jardin des supplices (1968)



Traduction argentine de
contes et chroniques (1922)

CÉLESTINE EN ARABE

Cher Monsieur Michel,

Vous me demandez comment il m'est venu à l'idée d'adapter, sur une scène algérienne et en arabe, *Le Journal d'une femme de chambre*, alors que, à votre connaissance et à la mienne, aucune œuvre de cet écrivain n'a encore été traduite en arabe.

Quand on sait ce qui se passe autour de nous, que ce soit dans les pays arabes en général, ou en Algérie plus précisément, on ne peut pas rester inerte face à ce fléau qu'est le harcèlement sexuel. Il commence à prendre une ampleur assez importante dans la vie quotidienne de chacun de nous, sur un rythme soutenu qui fait sauter toutes les barrières, à tel point qu'il en est devenu presque banal et que, dans les rubriques des faits divers, on en parle comme d'une chose dépourvue de toute espèce d'importance.

La situation est pourtant révoltante, ce qui pousse nombre d'entre nous à s'afficher dans les rangs des opposants à ce scandale resté tabou, ne serait-ce qu'à travers une réflexion et une expression qui auront peut-être ce pouvoir de changer les choses. À cette fin, il est important de pouvoir s'appuyer sur des témoignages et des exemples, susceptibles de contribuer à convaincre les hommes qu'ils sont en train de faire fausse route.

C'est pourquoi, pour faire avancer les choses, en tant qu'homme de lettres et que comédien et metteur en scène actif dans le champ de l'expression théâtrale, je considère qu'il est de mon devoir d'apporter une parole dérangeante et d'essayer de proposer des solutions, en portant à la scène le texte *Le Journal intime d'une femme de chambre*, d'après le célèbre roman d'Octave Mirbeau. C'est, à mes yeux, une dramaturgie en forme de constat, autrement dit un texte dont la dynamique peut très bien contribuer à changer le raisonnement des hommes. Il ne faudrait pas oublier pour autant que la société arabo-musulmane, dont je fais partie, est encore majoritairement conservatrice en matière

de mœurs, surtout quand on tente de transgresser de tels tabous, dans un pays comme l'Algérie, qui soigne encore ses blessures, dues à la décennie noire causée par l'esprit obscurantiste. Il s'agit d'une société largement islamisée, de sorte que j'aurai à coup sûr beaucoup de mal à trouver une brèche menant à une communication saine et savante à la fois, sans pour autant heurter la sensibilité de mes interlocuteurs, pour ne me placer que sur le plan horizontal.

Sur le plan vertical, l'administration judiciaire n'ose même pas en parler et continue à traiter le phénomène du harcèlement sexuel comme il traite de la prostitution, malgré l'existence de décrets qui appellent à la protection de la femme. Tout cela parce que, tout simplement, l'État s'est sali, de par la faute de ses représentants, qui continuent à abuser des femmes et à bafouer leurs droits et leur dignité. Il y a là tout un cercle de machos, d'homosexuels honteux et de pédophiles, qui continue à se cacher, sans jamais trouver le courage d'affronter cette question du harcèlement et de lancer un débat qui puisse mettre un terme à ce scandale.

Considérant que l'art peut très bien être d'un secours considérable pour notre tâche de conscientisation du public, tout un groupe de comédiens et comédiennes, d'artistes et d'intellectuels convaincus par la noble tâche à accomplir et conscients du lourd fardeau à soulever, a finalement décidé d'essayer d'apporter de la lumière sur ce sujet, qui reste très épineux chez nous. Comme premier pas, nous avons donc choisi d'adapter le roman de Mirbeau. Il nous a fallu trouver des similitudes entre de époques différentes et des cultures également différentes, chercher la meilleure façon d'aborder le problème, trouver des approches et des biais afin de faire de ce texte un spectacle, où le public pourra, non seulement s'intéresser à Célestine, mais s'identifier à elle, à travers des scènes qui sont restées gravées dans la mémoire collective des Algériens et dont on est sûr qu'elles les replongeront dans des articles sur des faits

divers, qui se sont effectivement produits quelque part, ou dont les spectateurs auront simplement entendu parler, sachant que nous sommes restés une société orale. En s'appuyant sur le récit que Célestine fait de ses expériences de domestique « bonne à tout faire », il doit être possible de changer le regard des spectateurs sur le phénomène du harcèlement et de le leur faire apparaître comme un scandale de première importance. Peut-être même sera-t-il possible de mettre, un jour, un terme à ces crimes abominables qu'on appelle chez nous "crimes d'honneur" et qu'on devrait appeler plutôt "crimes d'horreur" : il faudra absolument que la loi les abolisse.

Pour pouvoir toucher un large public, il était indispensable, non seulement de présenter un spectacle en arabe, et non en français, langue étrangère pour un grand nombre d'Algériens et, plus encore, d'Algériennes, alors qu'elles sont le public que nous visons en priorité. Non pas non plus en arabe littéraire, langue d'une certaine élite lettrée, mais en arabe dialectal, la langue du peuple, compréhensible par tout le monde. Il nous a aussi fallu renoncer à quantité d'allusions à des événements et à des personnages célèbres en France, à l'époque, mais totalement inconnus ou oubliés chez nous. Il a fallu enfin trouver des équivalents, dans l'arabe parlé en Algérie, aux tournures populaires ou argotiques qui émaillent la langue de Célestine, afin de respecter son registre linguistique. Il ne m'est malheureusement pas possible, en une courte lettre, et pressé par le temps, de vous donner des exemples de cette indispensable adaptation linguistique, qui a pour intérêt majeur de permettre au texte de Mirbeau de très bien passer chez nous.

J'espère ainsi, cher Monsieur Michel, avoir répondu, fût-ce trop brièvement, à votre question et, ce faisant, apporté une toute petite pierre à l'édifice de la commémoration du grand écrivain. Bien cordialement.

Halim RAHMOUNI
Metteur en scène, Mostaganem (Algérie)



Angels Bassas, Célestine catalane, 1993



Rita Terranova, Célestine argentine, 2000-2001



Barbara Cracchiolo, Célestine italienne, 2017



Lael Logan, Célestine américaine, 2004

SUR LA TRADUCTION ESPAGNOLE

DES 21 JOURS D'UN NEURASTHÉNIQUE

La qualité de l'ensemble de l'œuvre de Mirbeau ne fait pas de doute, même si, hélas ! elle n'a pas été entièrement traduite en espagnol. C'est le cas des *21 jours d'un neurasthénique* (1901), dont il n'existait pas, jusqu'à ce jour, de traduction complète, mis à part quelques fragments parus dans des périodiques divers.

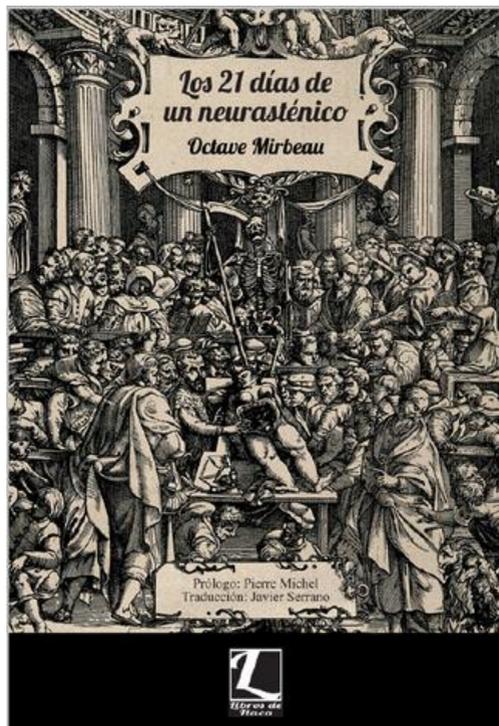
Le ton sombre, pessimiste, tragique parfois, des *21 jours* pourrait amener le lecteur vers le nihilisme. Or Mirbeau lui offre une formule pour éviter de le faire sombrer dans le désespoir : l'humour, qui devient une composante essentielle pour comprendre, non seulement ce livre, mais d'autres textes de l'écrivain français.

Certains des moyens ci-dessous mentionnés, l'ironie, l'absurde, l'excès, l'humour en somme, ont, comme fin ultime de provoquer le rire du lecteur de façon à lui rendre plus supportable l'existence. Dans les lignes qui suivent, j'essaierai de commenter dans quelle mesure la traduction s'est vue concernée par l'utilisation de ces ressources.

Structure

Comme le dit Pierre Michel dans sa préface, on pourrait considérer *Les 21 jours d'un neurasthénique* comme « *la simple juxtaposition arbitraire de séquences narratives étalées sur le temps d'une cure* ». Le séjour du narrateur dans une station thermale constitue en effet le fil conducteur des soixante contes ou parties de contes, d'origine hétérogène : des contes russes, bretons, des rêves, des contes vaguement érotiques, des contes de terreur, des lettres... parfois enchâssés les uns dans les autres, comme dans une *matriochka* russe. Le séjour apporte une certaine unité à

l'ensemble, même si parfois il n'est pas difficile de se perdre, même pour le traducteur, dans un labyrinthe de sauts temporels (vers l'avant et en arrière) et spatiaux.



Traduction espagnole des
21 jours d'un neurasthénique (2017)

Voix polyphoniques

Les 21 jours d'un neurasthénique est une polyphonie dans laquelle des personnages d'une classe et d'une extraction sociale différentes dialoguent entre eux et racontent leurs vies. C'est

pourquoi le changement du point de vue du narrateur est nécessaire pour que ce soient les différents personnages qui, avec leur façon de parler particulière et la subséquente variation de style littéraire, assument la responsabilité du récit, ne serait-ce que pendant quelques pages. Rendre ces différences de style constitue un défi pour l'auteur, mais aussi pour le traducteur.

On observe donc, dans l'œuvre, une variation diastratique, exprimée par des dialectes sociaux qui varient en fonction du niveau socioculturel des personnages et que nous avons essayé de rendre dans la traduction espagnole. Voici quelques exemples :

* Le niveau soutenu se manifeste dans les formes exquises et châtiées employées par Arthur Lebeau, *clubman* parisien et voleur en col blanc, dans ses causeries avec le narrateur qui vient de le surprendre en train de cambrioler sa maison.

* Le niveau populaire est utilisé par des personnages des classes défavorisées n'ayant qu'une pauvre maîtrise du langage, ce qui se manifeste par de nombreux bafouillements (rendus par des points de suspension), par l'usage de tics de langage, des problèmes de construction grammaticale, des vulgarismes, etc. C'est le cas, pour ne citer que quelques exemples, du conte du chapitre XIX où, avenue de Clichy, un homme est abordé au milieu de la nuit par une jeune fille qui lui fait des avances, ou encore, dans un conte breton, où Mathurine, la nouvelle cuisinière de Mme Lechanteur, dit :

C'est une allumette, ça, madame, dit-elle... C'est très dangereux... Ainsi, madame, au Guéméné, un jour... c'est très vrai ce que je dis à madame... ce n'est pas un conte... Au Guéméné, une fois, un homme avait posé une allumette, près d'un paquet de tabac... L'allumette prit feu, le paquet de tabac prit feu, l'homme prit feu... la maison prit feu... Et l'on a retrouvé l'homme sous les cendres, avec deux doigts de moins... C'est très vrai... »

Signes de ponctuation

L'un des traits les plus caractéristiques du style mirbellien est, sans doute, sa façon toute particulière d'utiliser les signes de ponctuation, et tout spécialement l'usage incessant des points de suspension et, à un degré moindre, des points d'interrogation et d'exclamation. Mirbeau tente ainsi de calquer la spontanéité du langage parlé (sans être réfléchi, comme le langage écrit), sous la forme de phrases ou de pensées émises telles qu'elles viennent à l'esprit.

Diverses sont les fonctions des points de suspension. Dans les dialogues ils expriment une certaine authenticité, ils tentent d'imiter la façon de parler des personnages, avec leurs pauses respiratoires, leurs balbutiements... À d'autres moments, les points de suspension et les signes d'exclamation permettent d'exprimer des sentiments, des hésitations, des doutes, des contrariétés, des regrets...

Par ailleurs, les points de suspension constituent un exemple d'aposiopèse, figure rhétorique qui consiste à laisser incomplète une phrase tout en voulant dire que le plus important est justement ce que l'on tait. Souvent, dans *Les 21 jours* (mais aussi dans le monde réel), ce que l'on ne dit pas est plus éloquent que ce que l'on dit. Généralement cette aposiopèse est associée à l'ironie et, par conséquent, à l'humour : elle laisse entendre, d'une manière indirecte et maligne, quelque non-dit. Ces espaces, laissés par Mirbeau dans l'incomplétude sont des portes ouvertes pour que le lecteur puisse entrer dans son jeu littéraire ; l'écrivain semble vouloir qu'il en soit complice et partie prenante.

Les raisons de l'interruption peuvent aussi être tout à fait personnelles et d'ordre émotionnel, tels ces mots qui naissent défectueux ou que le personnage est incapable de prononcer. Sont ainsi reflétés le trouble, la fragilité du personnage, mais il s'agit également d'une façon de faire transparaitre son humanité.

Lorsque les points de suspension sont placés dans la bouche du narrateur, la ponctuation laisse entendre des sous-entendus, ou bien elle met en valeur des paroles ou des phrases surprenantes, ce qui donne au lecteur le temps de s'en régaler.

Les points de suspension peuvent enfin être interprétés comme une preuve de l'incapacité du langage à montrer intensément la réalité. L'écrivain reconnaît ses limites et laisse un blanc pour que l'imagination du lecteur comble ce vide.

Personnages

Mirbeau baptise les personnages de cette « *insupportable collection de toutes les humanités* » de noms très comiques : docteur Triceps, Jean Loqueteux, Jean Guenille, docteur Trépan, Monsieur Tarte, Clara Fistule, Isidor-Joseph Tarabustin, baron Kropp, docteur Fardeau-Fardat, Parsifal, marquise de Parabole, *Master Winwhite*... Dans la traduction nous avons opté par les laisser dans la langue de départ, de façon à ne pas dénaturer leur sens humoristique, compte tenu de leur ressemblance avec leur équivalent espagnol.

Lexique

Une démarche identique a été suivie avec les mots ou des expressions dans des langues autres que le français, souvent utilisés de façon humoristique : *clubman*, *gentleman*, *modern style*, *water-closets*...

Concernant les inventions burlesques, elles demandent une invention lexicale analogue en traduction. On peut trouver un exemple dans les mots de Clara Fistule, cet *interhomme*, ni homme ni femme, enfant des étoiles conçu moyennant un processus de *stellogénèse* et auteur de *Virtualités cosmogoniques*.

Une autre caractéristique du style mirbellien est la présence de mots plutôt rares, ou anciens, qui n'ont pas toujours

leur exact équivalent en espagnol. Quelques exemples : bourdaloue, oribus, suisse, bastonnade, piterne. Devant la difficulté de trouver un équivalent exact, nous avons généralement choisi de les garder en français et de les accompagner de la note correspondante en bas de page.

Notes

Les 21 jours d'un neurasthénique est une œuvre truffée de références historiques, d'allusions plus ou moins voilées, qui se rapportent, non seulement à des personnages et à des faits de l'époque de Mirbeau, c'est-à-dire la France de la deuxième moitié du XIX^e siècle et du début du XX^e siècle, mais aussi à des périodes historiques antérieures. Ces allusions étaient sans doute connues pour les lecteurs de l'époque. Cependant elles peuvent ne pas être évidentes pour un lecteur d'aujourd'hui, qui ne soit pas familier de l'histoire de France. C'est pourquoi, nous avons inclus les notes explicatives que Pierre Michel, expert dans l'œuvre de Mirbeau, avait intégrées dans son édition de 2003.

Je voudrais profiter de l'occasion que m'offrent ces lignes pour le remercier de nouveau de son aide dans ma traduction espagnole des *21 jours d'un neurasthénique*.

Javier SERRANO
Traducteur et éditeur,
Madrid (Espagne)
(Traduction de Lola Bermúdez)

SUR LA CLARTÉ D'OCTAVE MIRBEAU

Pour moi en tant que traducteur, le plus gros “problème” posé par la prose d'Octave Mirbeau est aussi son plus grand atout et sa plus grande lumière, qui a été mon guide : sa clarté stupéfiante et fondamentale. Chez Mirbeau, cette clarté devient un principe premier, un principe éthique en soi. Je veux parler tout à la fois de l'évidence de l'objet de la satire, dans l'œuvre de Mirbeau, de son humour si caractéristique, surtout dans ses *21 Jours d'un neurasthénique*, et aussi de la lucidité, presque scientifique, de sa prose. Ce n'est pas du tout surprenant pour moi que Mirbeau ait été l'écrivain préféré du réalisateur espagnol Luis Buñuel, dont les films ont une sensibilité descriptive comparable et révèlent tous les maux du monde avec la plus tranquille indignation qu'on puisse imaginer.

On pourrait penser que cette clarté artistique est directement opposée aux embrouillaminis des religions et à leurs confusions. Si le mysticisme préfère être obscur, afin de rendre le surnaturel plausible et de réduire le monde réel au niveau dérisoire de la superstition, alors la clarté littéraire met en lumière le fait qu'il ne devrait y avoir rien de caché ou d'invisible. Le fait que nous savons déjà ce qui est là et ce qui n'y est pas, ce qui existe et ce qui n'existe pas. Et que ce qui existe doit toujours l'emporter nettement sur ce qui n'existe pas.

Mirbeau est un cas unique dans sa clarté, plus qu'on ne pourrait le penser à première vue. Car écrire à n'importe quel moment et à n'importe quel endroit a toujours été une sorte de jeu consistant, pour l'écrivain, à révéler ce qu'il sait, de telle manière que le lecteur ne soit pas contrarié qu'on lui dise ce qu'il devrait déjà savoir, mais soit plutôt reconnaissant qu'on lui explique une partie du mystère de l'existence, et cela avec les mots les plus justes qui soient. Les phrases filent alors comme des flèches qui seraient tirées en direction de leurs conclusions.

Tous les grands écrivains du monde qui voulaient communiquer avec leur lectorat – Cervantes et Stendhal me viennent à l'esprit, même Kafka, d'une manière plus complexe – devaient se prémunir contre le risque de voir leurs vérités paraître excessives, arrogantes ou insupportables. D'où l'importance d'une clarté élaborée. Le lecteur *reconnaît*. Emily Dickinson en est également un exemple : notre conscience de la souffrance, dans ses poèmes, s'accompagne toujours d'une prise de conscience de la pensée-dans-le-langage, qui a déjà, dans une certaine mesure, maîtrisé la souffrance en lui donnant la parole. En ce sens-là, la clarté est la guérison et la rédemption.

Il y a des écrivains chez qui la clarté n'est pas un problème ; le plaisir que nous prenons à les lire est lié, au contraire, au fait qu'il n'y a pas de véritable clarté. De tels écrivains – et ici nous pourrions penser à Henry James et Marcel Proust, qui ne sont pas moins aimés – enveloppent leurs vérités dans des couches de conscience confuse et progressive ; ils placent l'objet dans un labyrinthe, dont l'imprécision ajoute au plaisir aigu que nous prenons en découvrant l'objet en question. Alors le traducteur est aux prises avec bien d'autres préoccupations. Quand nous nous confrontons à J.-K. Huysmans, par exemple, nous avons affaire à un styliste dont la prose avait pour objectif de contenir un ultime mystère occulte. Les pensées émergent, parfois d'une manière déformée, d'une syntaxe dont le but est de retarder les pensées jusqu'à leur concrétisation maximale, dans la phrase ou dans le paragraphe ; de la faire ressortir d'un enchevêtrement ironique de qualificatifs divers, parfois même carrément erronés. Nous avons tout à fait raison de voir, dans cette imbrication, avec ses étranges caractéristiques psychologiques de conflit et de dépendance, la base même de Huysmans, et naturellement sa complexité doit être conservée, quelle que soit la langue dans laquelle on le traduit.

Sans être moins virulent ni moins fondamentalement en conflit avec les hypocrisies de l'ordre social, Mirbeau est rhétoriquement le contraire de Huysmans. « Dis-le plus clairement », tel était mon mantra, pendant que je travaillais à la traduction des *21 Jours*. C'était comme Brecht, qui gardait sur son bureau une petite tête d'âne avec un écriteau autour du cou : « Moi aussi, je dois le comprendre ». À quoi cela servirait-il de dévoiler au grand jour comment les sociétés s'emploient à écraser les pauvres, les non-éduqués, les marginaux, les non-conformistes, si les gens – ceux-là mêmes que la lecture de ce type d'analyses pourrait aider à comprendre – ne peuvent, justement, pas le comprendre ?

Bien sûr, il est facile de se sentir découragé. Depuis la publication des *21 Jours* en anglais, les États-Unis ont élu leur propre marquis de Portpierre sous la défroque de Donald Trump. Parfois, quand les démocraties malades ont un rendez-vous fatal avec leurs pires tendances autoritaires, rien ne peut les en dissuader. Il arrive même, parfois, que le poids des arguments rationnels constitue un aiguillon qui accélère encore la pente fatale vers la corruption et la barbarie. Pour une personne éclairée, la désacralisation, ne serait-ce que d'une valeur bien-aimée des humains, peut ouvrir la porte à l'anéantissement de quantité de valeurs et de principes qui se retrouvent dans le collimateur. Le sens des nuances et des hiérarchies de valeurs est alors jeté par-dessus bord, au profit de positions extrémistes. Parfois, le miroir de Caliban n'est qu'une incitation à sauter de la falaise la plus proche. Nous avons toujours compté sur des Prospero bienveillants pour nous offrir la facilité et la dignité en échange de notre manque de liberté. Mais la réalité est rarement favorable aux humains. Et c'est là encore que la clarté littéraire entre en jeu, même si on n'en tient pas compte tout de suite : c'est seulement au fil du temps que la clarté littéraire peut permettre de dompter les réalités les plus détestables en nous les faisant comprendre. Et il peut y avoir là un certain réconfort,

aussi longtemps que nous pouvons accepter que les réalités conservent toujours leur propre vie, et que, retenues et décrites un moment dans nos filets, elles échappent finalement à nos caractérisations douloureusement précises.

Il se pourrait, finalement, que la clarté soit la dernière et la plus saisissante vengeance de l'écrivain, qui a fini par voir, avec sagesse, que la vraie vie n'a décidément pas besoin de lui.

Justin VICARI

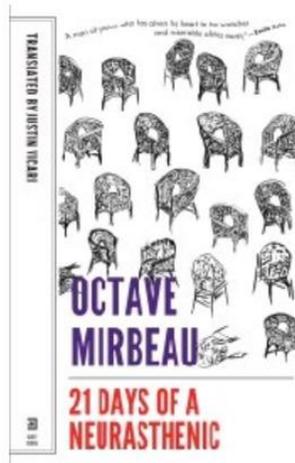
Poète et traducteur

Pittsburgh (États-Unis)

(Traduction de Pierre Michel)

21 Days of a Neurasthenic

Octave Mirbeau



Traduction américaine des
21 jours d'un neurasthénique (2015)

CONSTANTES POÉTIQUES

DANS LA PROSE DE MIRBEAU

La traduction de « La Tête coupée »

et de « Maroquinerie »

Quand on parle de traduction littéraire, il est habituel d'évoquer la tension, toujours féconde, entre littéralisme et récréation, de mentionner les exigences et les défis qu'elle pose. Pourtant, quand il est question d'appliquer ces principes à un auteur en particulier, dans ce cas Mirbeau, l'affaire se complique. Personnellement, mon incursion dans ce domaine reste limitée, car je n'ai traduit que deux de ses contes des années 1880 et révisé la traduction de deux de ses nouvelles. Néanmoins, je vais tenter d'arriver à quelques conclusions en me limitant à cette expérience directe.

En principe, je dirais que la prose de Mirbeau ne pose pas beaucoup de problèmes de traduction ou, pour le moins, pas plus que celle d'autres écrivains de son temps. Il n'est pas ce que, parfois, on appelle un « auteur difficile ». En général, malgré quelques concomitances, il est loin d'autres prosateurs contemporains, symbolistes ou décadentistes au style précieux. Et, malgré les aspects très avancés, modernes, de son œuvre, il n'a pas participé aux expérimentations nettement avant-gardistes du XX^e siècle. Son style est assez transparent et on ne trouvera jamais chez lui, par exemple, les phrases syncopées d'un Jacques Vaché ou l'introspection égotiste et intellectualiste d'un Drieu La Rochelle, pour citer capricieusement deux auteurs plus « difficiles » que j'ai eu l'occasion de traduire.

Mais si Mirbeau ne pose pas de défis évidents, cela ne veut naturellement pas dire qu'il n'en pose pas. En relisant

Mirbeau, j'ai été particulièrement sensible, plus qu'à la narration (dont ses conventions, on le sait bien, ont été mises en question dans ses derniers romans), à l'aspect stylistique de sa prose et le côté poétique de ses descriptions, qui ne se déploient pas comme un tableau uniforme, mais qui, vivantes, renvoient, par des comparaisons et des métaphores réitérées, au discours du narrateur et aux thèmes chers à l'écrivain, tels que le sadisme, la souffrance existentielle, les injustices sociales ou les férociétés de la vie de couple. Mirbeau, comme Pierre Michel l'a noté en reprenant des idées de Marie-Bernard Bat, a la capacité de « *pénétrer au cœur des êtres et des choses par-delà leurs apparences* », et de passer « *de la perception du décrit vers la méditation sur l'humaine condition* ». Et cela, avec des recours variés, en créant même des associations diamétralement opposées à partir de motifs semblables. Ainsi, les fleurs, par exemple, peuvent être aussi bien décrites comme des « *amies charmantes* » et susciter, une fois disparues, de mélancoliques analogies dans *Mémoire pour un avocat* (« *Et je songeais que pas une fleur, non plus, n'était demeurée dans les jardins de mon âme* ») que représenter l'horreur, dans le cas évident du *Jardin des supplices*, où les pétales ont « *des couleurs de sang* » et où les nymphéas font « *l'effet de têtes coupées flottantes* ».

À ce titre, en révisant les deux contes de Mirbeau que j'ai traduits, « La Tête coupée » et « Maroquinerie » (publiés dans l'anthologie *El vaso de sangre y otros cuentos decadentes de París* / « Le verre de sang et autres contes décadents de Paris »), j'ai repéré quelques extraits qui illustrent cette question, tant ils sont de vrais exercices de style. Les deux contes, écrits comme d'habitude chez Mirbeau à la première personne, partagent le même esprit satirique, macabre et surtout halluciné. Car, si « La Tête coupée » commence avec le narrateur s'endormant et entrant dans les domaines du rêve, « Maroquinerie », en parfaite symétrie, se termine avec le narrateur se réveillant de son cauchemar.

« La Tête coupée », d'une façon typiquement mirbellienne, raconte l'histoire d'un humble fonctionnaire asservi par son horrible femme, qui ne fait que lui demander toujours plus d'argent pour satisfaire sa ridicule vanité. À un moment donné, le protagoniste s'exprime de la manière suivante :

L'argent ! Ce mot retentissait à mes oreilles, toutes les minutes. Je n'entendais jamais que le tintement de ce mot qui, à la fin, avait pris comme une sonorité d'écus remués. Je n'étais pas plutôt avec ma femme que ce mot déchainait aussitôt son bruit métallique. Elle ne disait pas une phrase que mes oreilles ne fussent assourdies par ce mot qui tintinnabulait sans cesse et seconait sur moi l'agaçante et folle musique de ses mille grelots. « As-tu de l'argent ?... Il me faut de l'argent... Ah ! Je voudrais de l'argent !... quand aurai-je de l'argent ?... l'argent, l'argent, l'argent ?... Elle me disait bonjour avec ce mot, bonsoir avec ce mot. Ce mot sortait de ses soupirs, de ses colères, de ses rêves ; et quand elle ne l'articulait pas, je voyais, au mouvement de ses lèvres, qu'il était là, toujours là, frémissant, impatient, criminel.

L'argent est un motif récurrent de Mirbeau, car il organise la société et la divise entre puissants et démunis. Pour le protagoniste, obligé de s'en procurer, il est devenu une présence omniprésente, harcelante. À tel point qu'il ne peut plus supporter son énonciation, toujours réitérée. Ce n'est pas par hasard si, dans le texte, le terme « *ce mot* », qui se réfère à l'argent, apparaît jusqu'à six fois et si les termes « *retentissait* », « *tintement* », « *tintinnabuler* » se succèdent, créant une sorte d'allitération. À force d'être si prononcé, le même son du mot « *argent* » finit par acquérir la sonorité métallique des pièces de monnaie, cette sonorité de pièces remuées qui correspond si bien aux onomatopées des mots « *re-ten-tissait* », « *tin-tement* », et « *tin-tin-nabuler* ». Ces répétitions ne sont évidemment pas des défauts de style, mais des effets recherchés, qui servent à mieux transmettre le caractère obsessionnel, oppressant, de cette urgence d'argent. Un traducteur devra tenir compte de tous ces aspects et, en conséquence, respecter scrupuleusement les répétitions, ainsi que, si c'est possible, trouver des mots qui

évoquent cette qualité métallique. Ce sont des détails non négligeables, car « *ces mots, comme des sons de cloche lointaine* » – comme il est encore dit plus loin – pousseront le protagoniste jusqu'à l'assassinat. Les mots, Mirbeau le sait bien, il nous le montre avec son écriture, ne sont jamais innocents.

Le conte « Maroquinerie », de son côté, commence comme suit :

C'était une petite boutique, fort banale d'aspect, et toute neuve, toute luisante, à la montre de laquelle s'étaient, ingénieusement arrangés, une quantité d'objets bizarres qui sollicitèrent mon attention. Ce qu'il y avait de particulièrement bizarre en ces objets, c'est qu'ils étaient réellement, puissamment bizarres, sans qu'ils eussent la moindre apparence extérieure de bizarrerie. Cette bizarrerie, on la devinait, on la sentait, mais on ne la voyait pas.

Le mot « *bizarre* » – ou ses dérivations – y apparaît jusqu'à cinq fois. Si, dans le cas antérieur, la répétition servait à redoubler la sensation d'oppression, ici, elle transmet une sensation, justement bizarre, d'étrangeté. Une étrangeté justifiée car, comme le narrateur l'explique plus loin, au moyen d'une description cadencée à base de propositions réitérées et de verbes accumulés, ces bibelots, qui semblent remuer, vivre, grouiller « *comme des larves* », sont fabriqués (on le découvrira plus tard) à partir de peau de... condamnés à mort.

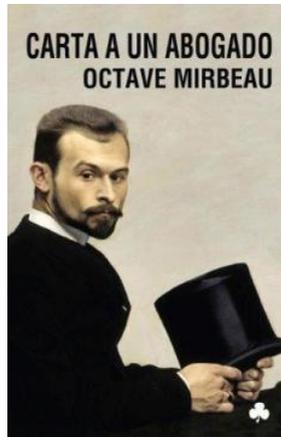
On pourrait multiplier les exemples, mais ceux-ci, restreints à mes traductions mirbelliennes, suffisent pour m'amener à une conclusion, par ailleurs (il faut le reconnaître) pas très originale.

Pour bien traduire de la littérature, évidemment, il faut tout d'abord connaître la langue source. Ensuite, et c'est aussi d'important ou même plus, il faut connaître et savoir écrire la langue de destination. En troisième lieu, il faut, surtout quand il s'agit de textes d'un autre temps – cas de Mirbeau –, bien reconnaître les détails du décor ou du contexte du récit. Finalement, il faut, à partir de cette connaissance des deux

langues, essayer de reproduire l'esprit du texte original, son rythme, ses aspects stylistiques, les plus transparents, mais aussi les plus prétendument arbitraires. Il faut, en somme, savoir lire, s'approcher de l'auteur, l'imiter, se déguiser (comme l'écrivit Nabokov) en lui, pour donner l'impression, et même l'illusion, de l'original.

Ce n'est pas toujours possible et c'est rarement facile. Je suis le premier à me pointer du doigt : en révisant ma traduction, j'ai constaté que, par mégarde, je n'ai pas tenu compte d'une partie des recommandations que j'expose ici. *Traduttore, traditore!* Pour ne pas se méprendre, un traducteur devra toujours rester sur ses gardes et ne pas détourner son attention de la musique qui sous-tend toute vraie littérature. Mirbeau, quant à lui, l'a bien composée et ne se méprend pas.

René PARRA
Editorial El Nadir
Valence (Espagne)



Traduction espagnole de *Mémoire pour un avocat*,
et de *La Mort de Balzac*, El Nadir (2013)

LA TRADUCTION ESPAGNOLE

DE LA 628-E8

Au cours du XX^e siècle, nombreuses ont été les traductions et les versions espagnoles de l'œuvre d'Octave Mirbeau, non seulement dans la Péninsule, mais aussi dans de nombreux pays de l'Amérique latine, ensemble qui figure sur le site web entretenu par la Société Octave Mirbeau, sous les auspices de l'infatigable Pierre Michel. En effet, la plupart de ses romans ont été presque immédiatement traduits. Puis, après une période de silence, il y a eu, autour des années 70-90, un certain regain traducteur qui avait décliné jusqu'à nos jours, où s'il y a un phénomène à signaler après les années 2000, c'est peut-être le fait que la fascination pour l'œuvre de Mirbeau en Espagne s'est vue considérablement accrue et que le marché éditorial a vu apparaître de nouveaux titres mirbelliens grâce à l'excellent travail de traducteurs tels que Daniel Attala (*En el cielo*, Barataria, 2006), Lluís Maria Todó (*Memoria de Georges el amargado* [*Mémoires de mon ami*, 1889-1890], Impedimenta, 2009 et en 2010 *El jardín de los suplicios*), Carlos Cámara y Miguel Ángel Frontán (*El jardín de los suplicios*, El Olivo Azul, 2010), Esteve Serra *Claude Monet y Giverny* suivi de *Monet, discípulo de nadie* Ediciones Olañeta, 2011), Blas Parra (*Carta a un abogado. La muerte de Balzac*, El Nadir, 2013) [*Mémoire pour l'avocat*], M. Obdulía Luis (*Os malos pastores*, Biblioteca Archivo teatral Pillado Mayor, 2014), Francisco Gil Craviotto (*Sébastien Roch*, Dauro, 2016), Jaume Melendres (*Los negocios son los negocios* ADE, 2000, coll. « Literatura dramática » n° 48, 192 pages) Lydia Vázquez (*Viejas parejas, Escripulos*, Publicaciones de la Asociación de Directores de Escena de España, 2017), Javier Serrano (*Los 21 días de un neurasténico*, Libros de Ítaca, 2017), ce qui vient montrer l'attachement pour l'œuvre

de Mirbeau par les petites maisons d'édition (Impedimenta, Barataria, El Nadir, El Olivo azul, ADE, etc.)— chez qui ont été publiées la plupart de ces traductions –, et l'intérêt affiché pour une œuvre qui ne semble pas avoir perdu une once de son poids narratif et expressif.

Ce qui nous réunit aujourd'hui, ce sera précisément une traduction des années 2000, la traduction de *La 628-E8*, parue pour la première fois en France en 1907 (illustrations de Pierre Bonnard) et publiée en 2006 en espagnol sous le titre de *628-E8. Un viaje en automóvil*, éditée par le Servicio de Publicaciones de la Universidad de Cádiz (485 pages, en comptant l'introduction, les annexes et les références bibliographiques). Il faudrait néanmoins préciser qu'un chapitre du voyage de Mirbeau « El rebaño inconsciente y sanguinario » était déjà paru dans un recueil de textes de Mirbeau, *El Alma nusa*, publié à Barcelone en 1921, chapitre qui correspond à celui de « Démocrates de Gand » du texte original. L'édition que nous avons suivie pour notre traduction a été le texte établi par Pierre Michel aux éditions Boucher, dont nous avons également traduit les notes.

Cette traduction est une traduction collective. Elle fut l'initiative de certains membres d'un groupe de recherche (Literatura-Imagen-Traducción) des Universités de Cadix et de Séville. Nous étions donc six personnes (Flavia Aragón, Carmen Camero, Inmaculada Illanes, Claudine Lécrivain, Mercedes Travieso et moi-même), qui nous sommes partagé le texte de Mirbeau : en fait la traduction avait été faite par les cinq membres de l'équipe et je me suis chargée d'harmoniser l'ensemble et d'en faire l'introduction. Avant de continuer, je voudrais exprimer ma reconnaissance à Pierre Michel qui, à l'époque, nous a généreusement aidées et a répondu à toutes les questions que, concernant la traduction, nous lui avons posées.

Pour pouvoir présenter devant vous ce qui fut notre travail, je dois vous avouer que j'ai eu un certain mal car, à vrai

dire, je ne me souvenais pas très bien de ce que l'on avait fait à l'époque. J'ai eu donc recours à mes collègues pour tenter de mettre en commun les difficultés rencontrées. Qu'elles soient ici également remerciées.

Précédé à l'époque, comme l'affirme Pierre Michel, par un triple scandale (la mort de Balzac, le scandale des « patriotes » face à la soi-disant connivence de Mirbeau avec l'Allemagne de Guillaume II et le scandale des Belges), la publication de *La 628-E8* offre d'importantes nouveautés du point de vue stylistique, que nous avons tenté de rendre dans la traduction espagnole, des nouveautés qui tiennent, tout d'abord, à la diversité de genres employés : journal, récit de voyage, prose poétique, autofiction, critique d'art..., qui réclament des registres variés afin d'éviter une uniformisation du texte. Il s'agit, en effet, d'un récit décousu, où disparaît la logique narrative en faveur d'un fragmentarisme ou d'un instantanéisme obéissant, en dehors – mais vaguement – de l'itinéraire du voyage, à la logique des sensations du voyageur qui, par ailleurs, semble imprégner son texte de l'accélération de la machine. Car le véritable héros du texte, c'est bien l'automobile, dont il loue souvent l'exaltation qu'elle procure, grâce aux stimulantes sensations de liberté que la vitesse de la machine accorde à celui que se sent transporté par elle. Contrairement à Zola, la machine, chez Mirbeau, n'est pas quelque chose d'écrasant, mais bien au contraire un instrument de légèreté et d'apesanteur ainsi qu'une source d'euphorie. L'écriture de Mirbeau, toute moderne, tend donc à se mimétiser avec l'aisance accordée par la voiture, de façon à ressembler, par moments, à une écriture cinématographique. Juste un exemple :

Je commence par les musées, n'est-ce pas ?... [...] Des salles, des salles, des salles dans lesquelles il me semble que je suis immobile, et où ce sont les tableaux qui passent avec une telle rapidité que c'est à peine si je puis entrevoir leurs images brouillées et mêlées. Et l'instant d'après sans trop savoir ce qui m'est arrivé, je me trouve longeant les canaux, les canaux aux eaux mortes, bronzées et fiévreuses, où glissent, pareilles aux jonques

chinoises, ces massives et belles barques néerlandaises qui laissent tomber, sur la surface noire, le reflet vert, acide et mouvant de leurs proues renflées.
(p. 57).

Sans vouloir m'attarder sur les caractéristiques de l'écriture mirbellienne dans *La 628-E8* – ce qui a été déjà fait par maints commentateurs de son œuvre –, nous signalerons uniquement que, dans notre traduction, nous avons essayé de rendre en espagnol les dimensions de vibration, d'enthousiasme et de transfiguration, si frappantes dans le texte original.

En ce qui concerne la traduction proprement dite, outre les complications habituelles face auxquelles se trouvent les traducteurs et les stratégies qu'ils doivent adopter, je ne signalerai que quelques exemples des difficultés rencontrées dans certains passages du texte mirbellien.

D'abord le titre. Un titre certainement original et quelque peu déconcertant, non seulement pour le lecteur de l'époque, mais pour le lecteur espagnol d'aujourd'hui, qui n'est pas habitué à ce genre d'immatriculation et qui se sentirait confus devant un assemblage de chiffres et de lettres qui ne constitue aucune référence pour lui et qui, apparemment, est loin de la fonction déictique et représentative de la plupart des titres des romans classiques, alors que le procédé employé par Mirbeau est exactement le même, puisqu'il fait appel au nom du personnage principal : *Adolphe*, *Madame Bovary* ou *Robinson Crusoe*..., en l'occurrence la plaque d'immatriculation du véhicule. Mais pour le lecteur espagnol, à moins de connaître au préalable le contenu du livre, il y a peu de chances, si on n'amplifie pas le titre, de savoir que le livre porte sur la voiture de l'écrivain, d'où notre titre, *628-E8. Un viaje en automóvil*. Nous avons supprimé le déterminant de façon à bien mettre en valeur le véritable héros du roman avec tout ce que cela comporte d'écriture accélérée et d'exaltation de la vitesse. La couverture reproduit par ailleurs le modèle C.G.V. (Fernand Charron, Léonce Girardot et Émile Voigt) utilisé par Mirbeau dans son voyage, conduit par son

chauffeur Brossette, dont le discours stylisé nous a posé certains problèmes de traduction.

Avec Brossette, nous abordons la question des variations diatopiques, avec leurs connotations spécifiques et leur acceptabilité dans les textes écrits. Brossette, un pur tourangeau, incarne la capacité de toute langue de développer et d'incorporer ses variétés dialectales : dans ses épisodiques interventions, c'est son patois qui joue le rôle de fonction caractérisante. Mirbeau vise un effet de mimétisme discursif, dans sa tentative de reproduire le parler de son personnage qui, systématiquement, lance aux stupides animaux qui traversent la route le cri de « *Moussu* » « *Moussu* », avertissement inutile d'ailleurs, lit-on dans le texte, car il n'empêche pas l'écrasement de l'animal. La bête est donc écrasée, après quoi surgit la plainte outrageante du chauffeur : « *Ab, la chale bête* », travestissant cette fois-ci son patois tourangeau, sous une prononciation « *étonnamment auvergnate* » (p. 277), dit Mirbeau.

Dans ces deux cas – « *Moussu* » et « *chale* » –, l'accent est mis sur le niveau phonétique des expressions, c'est-à-dire sur la singulière prononciation du personnage. Selon les précisions fournies par Pierre Michel, « *Moussu* » serait une déformation capricieuse de « Monsieur ». C'est pourquoi nous avons opté pour appliquer, dans la traduction, un procédé analogue, en utilisant le terme espagnol de « *sior* » (p. 310), que le dictionnaire de María Moliner cite comme syncope du vocatif « señor », employé dans notre langue pour s'adresser à quelqu'un que l'on ne connaît pas. Ce terme « *sior* », nettement ironique, nous semble convenir à la valeur socio-culturelle du personnage. Il est néanmoins vrai que ce terme de « *sior* », l'intonation manquante, peut perdre un peu de la tonalité populaire du texte original, sur laquelle nous avons néanmoins insisté dans d'autres passages du texte, par exemple, lorsque Mirbeau remémore un séjour en Auvergne : « *J'avons l'droit d'battre l'blé* » (p. 267), que nous avons

traduit par « *habemos* », formule incorrecte en espagnol (« *hemos* » / « *tenemos* ») mais utilisée dans le parler populaire.

En ce qui concerne l'expression « *chale bête* » notre option a été celle d'un procédé d'adaptation tout en essayant de garder l'expressivité du texte original qui palatalise le « s ». C'est ainsi que nous avons traduit « *chale bête* » par « *chucho asqueroso* » (p. 309. 310), car, dans certaines variations diatopiques de l'espagnol, on aurait tendance à prononcer la consonne palatale « à la française » [ʃʊʃo].

La même stratégie d'adaptation a été appliquée dans la traduction de l'idiote de ce vieux Juif russe rencontré sur le port d'Anvers, qui répète constamment le terme « *mossié* », transforme le e muet en « é » et interrompt souvent son discours d'interjections telles « *ach* ». La solution par nous adoptée fut celle de caractériser, renforcé par l'italique, l'ensemble de ses interventions par l'emploi d'un double « r » : « *Lloré de rrabia, lloré señorr* » (p. 195) / « *J'ai pleuré dé la rage, j'ai pleuré, mossié* » (p. 177).

La tentative de transposer à l'espagnol d'autres variations diatopiques n'a pas été systématiquement suivie et notre choix fut celui d'une normalisation absolue en utilisant un registre neutre, étant donné que, dans ces cas, le dialecte ne semblait pas offrir une fonction de contraste pour la caractérisation du personnage. C'est le cas, par exemple, de « *riocher* », employé en Normandie, au lieu de « *rioter* » pour exprimer un sourire méprisant.

Un chapitre intéressant dans la mesure où, par moments, c'était un véritable casse-tête « traductologique », c'étaient les nombreuses interjections et exclamations qui saupoudrent le texte de Mirbeau pour exprimer les états d'âme, les impressions et les attitudes du locuteur. Pour l'agacement de « *parbleu* », « *sapristi* » ou « *sacristi* », le « *he* » pour attirer l'attention ou le « *ah !* » impliquant surprise ou la tristesse, nous avons essayé de trouver l'équivalence stylistique et le respect du discours subjectif

dont le texte est imbibé et où sont également nombreuses les onomatopées. Dans ce cas-là, nous avons essayé les mots espagnols correspondants imitant le son qu'ils représentent et qui changent, c'est connu, du moment que l'on traverse les frontières. C'est ainsi que la dame qui, de l'intérieur de la voiture, tente de chasser les animaux qui traversent la route, donne en français « *ploc, ploc, ploc* » et, en espagnol, « *clap, clap, clap* » (p. 311).

Les jeux sonores qui abondent dans certaines sections de *La 628 E-8*, où la bouillante fantaisie de l'écrivain s'adonne à des allitérations surprenantes et à des jeux de mots, nous avons tenté de les respecter aussi dans notre traduction. Parmi eux, l'un des plus significatifs est celui que l'on trouve dans la description du Bradenbrager-Hof, hôtel où loge le narrateur lors de son passage à Düsseldorf, et qui fonctionne comme une parfaite métonymie de la ville : « *Tout ce que je dirai de cet hôtel – écrit Mirbeau – peut s'appliquer exactement à la ville, à la ville neuve du moins qui est, comme on sait, la ville par excellence du modern-style* » (p. 305), style que Mirbeau n'hésite pas à qualifier de « *cauchemar affolant* » pour une imagination comme la sienne, qui aime les belles formes et les lignes droites.

En effet au Bradenbrager-Hof, « *Tout tourne, se bistourne, se chantourne, se maltourne, tout roule, s'enroule, se déroule, et brusquement s'écroule on ne sait comment ni pourquoi* » (p. 307). Un « *cauchemar affolant* » pour l'écrivain et pour le lecteur, mais aussi – bien sûr – pour le traducteur, qui doit transposer l'intention ironico-ludique de l'auteur à travers le choix d'une série de mots où résonne l'allitération de certains sons. Nous avons choisi comme matrices « *torcer* » et « *rolla* », ce qui a donné le résultat suivant : « *Todo se tuerce, se retuerce, se destuerce ; todo rolla, se enrolla, se desenrolla y bruscamente se desmorona no sabe cómo ni por qué* » (p. 344).

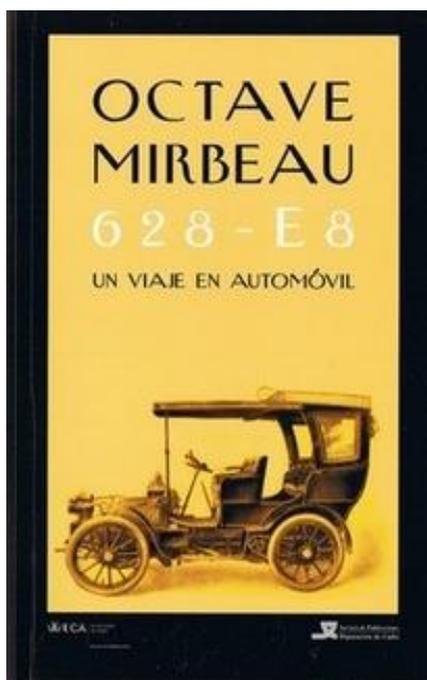
Cette tentative d'équivalence stylistique nous amène à une autre stratégie suivie dans notre traduction, qui est celle des adaptations culturelles. J'en prendrai un exemple parmi les nombreuses pages que Mirbeau consacre au monde animal :

chiens, porcs, chevaux, canards, oies, coqs et poules peuplent les routes et empêchent, selon l'écrivain, la marche du progrès, c'est-à-dire de l'automobile. Mirbeau ne se révèle pas très zoophile et il s'attaque avec une férocité particulière aux poules, déséquilibrées et absurdes, selon lui. Voraces, sanguinaires, rapaces, grosses, lourdes et obscènes, le narrateur-personnage les écrase sans la moindre pitié, tandis que Brossette s'exclame : « *Putain ! expression affable encore* – écrit Mirbeau – *auprès du terrible vocable cocotte* » (p. 283) Tout en jouant avec ces deux termes ; qui appartiennent tout de même à des registres différents, le premier plus vulgaire et usuel et le deuxième, plus raffiné et « Belle Époque », Mirbeau ramène presque instinctivement le lecteur espagnol vers le dicton, vulgaire également, de « *más puta que las gallinas* ». Un équivalent identique n'existe pas en français, où le mot « poule », cependant, inclut également, parmi ses acceptions, celle de « maîtresse » ou de « fille de joie ». Même si, dans certains cas, nous avons maintenu le terme français « cocotte », acceptable en espagnol, dans ce passage, il nous semblait plus adéquat de passer à une adaptation culturelle qui, sans perdre de vue le sens que Mirbeau lui accorde dans son texte, nous permit de conserver le lexique du monde animal, tout en gardant une certaine similarité avec le contexte. Nous avons donc proposé la traduction suivante : « *¡Zorras !, expresión afable si la comparamos con el terrible vocablo : “Perras”* » (p. 317), qui est, tout de même, me semble-t-il, beaucoup plus fort que le français « cocotte ».

Le cotexte et le contexte définissent donc l'actualisation de la signification de *La 628-E8*, dont nous n'avons offert que certains exemples. Notre intention n'était autre que celle de rendre en langue d'arrivée un texte qui, en plus de transmettre le contenu du livre de Mirbeau, tout en respectant les normes et les idiomatismes, et en essayant de rendre les équivalences stylistiques, a voulu être sensible aux adaptations socio-culturelles et à ce vertige de l'automobile qui fait défiler, devant

les yeux du lecteur, des villages, des villes, des régions et des pays, des animaux et des personnages et, bien entendu, Mirbeau lui-même, dans l'espoir de ne pas perdre de vue le côté vibrant et enthousiaste du texte original.

Lola BERMÚDEZ MEDINA
Université de Cadix (Espagne)



TRADUIRE LA 628-E8 :

termes et descriptions qui introduisent une

nouvelle façon de voyager

et de percevoir les lieux traversés

*C'est pour cela que j'aime mon automobile. [...] Elle m'est plus chère, plus utile, plus remplie d'enseignements que ma bibliothèque, où les livres fermés dorment sur leurs rayons...*¹⁸²

Si l'année 2017 est le centième anniversaire de la mort d'Octave Mirbeau, c'est aussi la 110^e année dès son récit de voyage à travers la Hollande, la Belgique, l'Allemagne et la France, publié chez Fasquelle en 1907 sous le titre *La 628-E8*.

Le titre même de ce roman – ou de ce *Journal de voyage* écrit *au hasard de mes souvenirs et de mes rêves, sans trop distinguer entre eux* – introduit le lecteur dans le thème principal du récit et il lui présente la protagoniste : l'automobile. *628-E8* est la plaque d'immatriculation de la voiture avec laquelle Mirbeau a fait son voyage, tout comme *522* est le titre d'un roman de Massimo Bontempelli, mais aussi le modèle de la Fiat qui en est la protagoniste. Au niveau de la littérature de voyage, dont je m'occupe en tant que chercheuse, autrice, mais aussi traductrice, traduire *La 628-E8* a été une expérience très intéressante. Il s'agit en effet d'un des premiers carnets de voyage en automobile : il introduit un nouveau moyen de transport, mais surtout un nouveau moyen d'exploration, une nouvelle façon de voyager, et donc de percevoir les lieux. En même temps, c'est aussi un nouveau modèle d'écriture : la traduction a été une sorte de défi

¹⁸² Toutes les citations sont tirées de l'édition Octave Mirbeau, *La 628-E8*, Paris, Fasquelle, 1908. Page X.

pour la grande variété de vocabulaire technique et mécanique qui y est utilisée.

Le XX^e siècle marque le début d'une époque nouvelle, caractérisée par un grand développement technologique, par l'introduction de nouveaux moyens de communication et de perception et cela se reflète aussi dans la littérature. L'automobile, en particulier, s'impose comme le symbole du progrès, de la domination et de la liberté. Le mythe de l'automobile protagoniste des romans, est un des sujets principaux du *Manifesto del Futurismo* (1909) et du *Manifesto Tecnico della Letteratura Futurista* (1912). Octave Mirbeau, en 1907, se présente donc comme un modèle ou un prototype, suivi de nombreux auteurs.

Le Futurisme exalte la vitesse, tout comme Mirbeau dans le chapitre *Le départ* en parle suivant un rythme qui est lui-même très rapide:

Il faut bien le dire – et ce n'est pas la moindre de ses curiosités – l'automobilisme est une maladie, une maladie mentale. Et cette maladie s'appelle d'un nom très joli : la vitesse. Avez-vous remarqué comme les maladies ont presque toujours des noms charmants ? La scarlatine, l'angine, la rougeole, le béri-béri, l'adénite, etc ? Avez-vous remarqué aussi que, plus les noms sont charmants, plus méchantes sont les maladies ? ... Je m'extasie à répéter que la nôtre se nomme : la vitesse... Non pas la vitesse mécanique qui emporte la machine sur les routes, à travers pays et pays, mais la vitesse, en quelque sorte névropathique, qui emporte l'homme à travers toutes ses actions et ses distractions... Il ne peut plus tenir en place, trépidant, les nerfs tendus comme des ressorts, impatient de repartir dès qu'il est arrivé quelque part, en mal d'être ailleurs, sans cesse ailleurs, plus loin qu'ailleurs... Son cerveau est une piste sans fin où pensées, images, sensations ronflent et roulent, à raison de cent kilomètres à l'heure. Cent kilomètres, c'est l'étalon de son activité. Il passe en trombe, vit en trombe, sent en trombe, aime en trombe, vit en trombe. La vie de partout se précipite, se bouscule, animée d'un mouvement fou, d'un mouvement de charge de cavalerie, et disparaît cinématographiquement, comme les arbres, les haies, les murs, les silhouettes qui bordent la route. Tout autour de lui, et en lui, saute, danse, galope, est en mouvement, en mouvement inverse de

*son propre mouvement. Sensation douloureuse parfois, mais forte, fantastique et grisante, comme le vertige et comme la fièvre.*¹⁸³

Toute la narration, et donc les vocabulaires aussi, suivent des sujets nouveaux dans la littérature même : vitesse, technique, mécanique, progrès, faune des routes.

Dans *La 628-E8* le véritable rôle du protagoniste féminin est donné à l'automobile, une C.G.V. construite par Fernand Charron. Décrite comme un personnage humain, avec une âme et des organes, *avec ses poumons et son cœur d'acier, son système vasculaire de caoutchouc et de cuivre, son innervation électrique*, l'automobile prend dans cette œuvre le rôle de la femme qui fascine par sa beauté et qui fait tourner le visage des hommes à son passage sur la route. L'autre protagoniste est le chauffeur, qui s'occupe aimablement de l'automobile : *il aime sa machine, il en est fier, il en parle comme d'une belle femme*. On pourra dire qu'il a hérité du voiturin le devoir d'organiser le voyage et de conduire les voyageurs indemnes à leur destination.

Mais avant de parler de lui [Charles Brossette, le chauffeur], je dois dire un mot du milieu où naquit et se développa cette nouvelle forme zoologique : le mécanicien.

L'automobilisme est un commerce en marge des autres, un commerce qui ressemble encore un peu à celui des tripots et des restaurants de nuit. À son début, il ne s'adressait exclusivement qu'au monde du plaisir et du luxe.

Ces garages [qui se constituèrent, un peu partout, pour l'exploitation, pour le détressement du client nouveau] formèrent des équipes de mécaniciens. Ils leur inculquèrent d'assez vagues connaissances sur la conduite et l'entretien des moteurs ; ils leur apprirent, surtout, à les détraquer, adroitement, comme le cocher de grande maison détraque un attelage, pour avoir à le remplacer et réaliser aussi de forts bénéfices sur la vente de l'un et l'achat de l'autre. Ils leur enseignèrent d'admirables méthodes, les trucs les plus variés, qui permettent de centupler la fourniture de l'outillage, des accessoires, de voler sur l'huile et sur l'essence, d'exploiter la fragilité des pneumatiques, comme le cocher dont je

¹⁸³ *Ibid.*, page 7.

*parle vole sur l'avoine, le fourrage, la paille... Ce fut une école de démoralisation, où, s'entraînant l'un l'autre, [...] chacun perdit, peu à peu, le sens proportionnel de l'argent.*¹⁸⁴

Avec cette description, Mirbeau introduit le lecteur dans le monde qui gravite autour de l'automobile, mais l'exemple que j'ai proposé, et celui qui suit, m'aident à montrer comment les mots à traduire correspondaient dans la réalité aussi à un monde qui était nouveau pour les gens :

Ils ne risquaient rien, ni le mécanicien, ni le garage, car ils tablaient à coup sûr, sur l'ignorance du client, à qui il suffisait, pour qu'il se tât, qu'on lui lançât à propos une belle expression technique :

— Mais Monsieur, c'est le train baladeur. C'est l'arbre de came... c'est le cône d'embrayage... c'est le différentiel... Le différentiel, monsieur... pensez donc !

Contre de si terribles mots, que vouliez-vous qu'il fît ?... Qu'il payât... Il se montrait même assez fier d'avoir acquis le droit de dire à ses amis :

*— Je suis ravi de ma machine... Elle va très bien... Hier, j'ai eu une panne de différentiel...*¹⁸⁵

L'ignorance du client. Le client ignorait encore ce nouveau monde, mais il en était ravi, et donc que faire ? Il payait ! Mirbeau aussi payait quand, chaque fin de mois, Brossette lui apportait le livre des dépenses, et chaque fois, la même conversation s'engageait entre eux :

— Voyons, Brossette, je n'y comprends rien. Le mardi 17, vous me marquez cinquante-cinq litres d'essence.

— Sans doute...

— Bon. Le mercredi 18, encore cinquante-cinq litres...

— Bien sûr...

— Bon... Mais rappelez-vous ?... Le mercredi, nous ne sommes pas sortis...

— Évidemment, sans ça !...

¹⁸⁴ *Ibid.*, pages 13-14.

¹⁸⁵ *Ibid.*, pages 14-15.

— *Et je vois que, le jeudi 19, c'est encore cinquante-cinq litres...*
 — *Naturellement... Monsieur sait bien... Ce sacré réservoir !*
 — *Et l'huile ? Vous ne me ferez jamais croire...*
 — *Le réservoir aussi !... C'est facile à comprendre. Ils fuient... Tout s'en va...*
 — *Réparez-les, sapristi !*
 — *Mais je ne fais que ça, Monsieur ! Je m'y tue... je m'y tue... On ne peut pas !*
*Il m'est pénible de prendre ce brave garçon en flagrant délit de mensonge et de vol... Et puis, quoi ? ... Tout ça, c'est des histoires de riches... Je me tais et je paie...*¹⁸⁶

La figure et la personnalité du mécanicien et celle du chauffeur, introduisent, dans le monde, réel et figuré, une nouveauté qui fascine. Les mécaniciens, en effet, *exercent sur l'imagination des cuisinières et des femmes de chambre un prestige presque aussi irrésistible que les militaires*. Elles jugent leur métier héroïque, plein de dangers, comparable à celui de la guerre : *un homme toujours lancé à travers l'espace, comme la tempête et le cyclone, a vraiment quelque chose de surhumain*.

Brossette aussi, le chauffeur de Mirbeau, est décrit par l'auteur même avec un statut héroïque, tout absorbé dans son monde :

*Les dos rond, la main touchant à peine le volant, la figure grave et plissée, surveillant tout à tour le graisseur, le voltmètre, le manomètre, la campagne... l'oreille attentive aux moindres bruits du moteur, il va, sans s'inquiéter jamais de la borne indicatrice du poteau, dont les flèches montrent le chemin... Aux carrefours, il dresse un peu plus la tête... il regarde l'horizon, flairer le vent, puis il s'engage résolument dans l'une des quatre ou six routes qui sont devant lui... C'est toujours la bonne... Il n'arrive pour ainsi dire pas qu'il se trompe.*¹⁸⁷

Mais sa figure, sa conduite, ses vêtements le rendent méconnaissable aux yeux de sa mère. Avec sa peau de loup, les

¹⁸⁶ *Ibid.*, page 18.

¹⁸⁷ *Ibid.*, page 21.

lunettes relevées sur la visière de son casquette, il fait peur à la vieille femme :

Tout rond, hagard, son œil allait de moi à son fils, qu'en vérité elle ne reconnaissait pas, sous cette vêtue où s'ébouriffaient des poils blancs et noirs. [...] Il mit le moteur en marche, le fit ronfler épouvantablement. La vieille, effrayée, voulut rentrer. Elle criait :

*— Si c'est Dieu possible !... Si c'est Dieu possible !...*¹⁸⁸

Mirbeau, son chauffeur et les autres automobilistes sont des porteurs du progrès. Ils sont bien conscients qu'ils n'ont pas une mission facile à accomplir, mais celle pour la vitesse et pour l'automobile est une vraie profession de foi. À la fin de ce journal de voyage, Mirbeau raconte au lecteur un accident sur la route qui a causé la mort d'une petite fille. À sa mère en larmes, il déclare une sorte de sermon religieux. Il cherche à la convaincre que le progrès est bon, que l'automobile doit devenir un instrument pour tous les hommes, instrument de connaissance qui conduit en peu de temps où l'on souhaite et qui donne à travailler à des milliers d'ouvriers : sa fille est une martyre du progrès et elle doit en être orgueilleuse.

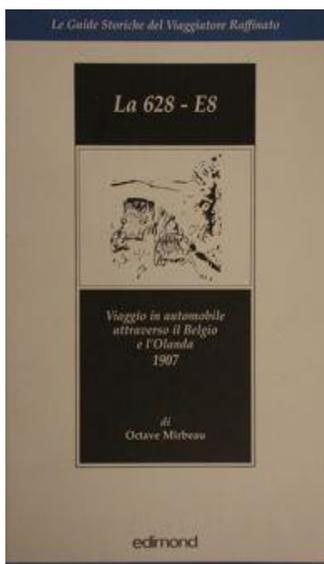
*Un progrès ne s'établit jamais dans le monde, sans qu'il en coûte quelques vies humaines... [...] Il est bien évident, n'est-ce pas ?... que l'automobilisme est un progrès, peut-être le plus grand progrès de ces temps admirables ?... Alors, élevez votre âme au-dessus de ces vulgaires contingences. S'il a tué votre fille, dites-vous que l'automobilisme fait vivre, rien qu'en France, deux cent mille ouvriers, entendez-vous ?... Et l'avenir ?... Songez à l'avenir, ma brave femme ! Bientôt s'établiront partout des transports en commun. Vous verrez des petits pays, aujourd'hui isolés, sans la moindre communication, reliés, demain, à tous les centres d'activité... [...] Dites-vous bien que votre fille s'est sacrifiée pour cela... que c'est un martyre... un martyr du progrès...*¹⁸⁹

¹⁸⁸ *Ibid.*, page 24.

¹⁸⁹ *Ibid.*, pages 311-312.

Traduire *La 628-E8* a été très intéressant et important aussi. Je suis convaincue que ce texte d'Octave Mirbeau est, dans la littérature, très novateur pour l'époque à laquelle il a été écrit. Il introduit des thématiques qui ont été nouvelles, mais qui restent aujourd'hui encore bien actuelles. En ce qui concerne la littérature de voyage *La 628-E8* est un texte qu'on pourrait dire pionnier d'une façon toute nouvelle de rejoindre, mais aussi de connaître les lieux qui courent hors des fenêtres. L'automobile, en effet, conduit de nouveau le voyageur à percevoir les lieux avec l'esprit d'aventure qui a caractérisé les voyages classiques. Elle permet de sortir des sentiers battus du chemin de fer et d'aller conquérir les lieux les plus isolés.

Raffaella CAVALIERI



Traduction italienne de *La 628-E8* (2003)

TRADUIRE LE THÉÂTRE

D'OCTAVE MIRBEAU EN GALICIEN

Défis et difficultés

Introduction

Originellement qui dit traduction, dit opposition entre langue source/langue cible, texte original/texte traduit, littéralisme/traduction libre, traduction de la lettre/traduction de l'esprit. Dès que l'on privilégie l'un des éléments du binôme, on oriente irrémédiablement la traduction vers un courant précis. Les contextes socioculturels et certains phénomènes externes à la traduction, qu'ils soient culturels, sociaux ou politiques, ont largement orienté les positions individuelles.

La traduction évolue vers les théories actuelles à partir du XVI^e siècle. Avant cette période, la traduction reposait essentiellement sur la traduction de la *Bible* et de la création littéraire. Pour Cicéron, et avant Aristote, traduire était une façon d'accéder à l'original lorsque l'original devenait inaccessible.

Au XVI^e siècle, Joachim du Bellay dépasse la thèse humaniste en faisant référence à la différence des langues : pour Du Bellay, qui dit traduire, dit créer une langue nouvelle. Par contre, J. Rieu considérait la traduction plutôt comme un art, où il était nécessaire d'accommoder la langue source à la langue cible, dans le but d'obtenir les mêmes effets que l'original. Traduire, d'après Rieu, oblige le traducteur à s'adapter à la dynamique du texte et à sa représentation en images, afin que la traduction provoque une émotion identique à celle de l'original. Pour y parvenir, deux principes s'avéraient essentiels, l'un, technique, l'autre idéologique.

Par conséquent, dès le XVI^e siècle, on essaye de bâtir des règles pour bien traduire : la traduction est un art, et bien traduire entraîne la création d'une œuvre nouvelle. On parle de clarté, de simplicité, de bon sens, et surtout de bon goût, autrement dit, la réception de l'œuvre traduite prime pour guider le traducteur dans sa tâche.

Au XX^e siècle, l'apparition de la linguistique entraîne la naissance de la "traductologie". Entre l'après-guerre et 1970, les linguistes et les philosophes du langage s'intéressent davantage à la traduction : de nouvelles théories se développent, en France et à l'étranger. D'abord tournée vers des questions linguistiques (méthodes, pédagogie, philologie), à compter des années quatre-vingts, la "traductologie" se centre sur l'aspect proprement littéraire de la traduction (esthétique, poétique) et sur l'aspect philosophique (éthique).

Le contexte sociopolitique de la langue cible impose un contexte particulier de réception et de production de la traduction. Ainsi, le fait que le galicien soit la langue d'un système littéraire minoritaire, situé dans un contexte géopolitique périphérique, déterminera les choix des maisons d'édition et des traducteurs dans une logique, non de réception, mais de normalisation.

Les fonctions de la traduction dans les littératures minoritaires. Le cas galicien.

La traduction comme partie intégrante d'une culture peut être manipulée lorsqu'il s'agit de cultures ou de langues minoritaires. Dans le cas galicien, la traduction permet de compléter le système lors de différents processus de récupération et de dignification de la langue galicienne. Le premier de ce processus débute au XIX^e siècle, suite à trois siècles d'interdiction du galicien, les « Sécuros Escuros » (les siècles noirs) ; le deuxième, après la Guerre Civile Espagnole. Des

générations d'intellectuels s'engagèrent alors pour la défense de la langue et de la culture galiciennes autour de groupes comme « Nós » ou « Galaxia », pour mener à bien un travail de récupération linguistique et littéraire inestimable.

La mort du général Franco en 1975 et l'instauration lente et ardue de la démocratie en Espagne apportèrent un nouvel essor aux différentes langues de l'Espagne, notamment le catalan, le basque et le galicien. Dans ce processus de récupération, la traduction fonctionna, jusqu'aux années quatre-vingts, comme un élément nécessaire pour rendre son prestige à une langue laissée pour compte, quarante années de dictature franquiste durant.

Passées les premières décennies de récupération linguistique et culturelle, le galicien continue de subir de nos jours les aléas de l'histoire et les caprices des gouvernements successifs dans l'application d'une véritable politique de normalisation linguistique.

À l'égard d'une langue pour laquelle rien n'est gagné d'avance, au sein d'un système littéraire minoritaire, la traduction continue à jouer ce rôle normalisateur de ses débuts et prend, au cours des années, des fonctions plus culturelles que linguistiques (Luna Alonso, 2017). En effet, l'étude de la traduction en galicien entraîne une réflexion sur le fonctionnement des textes traduits, qui décide de traduire quoi à un moment donné, et comment l'auteur traduit s'incorpore au système. Ensuite, il faut considérer tous les discours qui conditionnent ou préparent la réception de la traduction. L'analyse de la traduction et l'étude de son fonctionnement reposent sur des théories adaptées aux grands systèmes littéraires européens, qui visent plutôt les intérêts commerciaux de grandes maisons d'édition.

Dans les systèmes littéraires minoritaires, où travaillent de petites maisons d'édition, la traduction présente une plus grande diversité culturelle et on traduit ce qui peut être utile au

système. Le contexte sociopolitique actuel explique que le système galicien s'intéresse de plus en plus à Octave Mirbeau.

C'est grâce aux recherches entamées dans les années soixante et soixante-dix par des chercheurs des Pays-Bas, dont André Lefevère, et des chercheurs de l'École de Tel-Aviv, autour d'Itamar Even-Zohar, que l'on commence à situer la traduction au centre de ce que l'on connaît aujourd'hui comme l'«École de la manipulation». D'après Itamar Even-Zohar, dans les littératures minoritaires et moins consolidées, la traduction se situe au centre du système. Le traducteur est un pont essentiel entre des traditions littéraires, des hommes et des femmes qui réécrivent des œuvres que d'autres ont créées auparavant, influencés par les choix et les décisions des maisons d'édition, des traductions souvent sur commande. Le traducteur joue un rôle de médiateur entre deux systèmes littéraires et culturels différents, il travaille pour la survie des œuvres littéraires, souvent de façon altruiste.

Par conséquent, le traducteur, non seulement traduit, mais a le pouvoir de construire l'image d'un auteur, d'un imaginaire, d'une pensée. On lui doit que les lecteurs de la langue cible puissent se rapprocher d'un auteur précis et d'une pensée édifiante, comme dans le cas de Mirbeau.

Octave Mirbeau en galicien : défis et perspectives

De nos jours et grâce à l'initiative d'une poignée d'individus, le lecteur galicien a accès à trois œuvres de Mirbeau dans sa langue, dont une pièce de théâtre, un roman et un petit conte publié sur le web. Le bilan est sans doute positif à l'égard de la situation du marché galicien de l'édition. La première traduction de Mirbeau, *Os malos pastores* (*Les mauvais bergers*), date de 2010 ; cinq ans après, la maison d'édition Hugin et Munin publie *No ceo* (*Dans le ciel*), traduit par Xavier Senín. Récemment le conte *Polo camiño* (*Dans le chemin*) traduit par Sandra Casal

Munín et mal attribué à « Gustave » Mirbeau apparaît sur le site web de l'ATG (Association de Traducteurs Galiciens). Enfin, *Les affaires sont les affaires* sera publié en galicien peut-être au cours de cette année mirbellienne et Xavier Senín prépare la traduction de *Dans l'antichambre*, commandée par la maison d'édition Bivir.



Mirbeau débarque en galicien avec *Os malos pastores/Les mauvais bergers*, pièce de théâtre publiée en édition bilingue dans la collection Biblioteca-Arquivo Teatral Francisco Pillado Mayor du Département de Galicien-Portugais, Français et Linguistique de l'Université de La Corogne. L'édition bilingue permet au lecteur de se rapprocher du texte source et entre-temps de vérifier le bon sens des choix du traducteur. Il s'agit d'une initiative personnelle, conditionnée par l'idéologie, les affinités et les goûts littéraires du traducteur. La traductrice décide, à un moment donné, avec la complicité de l'institution universitaire, de rendre visible l'imaginaire d'une œuvre et d'un auteur quasiment

inconnus dans l'univers littéraire et académique galicien et absent des programmes de Philologie Française. Le traducteur devient alors mécène et guide des choix littéraires des lecteurs.

Les traductions de *Dans le ciel* et *Dans l'antichambre* répondent à des commandes éditoriales. Le directeur de la maison d'édition Hugin et Munin, Alejandro Tobar, nous expliquait en ces termes les critères de la maison d'édition et le choix de *Dans le ciel* :

Publicamos obras de recoñecido prestixio. Tratamos de que o catálogo sexa diverso en canto ás linguas de partida (até boxe traducimos dende unha dúcia de linguas distintas, sempre, por suposto, dende o orixinal), os xéneros e mesmo o perfil dos autores e autoras; (...) As nosas obras invitan á reflexión. Non publicamos para as mentes simples, e quen queira entender que entenda. Iso non quita, por suposto, que algunha que outra vez patinemos. Pero en xeral creo que a editorial é o referente en Galicia en canto á publicación de literatura extranxeira de prestixio.[...] Octave Mirbeau é un autor clásico das letras francesas do que apenas había un par de cousas traducidas. [...] No ceo é unha obra que invita á reflexión [...] esta obra nos permitía achegarille ao lector en galego un texto esixente, dada a súa estrutura en abismo e á inclusión de distintas voces narrativas... Foi una boa escolla. (Luis Gamallo, 2017)

[Nous publions des œuvres de reconnaissance internationale. Nous veillons à ce que notre catalogue soit divers en ce qui concerne la langue source (jusqu'à aujourd'hui nous traduisons d'une douzaine de langues différentes, toujours, bien sûr, de la langue source), les genres et même le profil des écrivains ; |...] Nos œuvres invitent à la réflexion. Nous ne publions pas pour des esprits simples, et qui veut comprendre comprendra. Quitte à que parfois nous ne tombions pas juste. Mais, en général, je pense que notre maison d'édition est une référence en Galice quant à la publication de la littérature étrangère de prestige. [...] Octave Mirbeau est un auteur classique des lettres françaises dont presque rien n'avait été traduit. [...] *Dans le ciel* est une œuvre qui invite à la réflexion [...]. Cette œuvre nous permet de donner au lecteur galicien un texte exigeant, étant donné sa structure en abyme et l'inclusion de différentes voix narratives... Ce fut un bon choix.]

Plusieurs explications pourraient être avancées à cet intérêt grandissant à l'égard de Mirbeau, les unes, externes, les autres, générées par le système lui-même.

En effet, dans le contexte sociopolitique actuel européen, et hispanique en particulier, Mirbeau, l'anarchiste, devient « *ce révélateur des consciences endormies des sociétés capitalistes soumises à la pression du capital et à la tyrannie d'une poignée d'hommes tout puissants* » (Michel, 2017). On dirait qu'en Espagne, comme en rêvait notre auteur, la léthargie de la classe ouvrière fut enfin réveillée de force sous la pression d'une crise sociale et économique sans précédent, avec des scandales politiques et financiers qui font la une des journaux. Des partis politiques à caractère anarchiste, dont *Podemos* et *Ciudadanos*, surgissent à ce moment pour prendre le dessus sur les instances de gouvernement traditionnelles.

La traduction de Mirbeau en galicien apporte du nouveau et du dynamisme au système, comme l'indique le responsable de la maison d'édition Hugin et Munin. La modernité et le rôle positif qui peut jouer dans la culture cible justifient le choix de Mirbeau. Les mécanismes de contrôle de la traduction vont de la sélection des titres traduits et des auteurs, jusqu'au pourquoi à un moment donné l'on décide de traduire un auteur précis. Les fonctions de la traduction peuvent être très différentes, dont la circulation des idées et des relations de domination culturelle, la construction de différentes identités collectives, l'influence politique, ainsi que l'accumulation de capital symbolique et la conquête des marchés (Bourdieu, 1992).

L'importation du savoir est toujours intéressée, comme le souligne Bourdieu. Au-delà de l'intention très humaniste des chercheurs de vouloir diffuser des idées nouvelles pour le plus grand bien de leur discipline, les traducteurs opèrent un marquage des œuvres traduites dans leur introduction et dans leurs notes en bas de page. Il est intéressant de constater que le marquage toléré par les maisons d'édition est très limité : la

traduction de *Dans le ciel* manque d'introduction et les notes en bas de page ne sont pas nombreuses en raison des impératifs éditoriaux. Par contre, la traductrice des *Mauvais bergers* jouit d'une extrême liberté et marqua davantage sa traduction.

Si l'on regarde de près les notes en bas de page présentes dans les deux textes, l'on peut constater à quel point celles-ci caractérisent et marquent l'œuvre traduite. Par rapport à cette question, Xavier Senín, le traducteur de *Dans le ciel*, affirmait ve qui suit :

Entendo que as notas a pé de páxina son moitas veces imprescindibles para axudar a persoa destinataria da obra. Non obstante case sempre é o editor o que rixa para cada colección os criterios aos que o tradutor debe succeitarse. Persoalmente considero que se deben utilizar pouco e non poden ser un recheo para obras con pouca extensión, como ás veces se adoita facer.
(Luis Gamallo, 2017)

[Je comprends que les notes en bas de page sont souvent nécessaires pour aider le destinataire de l'œuvre. Cependant c'est presque toujours l'éditeur qui décide pour chaque collection les critères auxquels le traducteur doit se soumettre. Personnellement, je pense que l'on doit utiliser les notes en bas de page avec modération et qu'elles ne doivent pas servir à remplir des œuvres brèves, comme l'on fait souvent].

En effet, il n'y a que trois notes en bas de page présentes dans *Dans le ciel* : la première pour expliquer l'expression « *pays percheron* » (début du chapitre V) ; la deuxième, pour apporter quelques brèves explications à propos de « *Le Roman chez la portière* » (XIX), œuvre inconnue pour le lecteur galicien et dont Xavier Senín respecte le titre original ; la dernière note correspond à la traduction de « *Porte-Joie* » (XX), traduit en note pour que le lecteur galicien comprenne le contexte de joie qui entoure la description des lieux, symbiose de l'être et de l'espace. Le traducteur s'éclipse, apparaît trois fois dans le texte pour guider le récepteur de la langue cible, pour lui éviter des lacunes dans sa compréhension de l'original.

La dynamique observée dans la traduction des *Mauvais bergers* s'avère un peu plus complexe, sans doute au vu de la

liberté accordée à la traductrice. En plus de l'introduction, six notes en bas de page illustrent *Os malos pastores* afin que le texte arrive sans bruit au destinataire : des explications des mots comme le verbe « rouler », duquel dérive le nom de Jean Roule (I,9, p. 71), ou « *enragés* » (V, 1, p. 235) ; de brèves biographies des personnages historiques comme Jean-Baptiste Say et Leroy-Beaulieu (II, 5, p. 121), ou Madeleine (IV, 1, p. 191) ; des explications historiques ou terminologiques à propos des « *conquêtes de 1789* » ou de « *la Carmagnole* » (II, 5, pp. 123 et 127). Et pourtant, la traductrice, enseignante de profession, consciente que la finalité du texte n'est pas d'instruire le récepteur, supprima un grand nombre de notes dans sa version finale.

La traduction est un important élément de dynamisation des littératures mineures : elle permet de faire connaître des auteurs importants, parfois marginalisés dans le système source. Elle permet d'apporter une certaine autorité au système cible, notamment quand le consommateur doit passer par le galicien pour se rapprocher d'un auteur ou d'une œuvre inaccessibles en espagnol. La traduction devient une forme de contre-pouvoir, entraînant une dynamique culturelle et politique subversive à l'égard des impératifs politiques officiels et des choix opérés dans les systèmes littéraires les plus conservateurs. C'est pourquoi le traducteur se doit d'adopter une posture critique devant les institutions qui commercialisent ou commandent la traduction, qui ne sont neutres et indépendantes qu'en apparence. Le propre directeur de la maison d'édition Hugin et Munin dénonce la concurrence presque déloyale que, sur le terrain de la traduction, présentent les institutions galiciennes face aux maisons d'édition *stricto sensu*.

Il est intéressant de traduire des œuvres ou des auteurs qui remplissent des vides et renforcent le système. Ce fut le cas de notre auteur. Alejandro Tobar le disait clairement, non seulement en ce qui concerne le choix de Mirbeau et *Dans le ciel*, mais également dans les critères de la maison d'édition elle-

même. Les petites maisons d'édition sont censées travailler sur des œuvres et des auteurs peu onéreux. Hugin et Munin le fait avec *No ceo/Dans le ciel*, et la maison d'édition Bivir avec *Dans l'antichambre*. Toujours est-il que l'on s'attendrait à ce que les maisons d'édition galiciennes traduisent d'autres œuvres de l'auteur, consacrées internationalement : *Le Journal d'une femme de chambre*, *La 628-E8*, *Sébastien Roch* ou *Les 21 jours d'un neurasthénique*. Pourtant ces œuvres deviendraient plus coûteuses, sans compter que, de surcroît, elles ont été déjà traduites dans les systèmes littéraires voisins et sont donc accessibles au lectorat galicien.

En ce qui concerne le théâtre, il reste un genre marginal pour les maisons d'édition et ce sont souvent des instances académiques comme l'Université de La Corogne, avec sa collection *Biblioteca-Arquivo Teatral Francisco Pillado Mayor*, qui se chargent de son édition. Cela explique également les difficultés rencontrées pour publier *Les affaires sont les affaires* en galicien, qui apparaîtra finalement sur le site web de la *Revista Galega de Teatro*.

Les intérêts culturels et les impératifs commerciaux s'imposent dans les systèmes mineurs. Ana Luna Alonso considère que l'on doit traduire en priorité la littérature de consommation qui est montée sur le podium des prix littéraires, malgré une relation qualité/prix souvent disproportionnée. D'après Luna Alonso, il est important d'augmenter l'auto-estime des petites littératures comme la galicienne et de les faire entrer dans la cour des grandes littératures. Pour la chercheuse galicienne, il faut privilégier davantage les intérêts du lectorat moyen.

La traduction du livre en galicien devrait relever d'une politique de promotion, encore très insuffisante, de la culture et de la langue galiciennes. Le livre traduit chez les petites maisons d'édition manque de visibilité chez les libraires et la presse diminue progressivement l'espace consacré à la culture. Dans un

système littéraire minoritaire, le traducteur dispose d'un double pouvoir au vu de son activité traductrice et parce qu'il est à même de manipuler le système. Le choix de ce qui doit être traduit ou pas est par conséquent regardé sous un double prisme, extérieur et intérieur au système lui-même. On regarde les traductions dans les contextes littéraires les plus proches, l'espagnol et le portugais : un auteur important ou considéré comme fonctionnel pour le système et qui, de plus, n'a pas été traduit dans les deux systèmes voisins les plus forts, voilà un critère important de choix.

Traduire ou trahir: *traduttore, traditore*

L'apprentissage des langues dans le système scolaire français est fondé, entre autres, sur la maîtrise exhaustive des activités de traduction, dont le thème et la version. Les ouvrages consacrés à la traduction scolaire des textes littéraires soulignent l'importance de bien connaître la singularité, la cohérence et les aspects formels du texte à traduire afin de reconnaître dans son "étrangeté" le texte original et pour pouvoir envisager son entrée dans un nouveau système linguistique. Par conséquent, le traducteur devra restituer le plus de sens possible, sans malmenager la langue d'accueil. Peut-être la trahison est-elle inévitable. Si la traduction manifeste un effort de respect et d'honnêteté à l'égard du texte, aussi bien dans sa lecture que dans sa transcription, elle aura déjà accompli une grande part de la tâche qui lui est assignée (Deguernel et Le Marc'Hadour, 2005: 9-16).

La tâche semble parfois insurmontable, bien que, dans l'un des nombreux manuels consacrés à la traduction, on trouve le thème défini de la sorte : « *technique de réécriture formatrice, accessible à quiconque se livre à un travail rigoureux de réflexion et de confrontation entre les particularités des deux langues* » (Gil et Macchi, 2006: 4).

Pour aboutir à une bonne traduction, l'on peut souligner l'importance des connaissances grammaticales, lexicales et syntaxiques de la langue source et de la langue cible. Le système scolaire dans lequel se sont formés une grande partie des enseignants de langues étrangères, traducteurs occasionnels et non professionnels, défend à outrance la littéralité comme norme *sine qua non* de toute bonne traduction : on doit respecter la structure des phrases, l'ordre des mots, la ponctuation et la présentation typographique du texte à traduire. Dans l'ordre linéaire du discours, chaque mot retrouve la place stricte de son correspondant dans le texte. On peut opérer de menus changements, mais à condition qu'ils n'altèrent pas la pensée de l'auteur. En ce qui concerne le lexique, on doit respecter l'imaginaire personnel de l'écrivain, les anachronismes, le registre, les répétitions, les ellipses, les ambiguïtés, les allusions, les figures de rhétorique, les jeux de mots, les proverbes. Quant aux patronymes, ils ne se traduisent pas, tout comme les prénoms. On traduit les surnoms, les toponymes s'ils ont un équivalent, les titres des livres, les tableaux, les films, les pièces de théâtre. Au cas où un ouvrage n'aurait jamais fait l'objet d'une traduction, l'on peut en proposer un titre. Les noms des journaux, les fragments de discours dans une autre langue étrangère ne se traduisent pas. On traduit les onomatopées, les monnaies, les unités de mesure si elles sont attestées dans la langue cible.

En ce qui concerne les connaissances culturelles, il est nécessaire de connaître le pays et l'auteur, son idéologie, sa vision du monde dans le temps et dans l'espace. Traduire, c'est un défi constant, une recherche continuelle du mot juste, de l'expression idéale, une rencontre avec l'auteur, son époque et son monde à travers le texte, les mots, le ton, l'idéologie. Le traducteur aimerait tout connaître, pouvoir s'envoler dans l'esprit de son auteur et devenir lui-même dans une autre langue, dans un autre espace et dans un autre temps.

Le traducteur amateur, le philologue-enseignant-chercheur puise dans le texte source pour obtenir des réponses, entame des recherches constantes et ne semble jamais satisfait du résultat. Le traducteur recherche le mot juste, envisage de supprimer les bruits afin que le lecteur puisse s'appropriier le texte sans difficulté. Le doute s'installe chez le traducteur à chaque fois qu'il doit opérer des choix, car il vise toujours la perfection. Le traducteur aimerait rêver son texte sous la dictée de son auteur : autrement dit, l'impossible.

L'enseignant-traducteur a du mal à s'éloigner du texte source, peut-être en raison d'une déformation professionnelle qui distingue le travail scolaire de la traduction, très littéraire, de la traduction professionnelle. Ainsi, si l'on observe de près la traduction des *Mauvais bergers* et *Dans le ciel*, les traducteurs, philologues de profession, sont très fidèles au texte source et très conservateurs dans leurs choix. Dans *Les Mauvais bergers*, l'original est respecté, sauf dans les discours grandiloquents de Madeleine. Les acclamations et les différentes interjections ont été souvent supprimées. La traductrice soumet le texte aux expériences linguistiques du récepteur galicien et rend le discours de Madeleine plus conventionnel, moins "théâtral" dans le fond et dans la forme.

Il se peut que les connaissances culturelles s'avèrent insuffisantes lorsque la réalité et la vision du monde décrites dans la langue cible manquent de parallèle dans la langue source. Les pièces de Mirbeau sont de fidèles reflets de la société du XIX^e, qui assiste à la montée en puissance de la bourgeoisie des affaires et à l'appauvrissement de la classe ouvrière. Les différences sociales s'accroissent et l'intérieur des maisons montre la séparation entre les puissants et le petit peuple. Octave Mirbeau procède à la description succincte des décors, où se succèdent les domestiques organisés à l'intérieur d'une hiérarchie qui définit leur importance au sein de la maison. Ils se répartissent en principe en trois grandes groupes : les domestiques de haut statut

(le majordome, l'intendante, la cuisinière) ; les domestiques personnels (le valet de chambre et la femme de chambre) ; le petit personnel (le valet de pied, la bonne, la fille de cuisine, le chauffeur). Cette hiérarchie est plus au moins présente dans *Les Mauvais Bergers*, mais surtout dans *Les affaires sont les affaires*, un défi de plus pour le traducteur de la pièce en galicien. En effet, le traducteur doit remédier au manque de mots équivalents dans la langue cible par des termes neutres comme « criado ». La langue, fidèle réponse aux besoins sociétaux, ignore de tels raffinements dans le service : difficile d'imaginer un petit noble galicien vivant en milieu rural engager un valet de chambre pour s'habiller, un valet de pied pour s'occuper du service des repas ou des courses et un chauffeur pour le conduire en ville.

Ce traducteur-enseignant prend soin de son lecteur et souhaite que son écrivain arrive au récepteur dans toute sa complexité. Il se méfie de la capacité de son lecteur à chercher les informations par lui-même et préfère, comme tout bon enseignant, l'instruire, l'orienter, l'aider à comprendre, partager ses connaissances. Il ne pourrait pas laisser passer un jeu de mots subtil comme celui de Madame Lechat lorsqu'elle parle des origines de Lucien Garraud, le chimiste employé par Isidore pour révolutionner l'agriculture : « *De l'École centrale ?... Ah oui ! De maison centrale plutôt...* » (I, 1) La première, consacrée à l'enseignement de caractère scientifique, les actuelles Écoles d'Ingénieurs ; la seconde, la prison à laquelle on destinait les condamnés à de longues peines. Le traducteur pourrait se contenter d'inventer un jeu de mots plus ou moins équivalent dans la langue cible et de trahir son auteur.

Lorsque les références sont culturelles, le traducteur soucieux d'instruire son lecteur a souvent recours aux notes en bas de page. Ainsi le fait-il lorsque Lechat conseille au Capitaine « *Du sandow* » (I, 10) pour ses rhumatismes, ou quand le magnat se vante de la vie mondaine de son fils devant ses deux associés : « *On ne parle que de lui dans les journaux sportifs... Il a une écurie de*

courses... un yacht... une automobile de cinquante mille francs... des amis dans la haute société... les plus belles actrices de Paris... Il n'a que vingt et un ans, le matin !... et il a déjà figuré dans deux ou trois scandales extrêmement chics... Il est de l'Épatant... (I, 5). Une nouvelle note en bas de page s'impose chez le traducteur pour parler de *L'Épatant*, bien évidemment.

Loin d'expier ses crimes, le traducteur amateur que je suis a tout simplement du mal à accepter que la fidélité au texte source a ses limites. Peut-être ce qui nous distingue des traducteurs professionnels, salariés et soumis à l'obligation de fournir un travail rapide limité dans le cadre spatial du texte, est-ce le besoin de perfection constante et la haute responsabilité qui entraîne, pour nous, la bonne réception du texte traduit. De cela dépend souvent la survie littéraire, dans la langue cible, de l'auteur auquel nous nous attachons en priorité.

Conclusion

La traduction de Mirbeau en galicien rend plus attirante la littérature d'accueil et l'auteur lui-même et c'est grâce à la traduction que les choix littéraires des lecteurs s'élargissent. Mirbeau est une alternative idéologique à l'égard du conservatisme dominant.

Lorsque le traducteur travaille de façon indépendante, comme dans *Les Mauvais bergers*, il exerce un pouvoir de sélection, de réécriture et d'interprétation d'un texte et par conséquent, a une responsabilité éthique à l'égard de l'auteur traduit et de ses lecteurs. Traduire est loin d'être un exercice neutre. Le traducteur doit développer son esprit critique à l'égard de toutes les instances impliquées dans la traduction. Le traducteur exerce un double pouvoir, dans son travail et dans ses choix, s'il est en capacité de choisir. Dans le cas des littératures minoritaires, comme la galicienne, il devrait sortir de l'ombre et avoir un rôle plus actif dans les médias et les circuits commerciaux du livre.

Pour une littérature mineure comme la galicienne, la traduction s'avère une importante voie d'internationalisation, un moyen d'adopter une posture de différenciation et de résistance au vu de la globalisation et de la médiocrité culturelle que soutiennent les instances du pouvoir. Octave Mirbeau est un auteur éloigné d'un canon précis, des modes spatio-temporelles ; un auteur relativement proche et accessible, longtemps maudit dans le système littéraire source, et qui se trouve placé en dehors du circuit actuel de la traduction. L'important travail de récupération conduit par la Société Mirbeau et par son président Pierre Michel est fondamental pour réparer l'oubli institutionnel et académique dont l'auteur fut l'objet. Autour de la Société Mirbeau gravite un non négligeable réseau d'acolytes qui propagent, étudient et traduisent l'auteur aux quatre coins de la planète.

María Obdulia LUIS GAMALLO
 Université de La Corogne (Espagne)

BIBLIOGRAPHIE

BOURDIEU, Pierre (2005). *Las reglas del arte: Génesis y estructura del campo literario*, Barcelona: Anagrama.

DEGUERNE, Alain, et LE MARC'HADOUR, Rémi. *La Version espagnole (Licence/Concours)*, Armand Colin: Paris, 2005.

GIL, Henry, et MACCHI, Yves. *Le Thème littéraire espagnol (Licence/Concours)*, Armand Colin: Paris, 2006.

LEFEVERE, André (1997). *Traducción, Reescritura y la manipulación del canon literario*, Ediciones Colegio de España (<https://obras-de-traductologia.wikispaces.com/LEFEVERE%2C+Andr%C3%A9+-+Traducci%C3%B3n%2C+reescritura+y+la+manipulaci%C3%B3n+del+canon+literario>) Consulté le 13 mars 2017.

LUIS GAMALLO, María Obdulia (2017). « Interview : Alejandro Tobar, directeur de la maison d'édition Hugin e Munín et Xavier Senín, traducteur de Mirbeau en langue galicienne ». Inédit.

LUNA ALONSO, Ana. *Análise da tradución literaria cara o galego. Fitos e tendencias nos primeiros anos do século XXI*

(http://ruc.udc.es/dspace/bitstream/handle/2183/13525/CC_134_art_6.pdf&sequence=1). Consulté le 8 mars 2017.

MICHEL, Pierre (2017). « Octave Mirbeau : le grand démystificateur » (<http://www.mirbeau.org/intro.html>).

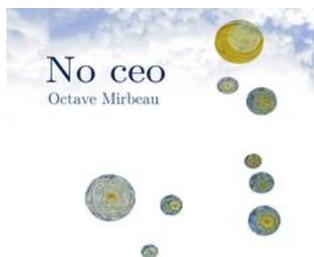
MIRBEAU, Octave (2010). *Os malos pastores* (Traduction, édition et notes de María Obdulia Luis Gamallo), Biblioteca Pillado/Université de La Corogne: La Corogne.

MIRBEAU, Octave (2015). *No ceo* (Traduction de Xavier Senín), Hugin e Munin: Santiago de Compostela.

OSEKI-DEPRE, Inès, « Théories et pratiques de la traduction littéraire en France », *Le français aujourd'hui*, 3/2003 (n° 142), p. 5-17 (<http://www.cairn.info/revue-le-francais-aujourd-hui-2003-3-page-5.htm>) > DOI : [10.3917/lfa.142.0005](https://doi.org/10.3917/lfa.142.0005)). Consulté le 7 mars 2017.

Radio-Canada.ca : « Les métiers domestiques dans une grande maison, à l'époque édouardienne » (<http://www.ici-radio-canada.ca/emissions/...saison1/document.asp?idDOC=267057a>). Consulté le 5 novembre 2017

SALES SALVADOR, Dora. « La relevancia de la documentación en teoría literaria y literatura comparada para los estudios de traducción » (<http://translationjournal.net/journal/25documents.htm>). Consulté le 13 mars 2017.



Traduction de *Dans le ciel* en galicien (2015)

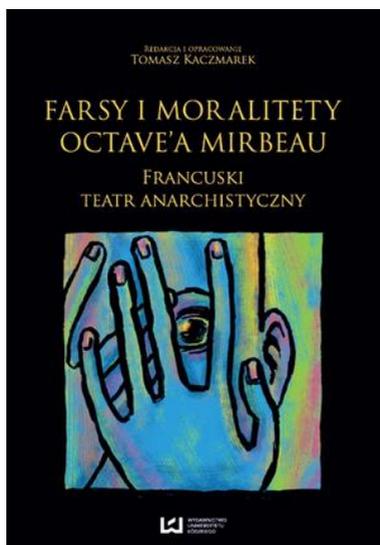
FARCES ET MORALITÉS

MIRBEAU EN TRADUCTION POLONAISE

Traduire le théâtre de Mirbeau en Pologne, cent après la disparition de l'écrivain, pourrait sembler dès le début une entreprise vouée à l'échec, à moins qu'il ne s'agisse d'une publication universitaire s'adressant aux *happy few*. Mais malgré tout, on peut se souvenir qu'en 2014, le premier volume consacré dans notre pays au théâtre français de contestation sociale des années 1900¹⁹⁰, a connu, en moins d'un an, une deuxième réédition, chose rare pour ce type de monographies (à l'heure actuelle le tirage, sous forme de livre en papier, est épuisé). À côté de Nelly Roussel, Charles Malato, Georges Darien et Lucien Descaves, figurait le nom d'Octave Mirbeau, auteur de deux pièces : *Portfel (Portefeuil)* et *Wynwiad (Interview)*. L'intérêt porté à notre anthologie tient peut-être au mot « anarchie » qui apparaît dans le titre et qui a mauvaise presse dans le pays de Jean-Paul II, car associé tout bêtement au régime communiste dont les Polonais se sont libérés. Cependant, en dépit de la méfiance absolue envers tous les mouvements ouvriers ou autres mus par les idées gauchistes (à l'exception du syndicat de Solidarité, complice du gouvernement actuel), la voix des mécontents, réfractaires aux idéologies abêtissantes et aliénantes de l'*establishment* politique et religieux, se fait entendre de plus en plus. Cela dit, faisant abstraction de certains cabarets qui dénigrent les « grands de ce monde », peu nombreuses sont les pièces des auteurs contemporains qui abordent ouvertement les questions sociales et les abus du pouvoir. La Pologne n'a pas donné d'artistes d'une envergure telle que Dario Fo, Benedetto, Kergrist ou Alain Badiou qui, ayant recours à la dérision et à la

¹⁹⁰ Tomasz Kaczmarek (éd.), *Anarchia i francuski teatr sprzeciwu społecznego 1880-1914*, Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego, Łódź 2014

démystification, s'inscrivent dans la tradition du théâtre populaire. Ce sont aussi des armes redoutables et d'une efficacité exemplaire, dont se sert Mirbeau dans sa production farcesque. Alors, encouragés par le succès du premier tome dédié au théâtre anarchiste en France, nous en avons préparé un deuxième, uniquement consacré aux *Farces et moralités*, qui a vu le jour fin 2015¹⁹¹. Traduire le théâtre de Mirbeau posait tout de même quelques problèmes surtout en ce qui concerne l'originalité exceptionnelle et la modernité de la plume de l'écrivain, qui dénonce le langage comme véhiculant le mensonge ou la mauvaise foi. « *Faire éclater les faux semblants de ce langage* » : c'était un défi que nous avons relevé.



Traduction polonaise des *Farces et moralités* (2015)

¹⁹¹ Tomasz Kaczmarek (éd.), *Farsy i moralitety Octave'a Mirbeau. Francuski teatr anarchistyczny*, Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego, Łódź 2015.

Avant toute autre chose, il est judicieux de s'attarder sur deux points que l'on ne peut pas éviter quand on désire révéler un drame étranger dans une autre langue. Toute réflexion sur la traduction oblige à se poser préalablement la question essentielle : pourquoi traduire ? Dans le cas des œuvres dramatiques de Mirbeau, la réponse serait d'une simplicité évidente, car la plume corrosive de l'auteur de *Sébastien Roch* n'a pas perdu de sa ferveur satirique, et même, au contraire, elle peut toujours bouleverser tout en égayant les esprits, non seulement en France, mais dans le monde entier. Compte tenu du talent incontestable de l'écrivain français, force nous est de constater tout de suite que c'est l'envie de faire connaître ses petites pièces au large public polonais qui nous a poussé à faire éditer toutes ces *Farces* dans la langue de Mickiewicz. Un groupe de chercheurs¹⁹² s'est ainsi aussitôt mis avec enthousiasme au travail, qui s'est au demeurant soldé par un succès au bout de quelques mois laborieux.

Mais avant d'avoir entamé cet exploit, il fallait encore résoudre un problème préliminaire : fallait-il traduire les saynètes comme des textes par excellence littéraires, en en faisant donc en toute conscience des « textes morts », ou, fallait-il prendre en compte leur dimension *performable* ? Fallait-il les lire comme un très bon roman à la manière du « *spectacle dans un fauteuil* » d'Alfred de Musset, ou les présenter comme des textes prêts à être portés sur les tréteaux ? « *Ici, en effet, nous trouvons en grande partie tout l'enjeu de la traduction théâtrale, comme de l'écriture théâtrale – le texte écrit devient prétexte à l'événement théâtral qu'est la représentation, moment de rencontre entre mot et geste, entre signes verbaux et non-verbaux*¹⁹³ ». C'est pourquoi, dans ce contexte, on en arrive à une

¹⁹² Joanna Raż ny, Sebastian Zacharow et Tomasz Kaczmarek.

¹⁹³ Margaret Tomarchio, « Le théâtre en traduction : quelques réflexions sur le rôle du traducteur (Beckett, Pinter) », *Palimpsestes* [En ligne], 3 | 1990, mis en ligne le 27 septembre 2010, consulté le 8 décembre 2017. URL : <http://journals.openedition.org/palimpsestes/431>.

autre question : qui serait le plus prédisposé à faire une telle traduction ? Est-ce que le linguiste a des compétences suffisantes pour exécuter cette tâche délicate, ou est-ce au littéraire, féru de théâtre, de posséder des aptitudes plus naturelles en la matière ? Ou peut-être faut-il tout simplement s'adresser à un traducteur qui soit familier du domaine des arts et spectacles ? Les uns reprochent aux autres leur manque de connaissances approfondies pour réaliser une traduction réussie. Sans aucun doute, à l'origine de cette controverse se trouve l'opposition fondamentale entre la poésie dramatique et la poésie narrative, dont témoignaient dans leurs écrits Platon et Aristote. Cette distinction éveille aussi aujourd'hui de vives disputes, qui se manifestent à travers les convictions de quelques-uns, selon lesquels le texte dramatique est parfaitement littéraire, tandis que, aux yeux des autres, la pièce théâtrale n'est qu'un prétexte qui doit donner lieu à une représentation scénique. Les uns et les autres ont recours aux classiques pour corroborer, à qui mieux mieux et preuves à l'appui, leurs certitudes. Alexandre Dumas fils écrit ceci dans la préface d'*Un père prodigue* : « Une œuvre dramatique doit toujours être écrite comme si elle ne devait être que lue. La représentation n'est qu'une lecture à plusieurs personnes » ; et Molière de dire en son temps : « Le théâtre est fait pour être joué ». Loin de vouloir trancher sur cette question qui divise depuis longtemps les spécialistes, nous avons tenu compte de diverses perspectives et surtout des problèmes inhérents à la traduction théâtrale. Notre approche a été facilitée par le simple fait que, parmi les chercheurs chargés de la traduction des œuvres de Mirbeau, se trouvent non seulement des littéraires ou des linguistes, mais aussi un dramaturge et des animateurs du théâtre étudiantin.

Or, pour nous, le texte dramatique fait partie de la littérature (la preuve en est qu'en Pologne les publications des anthologies de pièces théâtrales ont toujours le vent en poupe

sur le marché éditorial¹⁹⁴), mais nous n'oublions pas pour autant que l'esthétique des répliques écrites par le dramaturge se dévoile avant tout avec la mise en scène et l'interprétation des acteurs. Ainsi le drame peut-il procurer une agréable lecture, mais aussi, entre les mains d'un réalisateur théâtral, devenir (ce qui est l'aspiration intime de tout dramaturge) une partie d'une œuvre scénique, l'un n'excluant pas l'autre. De cette perspective, on peut qualifier le texte de théâtre de texte « à trous », aux dires d'Anne Ubersfeld¹⁹⁵, ce qui suggère qu'il est intrinsèquement destiné à la réalisation théâtrale : il est tout simplement « traduit » à travers d'autres signes iconographiques, étrangers au texte exclusivement littéraire. Alors, face à ce problème, notre tâche nous amenait dans les méandres d'un labyrinthe dont parlait Susan Bassnett¹⁹⁶, car nous étions conscients du fait que la transposition d'un texte en une représentation pose déjà des problèmes et qu'une traduction dans une autre langue rend les choses encore plus difficiles. Puis, on ne pouvait pas contourner ce que l'on appelle, dans le monde anglo-saxon, « *acculturating the playtext* », notion qui indique comment une pièce est adaptée à la culture cible. Pouvait-on obtenir une traduction qui ne soit pas, le cas échéant, imprégnée d'aucun « élément » polonais ? Pourtant, malgré le contexte historique et culturel, elle devrait être compréhensible sur la Vistule. Comme les textes traduits ne sont pas seulement destinés à la lecture mais aussi à l'interprétation actorielle, nous avons opté parfois pour une traduction libre (ce qui sera visible dans les tableaux ci-dessous),

¹⁹⁴ Il est vrai que les pièces des auteurs contemporains jouissent d'une plus grande notoriété, par rapport aux textes plus anciens.

¹⁹⁵ Cf. Anne Ubersfeld, *Lire le théâtre*, tome 3, Paris, Belin Sup, 1996.

¹⁹⁶ Susan Bassnett, « Still trapped in the Labyrinth: Further Reflections on Translation and Theatre », in Bassnett, Susan, et Lefevere, André, (eds.) *Constructing cultures: Essays on literary translation*, N° 11. Clevedon: Multilingual Matters, 1998, p. 90-108.

sans que la réalité française, à laquelle renvoient les farces, soit altérée.

Comme l'écrivain français dont il est ici question est peu connu en Pologne, pour ne pas dire qu'il est un grand méconnu, (quand nous prononçons parfois son nom, il arrive qu'on nous accuse d'écorcher honteusement le nom de Mirbeau), nous avons décidé de précéder la publication de ce recueil par une assez longue introduction sur cet auteur original et injustement tombé dans l'oubli – alors nous avons saisi l'occasion de faire de notre avant-propos une sorte de texte propédeutique à l'œuvre de ce romancier, journaliste et dramaturge hors pair. Redécouvert en France, il fallait que le lecteur polonais prenne connaissance de l'existence de cet auteur contestataire, politiquement incorrect, individualiste et libertaire, qui était apprécié et reconnu par les avant-gardes littéraires et artistiques. Mirbeau n'est pas seulement un grand écrivain « classique », dont la production littéraire mérite sans aucun doute la reconnaissance des académiciens et de simples lecteurs, mais grâce à son universalité, son œuvre est toujours d'actualité – et, plus particulièrement, peut-être plus de nos jours en Pologne qu'avant, tant disons-le, la plume de l'écrivain français gardera toujours sa fraîcheur, tant que la bêtise humaine n'aura pas déposé les armes. Ainsi, avant de faire une étude consacrée aux *Farces et moralités*, nous avons présenté les combats de Mirbeau ; qui condamnait farouchement les piliers, aussi grotesques que dangereux, de la société bourgeoise : l'Église catholique, l'Armée et le Pouvoir.

Quant à la traduction elle-même, souvent annotée (contraintes d'une publication scientifique obligeant), elle s'est révélée complexe et *grosso modo* plaisante grâce au style personnel et plein d'humour décapant de l'écrivain français. Les tableaux qui suivent montrent quelques solutions que nous avons adoptées lors de la traduction des pièces de Mirbeau. Loin d'être exhaustifs, tant s'en faut, ils signalent uniquement notre envie de

garder autant que possible l'originalité de la plume du dramaturge, tout en prenant en compte le caractère par excellence théâtral des textes, leur devenir potentiellement scénique. En ce qui concerne les titres des pièces, ils ne posent pas de problèmes singuliers pour un traducteur polonais et tous, sans exception, ont été traduits littéralement :

En français

Vieux ménages
L'Épidémie
Les Amants
Le Portfeuille
Scrupules
Interview

En polonais

Stare małż eń stwa
Epidemia
Kochankowie
Portfel
Skrupuły
Wywiad

Dans la majorité des cas, les noms des personnages (anthroponymes), qui peuplent le monde mirbellien, ne créent pas de problèmes spécifiques, c'est pourquoi nous avons adopté la traduction littérale, sauf en ce qui concerne *Portfel*, dans lequel les noms des comparses en disent long sur la condition précaire des « fantoches », et où nous avons proposé quelques solutions peut-être osées, mais toujours en respectant scrupuleusement l'originalité de Mirbeau et surtout son humour, qui devance de quelques décennies celui des « absurdistes » des années 50 et 60 du XX^e siècle :

Person nages	Osoby	
<i>Jean Guenille</i>	<i>Janek Szmciarz</i>	Adaptation culturelle Le nom de famille du protagoniste fait penser à quelqu'un qui porte un vêtement sale, déchiré, misérable. « Szmciarz » renvoie plutôt au chiffonnier,

		<p>mais ce mot polonais, quelque peu fort et à connotations péjoratives, reflète très bien sa position sociale inférieure.</p> <p>Transfert du prénom « Jean » (Jan) vers « petit Jean » (Janek). Nous avons choisi le diminutif qui, dans la version polonaise, souligne encore plus la condition peu envieuse du brave trouveur des portefeuilles bourgeois.</p>
Le Commissaire de police	Komisarz	Traduction littérale du nom commun et suppression de « de police », le mot « Komisarz » suffisant pour comprendre à qui on à affaire.
<i>Jérôme Maltenu</i> , quart d'œil	<i>Jeremi</i> Niezadbalski , szpicel	Traduction libre (création littéraire) À « Jérôme » nous avons préféré « Jérémie », car « Hieronim » est de nos jours un prénom très rare, tandis que « Jeremiasz » ou « Jeremi » sonne plus familier à l'oreille polonaise. Pour ce qui est de « Maltenu », nous avons forgé un néologisme (Niezadbalski – avec la terminaison « ski » typique des noms de famille en Pologne), pourtant très compréhensible, car signifiant quelqu'un de négligé, malpropre ou sale.
Premier agent	Pierwszy policjant	Traduction littérale du nom commun
Deuxième agent	Drugi policjant	Traduction littérale du nom commun
<i>Flora Tambour</i>	<i>Flora</i> Tamborek	Traduction littérale du prénom

		<p>Naturalisation phonétique supposée</p> <p>Traduction libre du nom de famille. Au lieu de traduire littéralement « Tambour » par « Bę ben », qui en polonais supposerait que l'amante du commissaire est excessivement obèse, nous avons choisi un terme qui est phonétiquement proche de la version française « Tamborek » et qui veut dire « tambour à broder ».</p>
--	--	--

En ce qui concerne les noms propres (toponymes), nous avons procédé par la naturalisation orthographique et phonétique (Paris – Paryż), mais, quand le correspondant n'existait pas en polonais, nous avons laissé l'original tel quel (Austerlitz, Marengo, Saint-Lazare, etc.), ce qui a été expliqué en note de bas de page. Quant aux noms des écrivains, psychologues ou autres personnages plus ou moins illustres dans divers domaines, ainsi que les titres des journaux de l'époque de Mirbeau, nous avons jugé important et indispensable d'ajouter des notices, ne serait-ce que sommaires, sur leur compte. Sans elles, on ne pourrait pas toujours comprendre l'humour caustique de notre auteur et plusieurs de ses allusions souvent mordantes à des individus concrets qu'il se permettait de ridiculiser en toute liberté. Reste à savoir si elles retrouvent une résonance analogue auprès du public polonais. En voici quelques exemples répertoriés pêle-mêle dans *Portfel (Portefeuille)* et dans *Wywiad (Interview)* :

En français	En polonais	
As-tu lu Bourget ?	Czytałaś Bourgeta ?	À part quelques chercheurs, personne n'a entendu le nom de cet écrivain, pourtant prolifique et reconnu de son

		temps. Rallié à l'Église catholique et à la monarchie (pas tellement éclairée), cet ancien ami de Mirbeau devient « une de ses têtes de Turc préférées ».
Connaissez-vous l'illustre docteur Cesare Lombroso ?	Znasz pan slynnego doktora Cesare Lombroso ?	Lombroso était un professeur de médecine légale, connu pour ses thèses sur le « criminel né ». Il tentait de repérer les criminels en analysant l'apparence physique d'un sujet suspect. En découvrant par avance la « délinquance en gestation », on pourrait arrêter le « scélérat » avant même qu'il ne commette une quelconque infraction à la loi. Pour Mirbeau, Lombroso est un pseudo-scientifique à part entière. Soit dit en passant : l'Italien prétendait que tous les soulèvements et révoltes de tout acabit explosent au cours des mois d'été, ce que l'histoire de la lutte des Polonais pour l'indépendance de leur pays ne confirme point (ex : insurrection de novembre de 1830, Insurrection polonaise de janvier 1861)
Pardon..., je suis pressé... Berthelot m'attend à dix heures... le roi des Belges à midi...	Przepraszam, ale nie mam czasu... Berthelot czeka na mnie o dziesiąt tej... a król belgijski w samo południe...	Si Marcellin Pierre Berthelot est passé dans l'histoire comme un éminent chimiste, biologiste, épistémologue et même un homme politique français, Léopold II s'est distingué par sa férocité envers les habitants du Congo : il aurait 10 millions de morts sur sa conscience (selon d'autres estimations le

		nombre de victimes s'élèverait jusqu'à 20 millions).
Voici Le Petit Journal .	Oto „ Mały Dziennik ”.	<i>Le Petit Journal (Mały dziennik)</i> rappelle étrangement <i>Nasz Dziennik (Notre Journal)</i> , fondé par le rédemptoriste polonais Tadeusz Rydzk (chouchou du gouvernement actuellement au pouvoir) qui, sur les colonnes de son quotidien, tient aussi des propos ouvertement « patriotiques », nationalistes et antisémites.

Pour ce qui est des expressions idiomatiques, connecteurs, possessifs ou autres termes qui peuvent devenir des fois un vrai casse-tête pour le traducteur, il suffit, à titre d'illustration, de nous limiter à *Wyniad* pour décliner quelques problèmes de traduction et les solutions que nous avons jugées les plus appropriées afin de garantir la meilleure compréhension possible pour le lecteur et le spectateur polonais – mais seule la mise en scène pourrait peut-être le mieux témoigner ou récuser l'efficacité de nos efforts :

C'est bien ça.	To musi być on .	Équivalence-Adaptation C'est ce que le journaliste dit en pensant qu'il a trouvé la personne recherchée. Le pronom personnel « on » (lui) au lieu de « to » (ça), ce qui donne en polonais : « ça doit être bien lui ».
Voilà..., voilà...	Już się robi... migusiem	Équivalence-Adaptation Chapuzot s'apprête à exécuter une commande très rapidement. Le polonais souligne l'habileté du marchand de vin ou/et sa nervosité ?
Attention !	Nie ruszać się !	Adaptation Le journaliste s'adresse à Chapuzot en lui ordonnant de ne pas bouger. Il utilise la forme impersonnelle (le verbe à

		l'infinitif), ce qui, en polonais, souligne l'agressivité du journaliste (celui-ci ne supporterait aucun refus de la part de sa victime).
Un photographe, maintenant .	Fotograf, czy co?	Adaptation La traduction littérale de « maintenant » ne serait pas la plus appropriée. Chapuzot devient de plus en plus abasourdi par la visite d'un intrus suspect et désobligeant – de prime abord, il le prenait pour un inspecteur de la vaccination.
Dame !... Ça se voit, il me semble...	To chyba widać, jak mniemam...	Suppression On a bien compris que le marchand est très énervé !
À la question !...	No ale do rzeczy!	Adaptation Le journaliste s'impatiente car il veut continuer son enquête, tandis que Chapuzot pense qu'il a peut-être gagné une automobile
Bédame !	No tak!	Adaptation « Bédame » est une expression vieillie traduisant une surprise. Dans la version polonaise, le marchand fait semblant de comprendre les propos du journaliste, ce qui met en exergue l'aspect comique de la scène.
Ça... c'est fort... Je ne suis pas marié...	A to dobre... <i>Kiedy</i> ja nie jestem ż onaty...	Adaptation Expansion explicative Le pauvre Chapuzot a beau crier qu'il n'est pas marié, le journaliste en sait plus sur le compte de l'interviewé.
Qu'est-ce que vous me chantez ?...	Co on mi tu gada ?...	Transposition-Adaptation de « vous » à « lui » Chapuzot comprend de moins en moins ce qui se passe, la situation étant comique, elle devient de plus en plus préoccupante pour lui.
Elle est bonne...	A to dobre...	Transposition-Adaptation de « elle » à « ceci » de l'adjectif à l'adverbe.

Mais nom de nom! vous ne m'avez pas compris... Je vous dis...	Przecież panu mówię ...	Adaptation-Amplification Rajout de « mais enfin », « puisque je vous dis ».
Le loustic., le fanfaron... le simulateur?... Ça ne prend pas..	Rozpustnik... pyszałek... symulant?... to się ze mną nie uda...	Adaptation Le journaliste ne déclare pas forfait et continue de plus belle son enquête, qui depuis longtemps s'est transformée en vrai interrogatoire.
Et qu'est-ce que ça me fait, à moi, tout ça?	A co mnie to obchodzi ?	Adaptation Le marchand de vin semble extenué de cette conversation qui se prolonge...
il ne sert à rien avec la Presse...	Na nic się zda w konfrontacji z prasą ...	Adaptation, Amplification explicative Chapuzot doit faire attention à ce qu'il dit (surtout face à la Presse – pas de majuscule dans la version polonaise), car ses prétendus mensonges peuvent avoir pour lui de graves conséquences, dont ce pauvre n'est pas conscient.
Prêtez-moi toute votre attention !	Niech się pan teraz skupi !	Adaptation Chapuzot doit se concentrer, mais il est tellement égaré...
Deux bocks !	No ale najpierw dwa piwa !	Adaptation, Amplification explicative Le journaliste désire poser la question à Chapuzot, mais sous une forme accessible à l'intelligence de celui-ci. Pour le faire, il doit boire encore deux bocks (il en boira une douzaine au total en moins d'une heure – et sans payer !).

La traduction ne pouvant pas passer outre l'oralité des dialogues, qui est leur trait intrinsèque, il fallait donc étudier leur texture auditive. « *Le texte appelle un dire, il est animé par une respiration, une scansion, un rythme et sa traduction exige un langage oral et non livresque*¹⁹⁷ ». Quelques conseils adressés aux débutants dans

¹⁹⁷ Jean-Michel Déprats, « Traduction », in : Michel Corvin (éd.), *Dictionnaire encyclopédique du théâtre*, Larousse, 2001, p. 1644.

l'écriture dramatique peuvent s'avérer parfois profitables non seulement pour les futurs dramaturges, mais aussi pour les traducteurs. L'un d'eux invite à relire le texte, non pas en murmurant (on courrait le risque de tricher, même involontairement), mais en parlant fort, en faisant clairement entendre les répliques conçues par l'auteur. Nous avons fait comme Flaubert, qui proférait chaque phrase à haute voix, afin de pouvoir potentiellement corriger le syle. Tout en restant fidèle à l'auteur, il fallait tout de même penser au phrasé polonais des dialogues. Ce « type d'exercices » qui consistait donc à passer les textes à l'épreuve du « *gueuloir* », nous a permis quelquefois de changer la musicalité de la phrase, de garder le rythme, le ton et d'éviter les liaisons dangereuses ou les dissonances, sans pour autant pervertir ni, surtout, déformer le sens de l'énonciation originale.

Tout compte fait, notre objectif principal était de rendre une aussi bonne traduction que possible des pièces de Mirbeau en pensant toujours à leur « théâtralité », ainsi qu'au lecteur/public qui ne serait pas au fait de la situation sociale et politique de la France au tournant du XX^e siècle. Cependant, comme cela a déjà été dit, le contexte français ne perturbe pas outre mesure la compréhension du message mirbellien en Pologne, car l'aspect universel de ses œuvres fait de lui un écrivain par excellence contemporain. De fait, l'auteur des *Vingt et un Jours d'un neurasthénique* est aussi corrosif qu'il l'était il y a juste cent ans. Sa causticité personnelle peut toujours déranger et son humour intemporel faire rire, tout en incitant à la réflexion critique.

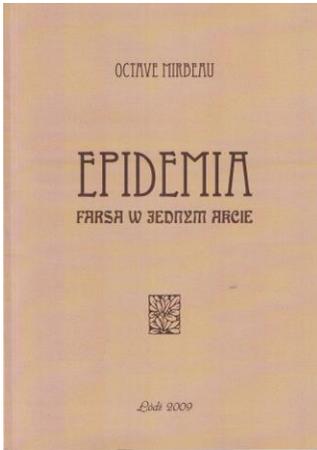
Pour finir, à ce jour, aucune de ces six pièces n'a été montée par une troupe théâtrale professionnelle à partir de ces versions. Cependant, nous avons réalisé sur scène l'un des drames de Mirbeau dans le cadre des activités du groupe

estudiantin « Scaramouche »¹⁹⁸ pour célébrer le centenaire de la mort de l'écrivain, mais, faute de temps, nous avons décidé de préparer avec nos étudiants la lecture des *Amants*¹⁹⁹ en polonais, une espèce de « lecture-spectacle », ou, « lecture performée » sous forme de “mise en espace” et de ”mise en jeu”. Cette formule, loin d’être une véritable mise en scène (malgré un décor sobre, avec un banc au centre, des étudiants en costumes, et même des effets acoustiques), a permis déjà à nos acteurs et aux spectateurs de percevoir la beauté du dialogue formidablement ironique de l'écrivain, ainsi que les qualités scéniques du texte de Mirbeau. À en juger par la salve d'applaudissements, la pièce a remporté un franc succès !

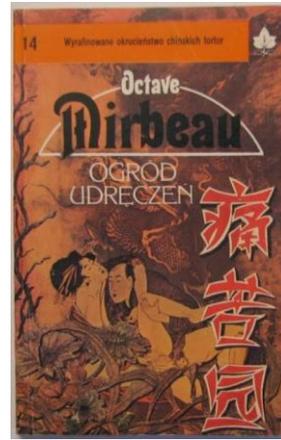
Tomasz KACZMAREK
Institut d'Études Romanes
Université de Łódź (Pologne)

¹⁹⁸ Il s'agit d'un groupe théâtral (l'Institut d'études romanes de Łódź), qui se constitue pour une année pour travailler sur une pièce de théâtre (en français) et préparer un spectacle qui est joué sur la scène du Teatr Nowy – théâtre municipal de la ville de Łódź. Parmi les pièces réalisées citons : *Mère souffrante* (Kaczmarek), *Da Vinci avait raison* (Roland Topor), *Ce soir on joue Le Roi se meurt* (Ionesco, Witkacy), *Casimir le Martyre* (Kaczmarek), *C'était mieux avant* (Emmanuel Darley), *Les Bonnes* (Jean Genet).

¹⁹⁹ La mise en scène : Anita Staroń, Tomasz Kaczmarek.



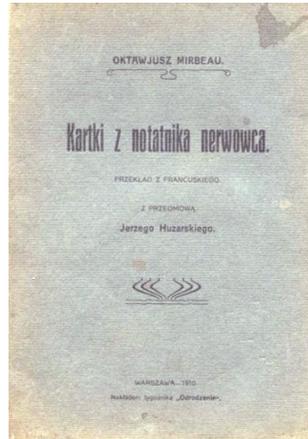
Traduction polonaise de *L'Épidémie* (2009)



Traduction polonaise du *Jardin des supplices* (1992)



Traduction polonaise du *Journal d'une femme de chambre* (1977)



Traduction polonaise des *21 jours d'un neurasthénique* (1910)

TRADUIRE LE THÉÂTRE DE MIRBEAU

Scrupules et Vieux ménages en espagnol

Traduire le théâtre de Mirbeau en Espagne relève aujourd'hui du défi, comme toute traduction d'une œuvre littéraire française de nos jours. En effet, les temps sont loin d'être faciles pour la diffusion des textes français en terres hispaniques.

La littérature anglo-saxonne, tout comme le cinéma, la musique, et autres expressions artistiques, fait preuve de cannibalisme dans le monde entier. En effet, à quelques exceptions près, individuelles ou régionales, les auteurs écrivant en d'autres langues que l'anglais ont du mal à percer le marché mondial du livre.

En Espagne, les données fournies par le CIS (Centro de Investigaciones Sociológicas) montrent qu'un Espagnol sur trois n'a jamais lu un livre ; que les hommes lisent moins que les femmes (37,9% d'hommes n'ont jamais touché un livre, contre 32,1% de femmes). La raison principale avancée c'est « qu'ils/elles n'aiment pas lire ». Par ailleurs, on ne peut pas accuser le format digital de la situation de pénurie des éditeurs et des libraires espagnols puisque, parmi ceux et celles qui lisent, 79,7% préfèrent le faire en papier. Quant aux genres littéraires qui font l'objet de leur choix, 23,6% préfèrent les romans historiques, 17,9% penchent pour le roman en général, alors que, à l'extrême opposé, les lecteurs de théâtre n'atteignent pas le 1% de la population lectrice²⁰⁰. De ce à peine 1% des personnes qui lisent du théâtre, la plupart ont eu accès à des pièces en version originale espagnole ou traduites de l'anglais, ce qui nous fait

²⁰⁰ CIS, résultats de la dernière enquête réalisée en 2014 : <http://www.lavanguardia.com/vangdata/20150423/54430790670/habitos-lectura-espanoles.html>. Consulté le 10 octobre 2017.

qualifier d'insignifiant le nombre de lecteurs de pièces de théâtre traduites du français en espagnol.

Ces lecteurs et lectrices sont, à leur tour, majoritairement des universitaires ou des étudiants d'écoles et masters de théâtre, qui ont accès aux œuvres, traduites ou pas, de Corneille, Molière, Racine, Marivaux, Beaumarchais, Victor Hugo, Vigny, Musset, Claudel, Giraudoux, Gide, Sartre, si l'on en croit les programmes d'études de Filología Francesa, des Estudios Franceses et de masters de théâtre et arts scéniques des dernières années que nous avons consultés.

La conclusion est facile à tirer : non seulement la traduction du théâtre de Mirbeau relève du défi, mais carrément du miracle, et il est légitime de se demander : pour qui ? Question à laquelle nous essaierons de répondre à la fin de notre exposé.

Trois sont les pièces de théâtre de Mirbeau traduites en espagnol à l'heure actuelle : la plus connue, *Les affaires sont les affaires* (*Los negocios son los negocios*), *Vieux ménages* (*Viejas parejas*) et *Scrupules* (*Escrúpulos*). Les trois ont été publiées par les Publicaciones de la Asociación de Directores de Escena de España, la maison d'édition de l'ADE. Cette association espagnole, considérée comme l'une des associations non gouvernementales les plus réputées en Espagne et à l'étranger, a son siège à Madrid. C'est une institution professionnelle et culturelle, qui regroupe la plupart de metteurs et metteuses en scène de théâtre de notre pays, ainsi que de nombreux techniciens des arts scéniques, comédiens et comédiennes, théâtrologues et dramaturgistes, ainsi que des traducteurs. L'Association a une politique éditoriale importante, avec sa propre maison d'édition et une moyenne d'une dizaine de livres publiés par an, des pièces de théâtre espagnoles ou latino-américaines inédites, des pièces de théâtre en langue étrangère

traduites en espagnol, des ouvrages de théorie et de pratique théâtrales en espagnol ou traduits d'une langue étrangère²⁰¹.

Les prix ADE aux différentes activités scéniques, créatrices ou techniques, sont les plus réputés dans le domaine du théâtre hispanique. Il existe un prix « María Martínez Sierra » pour la Traduction théâtrale. J'ai été finaliste en l'an 2014, avec mes traductions de *L'Île des esclaves* et *La Colonie* de Marivaux, et j'ai gagné ce même prix en 2015 avec le *Théâtre érotique* de Pierre Louÿs.

Los negocios son los negocios (ADE, 2000, collection « Literatura dramática » n° 48, 192 pages²⁰²) a été édité et traduit par Jaume Melendres, qui signe une excellente préface révélant au public de théâtre un auteur qui n'est connu en Espagne que par *Le Journal d'une femme de chambre*, pas plus lu que ses pièces, mais célèbre à cause de l'adaptation cinématographique de Luis Buñuel de 1964 (Franscope).

²⁰¹ Il y a six collections : « Literatura dramática » (101 titres publiés, dont le dernier de Mirbeau) ; « Literatura dramática iberoamericana » (79 titres) ; « Debate » (25 titres avec des études de nature spécifique et les actes des congrès de cette association) ; « Teoría y práctica del teatro » (41 volumes) ; « Premios Lope de Vega » (24 volumes) ; « Laberinto de fortuna » (consacrée à des genres divers non dramaturgiques, mais en rapport avec le théâtre, dont *La Mimógrafa* de Rétif de la Bretonne, édition critique et traduction, de mon cru. Ces publications sont complétées par la *Revista ADE-Teatro*, revue trimestrielle consacrée à l'analyse, la critique et l'information de l'activité scénique en Espagne et en Amérique Latine. Une des plus belles publications sur le théâtre du monde entier, elle a reçu divers prix, dont la Médaille d'Or de la 13^e Triennale Internationale des Livres et Périodiques de Théâtre de Novi Sad (Serbie), en 2003, et en 2004 le Premio Especial de la Unión de Actores.

²⁰² Le tirage, comme pour le volume *Viejas parejas/Escripulos*, a été de 700 exemplaires, distribués parmi les membres de l'ADE, des personnalités de la culture espagnole et latino-américaine, et mis en vente dans la page web de l'Association et certaines librairies spécialisées. À ce jour, aucune de ces trois pièces n'a été mise en scène à partir de ces versions.

Dans son introduction à la pièce, Jaume Melendres²⁰³ explique les raisons de cet oubli, non seulement hispanique, mais universel :

Ni Les affaires sont les affaires ni son auteur ne figurent sur le podium du théâtre naturaliste, occupé par Strindberg (qui ne l'a jamais été vraiment), Ibsen et Tchekhov. Son nom n'apparaît même pas dans l'Histoire du théâtre de Vito Pandolfi. Pourquoi ? La réponse est simple ; il est arrivé à Mirbeau la même chose qu'à Georges B. Shaw : son sens de l'humour et sa capacité de dévoiler crûment les mécanismes de la société capitaliste l'exclurent d'une élite que la plupart considérait, et continue de considérer de nos jours, comme le règne de la psychologie (et du sérieux), et non pas comme ce qu'elle est : le règne de la sociologie. »

Pourtant, souligne Melendres, le succès fut international, y compris en Espagne, où la pièce fut jouée en 1920 par la troupe de Francisco Morano, dans une adaptation jamais publiée. Après sa disparition de la scène, absence sans doute forcée durant la période franquiste, la traduction de Melendres a récupéré cette superbe pièce de Mirbeau, dans une version excellente de par sa qualité. Malgré l'affirmation ironique de son traducteur : « traduire Mirbeau est facile puisque la pièce est très bien écrite », cette qualité de l'écriture de Mirbeau, son sens de l'humour, sa causticité font de l'exercice de traduction en espagnol un exercice périlleux, comme nous le verrons par la suite.

Les comédies *Viejas parejas* et *Scruples* sont parues, dans un seul volume, 17 ans après *Los negocios son los negocios*, dans la même collection, avec le n° 101. C'est moi-même qui ai proposé à Juan Antonio Hormigón cette publication²⁰⁴.

²⁰³ Metteur en scène, auteur dramatique, essayiste et pédagogue, mort en 2009.

²⁰⁴ Ma collaboration avec Juan Antonio Hormigón remonte à une vingtaine d'années, lorsque j'ai co-traduit avec Rosa de Diego *Les Belles-sœurs* de Michel Tremblay, un véritable défi. Il n'est pas superflu de signaler que je le fais, depuis le début, bénévolement, car l'ADE fonctionne grâce aux cotisations de ses membres, qui reçoivent en échange un exemplaire de chaque publication et la

Le choix des deux pièces n'a pas été facile. Au goût personnel se sont ajoutés d'autres éléments le conditionnant, comme la brièveté des textes, car les volumes de cette collection sont, sauf exception, de dimensions réduites pour optimiser le rapport qualité/prix, toujours délicat lorsqu'il s'agit de livres. Il me semblait par ailleurs que ces deux pièces pouvaient me permettre de montrer un Octave Mirbeau, sinon féministe, du moins à l'encontre de cette image misogyne que l'on projette souvent de lui.

En général, lorsqu'un auteur a déjà été traduit dans cette série, et qu'il a été présenté dans un premier volume, les préfaces des autres volumes sont encore plus concises et se limitent à contextualiser les pièces. C'est ce que je fais pour les comédies de Marivaux, auteur par ailleurs bien plus connu que Mirbeau. Cependant, dans ce cas, je me suis permis de faire une préface relativement plus longue que d'habitude (p. 7-22), pour ajouter à la contextualisation on ne peut plus pertinente de Melendres

revue trimestrielle, ainsi qu'à des subventions (rares et pauvres depuis que le PP est au pouvoir) et au bénévolat de ceux qui contribuent à ses activités dramatiques, de recherche ou éditoriales, auteurs et traducteurs compris. Depuis, j'ai traduit pour ADE une dizaine de pièces de Marivaux, dont on envisage de traduire l'ensemble de sa production dramatique, projet que je dirige et auquel coopèrent avec moi des étudiantes en TFG (Travail de Fin de Grado-Licence), le théâtre libertin (Cyrano de Bergerac et Sade), Chamfort, Pierre Louÿs, Rétif de la Bretonne, et *Le Paradoxe du comédien* de Diderot, une nouvelle traduction-édition exceptionnelle, richement annotée par moi-même et longuement préfacée par Juan Antonio Hormigón. Si je dis exceptionnelle, c'est parce qu'un des principes de la collection « *Literatura dramática* », c'est que les préfaces se doivent d'être brèves, servant seulement à présenter l'auteur à des professionnels du théâtre (les lecteurs potentiels majoritaires de ces ouvrages), et que le texte, sans notes, doit être pensé pour être représenté de nos jours. Ceci exige une traduction qui s'avère presque une adaptation lorsque l'auteur est, comme c'est le cas pour toutes mes traductions, d'une autre époque, car le texte, dit par les comédiens, doit être compris par le spectateur d'aujourd'hui. Ceci conditionne la traduction, qui devient forcément beaucoup plus libre, par exemple le volume de Mirbeau dont il est ici question.

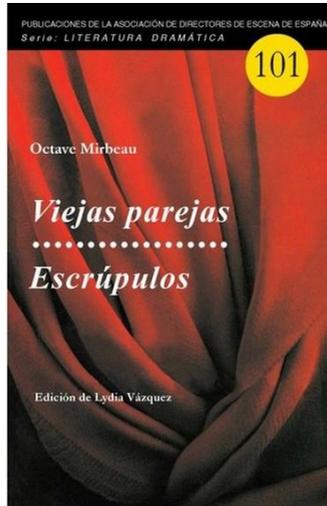
dans son prologue à *Los negocios son los negocios*, deux facteurs qui me semblaient importants : un, sa pertinence, son caractère subversif intemporel, qui fait de Mirbeau un auteur toujours corrosif, et aussi, pour contredire amicalement Melendres et Fernando Doménech Rico, auteur du compte-rendu du livre à sa sortie ; et deux, son rapport à la femme. Oubliant l'époque où il vécut et écrivit, nombreuses sont les féministes qui rangent aujourd'hui Mirbeau dans le rayon des écrivains machistes, le condamnant à ne pas être lu, à ne pas être représenté. Pour conjurer cette fausse lecture, j'ai pris la parole dans cette préface, en tant que femme, insistant sur les personnages féminins des pièces d'un Octave que j'ai osé qualifier de « *visionnaire de la femme future* ».

Quant à la traduction elle-même, non annotée²⁰⁵, comme le reste des volumes de cette série (*Le Paradoxe* est paru dans la collection « Debate », le n° 24), même si elle a été plaisante, loin d'être facile, elle s'est avérée complexe, aux choix périlleux parfois, à cause du style très personnel de l'auteur, de son sens fin de l'humour, et du fait même d'être un texte destiné à être dit devant un auditoire du XXI^e siècle.

Les tableaux qui suivent ne sont pas complets, mais permettent de décliner les difficultés de traduction les plus significatives, avec les solutions proposées, parfois osées, peut-être pas les plus appropriées, mais qui sont toujours le fruit d'une réflexion mûrie.

* * *

²⁰⁵ Sauf quatre notes à la page 72 de *Scruples*, à propos de l'Affaire Dreyfus, pour éclaircir les allusions politiques à ce moment historique, destinées aux acteurs qui joueront la pièce.



VIEJAS PAREJAS (Traduction littérale du titre : se pose la question du singulier/pluriel : **conservation du pluriel**, qui transforme une scène apparemment ponctuelle en un lieu commun) :

TABLEAU 1 : NOMS PROPRES/COMMUNS : ANTHROPONYMES

PERSONNAGES	PERSONAJES	PROCÉDÉS DE TRADUCTION
LE MARI (ANDRÉ)	EL MARIDO (ANDRÉ)	Traduction littérale du nom commun. Transfert (conservation du mot tel quel) du prénom, mais Naturalisation (adaptation orthographique et/ou phonétique) phonétique supposée (André)
LA FEMME	LA MUJER	Traduction littérale du

(MADAME)	(sans prénom) (LA SEÑORA)	Nom commun et amplification (ajout de l'article) pour le traitement « madame » (exclu : <i>madam</i> en espagnol, ambigu ; préféré : <i>señora</i> , précédé de l'article selon l'usage en espagnol)
LA FEMME DE CHAMBRE (ROSALIE)	LA CRIADA	Adaptation culturelle (modernisation : <i>camarera</i> , désuet ; préféré : <i>criada</i>) Transfert pour le prénom. Naturalisation phonétique supposée : Rosalie
MME BARDIN/FARDIN /CARDIN (GENEVIÈVE)	SEÑORA BARDIN/FARDIN/ CARDIN (GENEVIÈVE)	Transfert pour le prénom et le nom. Naturalisation phonétique supposée (Geneviève, Cardin)

TABLEAU 2 : NOMS PROPRES: TOPONYMES

TOPONYMES	TOPÓNIMOS	PROCÉDÉS DE TRADUCTION
Paris	París	Naturalisation orthographique et phonétique

TABLEAU 3 : PRONOMS PERSONNELS ET CONSTRUCTIONS VERBALES

FRANÇAIS	ESPAGNOL	PROCÉDÉS DE TRADUCTION
Vous / Tu	Usted / tú	Respect du traitement, selon les usages semblables à l'époque
On (ne sait jamais comment faire avec Madame)	Nunca acierta una con usted	Traduction oblique (modulation) et libre (pour Madame). On > una

		(transposition : respect de la troisième personne, mais au féminin, forme préférée à <i>se</i>). Madame > usted (Traduction libre : changement de personne – 3 ^e à 1 ^{ere} –, pour éviter la répétition de <i>señora</i>)
Peut-on dire des choses pareilles !	¡Que tenga una que escuchar cosas semejantes!	Modulation. Paraphrase avec sujet et action inversés : respect de la 3 ^e personne et forme infinitive, mais changement de sujet réel et de verbe (lui > elle ; dire > escuchar)
Tu en parles à ton aise	Claro, hablar es muy fácil	Colocation : Paraphrase avec changement de sujet (tu > se) et de forme verbale : généralisation en espagnol (plus usuelle : adaptation)
Qu'est-ce que vous avez donc dans les mains ? Avez-vous bientôt fini ? Où avez-vous mis mon flacon de sels ?	Pero qué tenéis en las manos? ¿ Habéis terminado de una vez? Où avez-vous mis mon flacon de sels ?	Traduction libre (Création discursive) / Adaptation : changement de sujet singulier (la femme de chambre) Sujet pluriel (la femme de chambre, le mari) Adaptation , non pas culturelle, mais en vue > d'une mise en scène
(scène II) Pas diné... Elle n'a pas diné...	No ha cenado... la señorita no ha cenado	Modulation-Amplification , par Adaptation culturelle ((elle>La señorita))
Nous verrons ensuite	Ya se verá	Transposition nous>se)

TABLEAU 4 : Connecteurs, déterminants, possessifs et autres termes “faibles”

FRANÇAIS	ESPAGNOL	PROCÉDÉS DE TRADUCTION
Mais faites donc attention...	Ponga más cuidado	Compensation (supprimer un connecteur. Mais ajouter un adverbe : más)
Me donne la fièvre... me donne plus de fièvre	Me da fiebre... me sube la fiebre	Modulation / Transposition : changement de point de vue et de catégorie grammaticales
On est, ma foi, très bien ici...	Se está muy bien aquí	Suppression (adaptation)
(Scène II) Ma chère	Querida	Condensation (adaptation)
Certainement... tu es malade	No digo que no estés enferma	Traduction oblique-Équivalence
Allons donc !	¡Esta sí que es buena!	Adaptation (expansion)
Allons... bon !	¡Lo que nos faltaba!	Adaptation (expansion)
En voilà assez	Se acabó	Équivalence
Charmant !	¡Lo que me faltaba!	Équivalence (suppression de l'ironie), expansion
Quand on souffre trop, vois-tu	Cando se sufre demasiado, verdad	Équivalence-Transposition

TABLEAU 5 : EXPRESSIONS IDIOMATIQUES

FRANÇAIS	ESPAGNOL	PROCÉDÉS DE TRADUCTION
Je n'y peux rien	Arréglatelas	Traduction libre-Adaptation
pas le moindre vent... pas la moindre humidité	La brisa es suave... no sopla un pelo de viento	Traduction libre-Équivalence

ma foi, oui !	¡Qué diantres, sí!	Traduction oblique-Équivalence
ce méchant cigare	Ese puñetero puro	Adaptation
Tout cela, pour quelques petits rhumatismes...	Todo ese numerito por un reuma de nada	Traduction libre-Équivalence
Les grands mots... les grandes phrases...	Llegó la hora de los grandes discursos... de las frases solemnes	Colocation
Tu le sais bien	Lo sabes de sobra	Traduction oblique-Équivalence
Elle en a bien l'air...	¡Tiene toda la pinta	Équivalence
Mais c'est fou	Esto es de locos	Équivalence/Transposition
Ce n'est pas gai ici	Esto no es ninguna juerga	Équivalence/Transposition
Alors, qu'est-ce que tu me chantes ?	Pero qué me estás contando	Équivalence
Elle ne manque pas de toupet	Vaya cara más dura	Équivalence
Cette gamine de pêcheur que l'on voit rôder à tous les carrefours	Esa cría, la hija del pescador, la que viene a merodear...	Amplification explicative
Parlons-en	Hablemos de eso, si quieres	Amplification-Équivalence
Moi aussi, à la fin, j'en ai assez	Yo también estoy harta	Transposition-Suppression

TABLEAU 6 : NIVEAUX DE LANGAGE

Je sais quand tu es en amour	Sé cuándo estás en celo	Inversion (de niveau de langue : élevé>bas) Adaptation (culturelle et exigée par la mise en scène)
Mais c'est confondant	Qué embrollo es este	Inversion (de niveau de langue : élevé>bas) Adaptation (culturelle et exigée par la mise en scène)
Ils vont me laisser là !...	¡Van a dejarme aquí, tirada!	Inversion (de niveau de langue : élevé>bas)- Amplification

* * *

ESCRÚPULOS (Traduction littérale)

TABLEAU 1 : NOMS PROPRES/COMMUNS : ANTHROPONYMES et OBJETS

PERSONNAGES	PERSONAJES	PROCÉDÉS DE TRADUCTION
Le volé	La víctima del robo	Expansion explicative (el robado : existe en espagnol, mais ça passe mal. L'expansion ne gêne pas, puisqu'elle ne se dit pas)
Le valet de pied	El mayordomo	Adaptation (ce n'est pas la même chose, mais pas de mot précis en espagnol autre que <i>criado</i> et trop populaire)
Le voleur (Monsieur)	El ladrón (El señor)	Extension-Adaptation
Des pincemonseigneurs	Una pinza perro	Traduction littérale

**TABLEAU 2 : NOMS PROPRES OU COMMUNS
TOPONYMIQUES: ANTHROPONYMES
TOPONYMIQUES**

TOPONYMES	TOPÓNIMOS	PROCÉDÉS DE TRADUCTION
Nos personnalités les plus parisiennes	Nuestras personalidades más parisinas	Traduction littérale
Elle vaut celle de Monsieur de Camondo	No tiene nada que envidiar al del señor Camondo	Adaptation et Transfert (Camondo, sans note, mais personnalité parisienne)

**TABLEAU 3 : PRONOMS PERSONNELS ET
CONSTRUCTIONS VERBALES**

FRANÇAIS	ESPAGNOL	PROCÉDÉS DE TRADUCTION
Ce n'est pas sûr	No estoy seguro	Transposition-Adaptation (impersonnel>yo)
Allons, dépêchons-nous	Vamos, rápido	Transposition-Adaptation (1 ^e personne du pluriel>adverbe)
Ah, tant mieux !	Me alegro	Adaptation (phrase sans verbe>phrase verbale et pronominale. Expansion)
Faites, Monsieur, faites...	Adelante, señor, adelante...	Transposition-Adaptation (2 ^e personne du pluriel>adverbe)

TABLEAU 4 : Connecteurs, déterminants, possessifs et autres termes 'faibles'

FRANÇAIS	ESPAGNOL	PROCÉDÉS DE TRADUCTION
Ah... voilà !...	¡Ah! ¡Ya la toco!	Expansion explicative
Sapristi !	¡Señor!	Équivalence

Je serai très bref, d'ailleurs...	Seré breve	Suppression (double : deux adverbes très et d'ailleurs>Ø)
Ha ! Ha ! Ha !...	¡Ja, ja, ja !	Équivalence
Bref !	En resumidas cuentas	Adaptation-amplification
<i>Saluts, politesses</i>	Saludos reiterados	Adaptation

TABLEAU 5 : EXPRESSIONS IDIOMATIQUES

FRANÇAIS	ESPAGNOL	PROCÉDÉS DE TRADUCTION
Cela n'a pas été sans peine	Pues ha costado lo suyo	Inversion (phrase négative>affirmative) Équivalence-Adaptation
la cheminée doit être à gauche... si je me souviens bien...	La chimenea, si no recuerdo mal, está a la izquierda	Modulation (me souviens viens>no recuerdo mal)- Équivalence
Car il y a à faire ici... Mazette !...	Es verdad que hay faena	Traduction libre. Adaptation explicative-Suppression (mazette : Ø)
répartitaire...	El que lleva las reparticiones	Expansion explicative
Chouette !	¡Morrocotudo !	Équivalence
un homme qui a du goût !...	Un hombre con gusto, sí señor	Adaptation-Amplification
Allons !... de l'estomac... et du chic !...	Vamos, agallas y mucho chic	Adaptation-Emprunt-Amplification
Entrez donc, Monsieur, je vous en prie...	Pase, no se quede ahí, se lo ruego	Adaptation (Compensation)
Je n'en doute pas	No me cabe la menor duda	Équivalence

Je suis à vous	Ruego me disculpe un instante	Traduction libre : Équivalence
Trêve de jérémiades !	¡Dejémonos de tonterías!	Traduction libre : Équivalence
Et la monnaie ? Ma monnaie... ?	¿Y las monedillas? ¿Mis monedas?	Adaptation (ici la répétition en espagnol ne marche pas, à moins qu'on ne joue avec le diminutif)
un complet d'intérieur	Un batín	Adaptation (mot désuet pour 'pyjama', adaptation-modernisation)
De mieux en mieux	De mal en peor	Adaptation (inversion : annulation de l'ironie, ici mal placée en espagnol)
Oh ! L'esprit... c'est plutôt gênant...	¡Oh! El ingenio, más que ayudar, estorba	Traduction libre : Adaptation-colocation
Et le secret professionnel, Monsieur !...	¡Y qué pasa con el secreto profesional, señor mío!	Adaptation-Expansion
Oh, sans mettre les noms... !	¡Oh! Sin decir nombres, claro	Adaptation-Compensation (suppression de l'article, ajout de l'adverbe final)

TABLEAU 6 : EMPRUNTS

Bibelot	Bibelot	Transfert-Emprunt
Très chic !	¡Pero que muy chic!	Emprunt-Amplification
Gentleman	Gentleman	Transfert-Emprunt (anglais>français>espagnol)
Modern-style	Modern-style	Transfert-Emprunt (anglais>français>espagnol)
Club [...] flirt	Club [...] flirt	Transfert-Emprunt (anglais>français>espagnol)

Habit	Traje de soirée	Adaptation-Expansion-Emprunt (ajout de 'soirée' pour expliquer le sens ancien de 'habit')
-------	-----------------	--

Nous remarquons, en parcourant ces tableaux, que la traduction libre ou oblique l'emporte sur la traduction littérale, ce qui est le propre du langage dramaturgique, mais aussi dû au ton familier, même si dans un niveau de langue soutenu, notamment dans *Escrúpulos* mais aussi dans *Viejas parejas*, dû à l'origine bourgeoise des personnages principaux : le mari et la femme dans *Viejas parejas* et le voleur et le volé dans *Escrúpulos*. Le vouvoiement est respecté à cause justement de ce niveau de langue, même si, à un moment, j'ai décidé d'enfreindre cette norme générale. C'est pages 28-29 de *Viejas parejas* :

Qu'est-ce que vous avez donc dans les mains ? Avez-vous bientôt fini ? Où avez-vous mis mon flacon de sels ?	Pero qué tenéis en las manos? ¿ Habéis terminado de una vez? ¿Dónde habéis puesto el frasco de sales?
---	--

La femme s'adresse dans la LO à la femme de chambre, qu'elle vouvoie. J'ai décidé, puisque le mari est sur scène, de le faire réagir gestuellement, de l'intégrer dans le pluriel du tutoiement, qu'on peut justifier par l'énerverment de la femme, et qui me permet de souligner davantage son caractère de qui croit à un complot de ses femmes de ménage et de son mari, qu'elle suppose amants. Je suis consciente que ce choix peut faire croire aux critiques malintentionnés à une confusion pronominale de ma part, à une méconnaissance de la langue de la part de la traductrice, ou à son/mon incompréhension de la scène... Je pense que le traducteur doit être au-dessus des critiques possibles, et ne pas tenir compte de ces réflexions, c'est pourquoi j'ai pris ce que je pense être la bonne décision : faire une traduction infidèle en vue de la meilleure compréhension

générale et d'une mise en scène plus piquante, plus dans le goût de nos jours.

La modernisation infidèle du métier des serveurs : femme de chambre/*criada* et valet de pied/*mayordomo* respectivement, me paraissait obligée pour ne pas tomber dans l'ambiguïté ou l'incompréhension de la part de l'auditoire. De la même façon j'ai traduit un « *complet d'intérieur* » par *batin*, par exemple, parce que "pyjama" ne me permettait pas de donner ce ton fin-de-siècle que je voulais garder tout au long des deux comédies.

J'ai essayé de faire la même chose avec certaines expressions idiomatiques, comme « *chouette !* », proférée par le valet du voleur en gants blancs, qui se dit toujours en français, et que j'ai traduit par *morrocotudo*, mot hélas ! désuet en espagnol. L'ironie est présente dans les deux pièces et j'ai décidé de la respecter, puisque c'est un des traits caractéristiques de l'humour de Mirbeau. Toutefois, il y a eu quelques cas où la situation ne me permettait pas de la garder car le public pouvait ne pas la saisir. Dans ces cas je l'ai sacrifiée au bénéfice d'une meilleure compréhension (*charmant/lo que me faltaba* ; de mieux en mieux/*de mal en peor*).

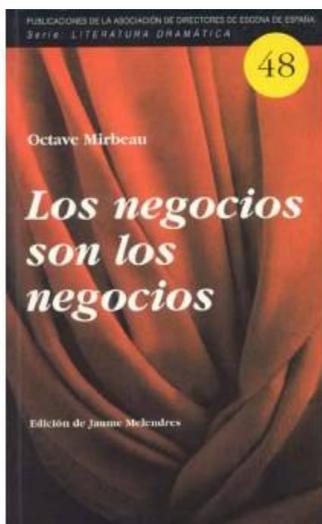
Le niveau de langue soutenu a été respecté, sauf parfois pour, au moyen d'une traduction infidèle (« *quand tu es en amour* » / *cuando estás en celo*), accentuer l'état d'âme du personnage (la femme). Ici, sa jalousie, son hystérie annonciatrice du soliloque final, sont de la sorte mises en relief.

L'absence prescriptive de notes (exception faite des quatre considérées indispensables par l'éditeur dans *Escrúpulos*) nous empêche par exemple d'expliquer le nom propre de Camondo, explication qui pourrait être remplacée par une gestuelle actoriale permettant au public de comprendre qu'il s'agit d'un grand collectionneur d'œuvres d'art.

En somme, ma traduction est le résultat d'une entente entre l'effort pour rendre une bonne traduction et la conscience

d'écrire un texte qui se doit de "passer" auprès d'un public ne connaissant ni la situation socio-politique française de l'époque ni le milieu bourgeois huppé ici portraiture. Ceci dans le but de rendre à ces pièces, au théâtre de Mirbeau en général, une actualité qui est la sienne car la mésentente des couples qui vieillissent et s'ennuient ensemble par prescription sociale, l'hypocrisie des bourgeois qui volent légalement sont, malheureusement, toujours très présentes dans notre société européenne.

Lydia VÁZQUEZ
Université du Pays Basque
Bilbao (Espagne)



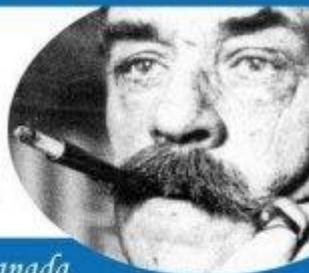
Traduction espagnole de
Les affaires sont les affaires (2002)

XI Cita Cultural Francesa

 ctave

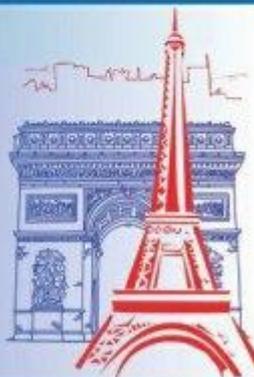
 irbeau

100 años después



Del 2 al 15 de noviembre, Granada

- Coloquio
- Artes escénicas
- Exposición colectiva
- VII Festival de Otoño de Poesía del Libro y de la Edición



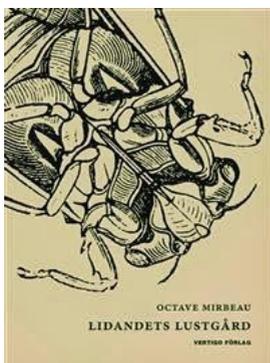
Organizan:  y Asociación Francoespañola "Encuentros"



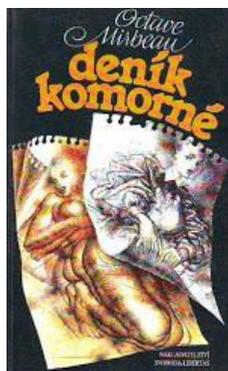
Fiarte GRANADA 13 ARTES



AYUNTAMIENTO
DE GRANADA



Traduction suédoise du
Jardin des supplices (2013)



Traduction tchèque du *Journal
d'une femme de chambre* (1993)



Traduction roumaine de
L'Abbé Jules (1974)



Traduction macédonienne du
Jardin des supplices (2009)

Mis en ligne en août 2018
par la Société Octave Mirbeau,
10 bis rue André Gautier, 49000 ANGERS
michel.mirbeau@sfr.fr
<http://www.mirbeau.org/> et <http://mirbeau.asso.fr/>
[Publications de la Société Octave Mirbeau](#)



Dans le cadre de la commémoration internationale du centième anniversaire de la disparition d'Octave Mirbeau, dont les œuvres ont été traduites dans plus de trente langues, a eu lieu, à Grenade, en novembre 2017, un colloque international sur *Octave Mirbeau en toutes langues*, qui a été l'occasion d'une quinzaine Mirbeau organisée par la Maison de France de Grenade.

Les communications ont été complétées par divers témoignages de traducteurs de l'auteur du *Journal d'une femme de chambre*, qui nous ont fait part de leur expérience. Sans la moindre prétention à l'exhaustivité, ce volume permet du moins de confronter des expériences diverses, d'aborder les problèmes propres à la traduction littéraire en général et aux langues en particulier, et, ce faisant, de dégager les spécificités d'Octave Mirbeau romancier, conteur et dramaturge.

Illustration de couverture : *Octave Mirbeau*, par le peintre vénézuélien Damian Tirado, Grenade, 2017

ISBN : 978-2-9530534-3-2