LA « NOTE DU TRADUCTEUR » À LA *SIGNORA BOVARY* DE NATALIA GINZBURG

Mathilde VISCHER MOURTZAKIS[1]

Résumé : Cette contribution propose tout d'abord une traduction de la Note du traducteur de Natalia Ginzburg à sa traduction en italien pour l'éditeur Einaudi de *Madame Bovary*, de Flaubert, jusqu'alors inédite en français. Un commentaire sur les enjeux de cette note est ensuite proposé. En partant de la notion de paratexte, ce commentaire présente quelques réflexions autour de la position traductive de Natalia Ginzburg, de son projet de traduction, des liens avec son écriture propre et de l'usage des métaphores. La conclusion montre que le dialogue entre écriture et traduction révèle que la traduction agit comme source de renouvellement pour l'écrivain.

Mots clés : Natalia Ginzburg, traduction littéraire, *Madame Bovary*, traducteurs de paratexte

Abstract : This article begins by presenting a translation of Natalia Ginzburg'sTranslator's Note to her Italian translation of Flaubert's *Madame Bovary* – previously unpublished in French – for Einaudi. The paperthen proposes a commentary on the issues at stake in this note. Starting with the notion of paratext, it presents some reflections on Natalia Ginzburg's translating position, her translation project, the links with her own writing and the use of metaphors. As demonstrated in the conclusion, the dialogue between writing and translation reveals that translation can act as a source of renewal for the writer.

Keywords : Natalia Ginzburg, literary translation, Madame Bovary, paratext translators

Natalia Ginzburg est connue comme écrivain, mais aussi, en Italie, comme traductrice de Vercors, Proust, Flaubert ou encore Duras et Maupassant. Si Natalia Ginzburg traductrice a fait l'objet d'assez nombreuses études en Italie, le lecteur francophone ne dispose que de quelques textes critiques[2]. Cet article a un double objectif : le premier est de faire découvrir aux lecteurs francophones la « Note du traducteur » à sa traduction de *Madame Bovary*, qui n'avait jusqu'ici pas encore été traduite[3], et le second de proposer une réflexion sur quelques enjeux de cette note.

> Certains pensent que les écrivains traduisent mieux que les autres. Ce n'est pas mon cas. Je pense que parfois ils traduisent bien, et parfois mal. Je pense que, pour un écrivain, traduire un texte qu'il aime peut être un exercice

[1] Université de Genève, Suisse, mathilde.vischer@unige.ch.

[2] Voir dans la bibliographie les trois articles en français de Fabio Vasarri.

[3] L'auteure de l'article et les éditrices de *Atelier de traduction* remercient vivement les Éditions Giulio Einaudi de leur avoir autorisé la publication de la traduction de cette note (© 1983, 1993, 2001 et 2015 Giulio Einaudi editore s.p.a.)

BDD-A30685 © 2019 Editura Universităţii din Suceava
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.142 (2026-11-14 23:07:30 UTC)

extrêmement salutaire, corroborant et vital. À condition, cependant, qu'il le prenne comme un exercice, et qu'il ne se comporte pas comme un écrivain, mais comme un traducteur, se mettant à l'écart le plus possible, se mettant le plus possible en retrait dans un recoin caché.

L'écrivain qui décide de traduire un texte qu'il aime se rend tout de suite compte qu'il s'apprête à faire quelque chose dont il n'a pas l'habitude. Il se trouve face à des pages écrites par quelqu'un d'autre et dans une langue étrangère, dont il doit interroger le sens précis de chaque mot. Il aime ces pages et il a très peur de les gâcher, ou plutôt il sait avec certitude que, à peine il les touchera, il les gâchera. C'est pourquoi il se sent astreint à garder une attention craintive et méticuleuse, tout à fait étrangère à son tempérament et qui lui était jusqu'ici inconnue. Quand il écrit pour lui-même, son rapport aux mots est tout à fait différent. Il est effronté, tyrannique, hâtif et impérieux. Lorsqu'il traduit, il sait d'emblée qu'il devra abandonner un tel rapport au choix des mots. Les mots seront désormais quelque chose de nouveau pour lui. Et peut-être aura-t-il ensuite dès lors pour toujours, face aux mots, une attitude moins effrontée, moins imprudente et plus humble.

Lorsqu'il traduit un texte qu'il aime, l'écrivain ressent une nostalgie déchirante de la création. Une sorte de feu s'insinue dans les heures qui lui appartiennent et qui sont souvent, lorsqu'il n'écrit pas, couleur cendre. En outre, quand il n'écrit pas, il lui arrive souvent de constater que sa personne est plongée dans un silence aride. En cherchant des mots dans les dictionnaires, et dans l'agitation de son esprit, un essaim s'est comme mis en mouvement à l'intérieur de lui, qui l'envahit peu à peu. Cela le réjouit, et la fécondité de la création lui apparaît à nouveau comme possible et proche.

Je ne pense pas que l'écrivain doive accomplir, en traduisant, un acte d'appropriation. Je crois qu'il doit s'effacer le plus possible. Son style, dont il ne fait pas usage, languit dans ses mains comme un instrument inutile. Il ne peut toutefois s'en séparer en pensée, puisqu'il lui est impossible en pensée de s'en séparer jamais, et de temps en temps il le caresse à l'intérieur de lui-même en secret, et il songe au moment où il l'utilisera à nouveau. Cela lui procure une émotion confuse et de l'impatience. Mais il sait bien que la traduction exige une patience suprême. Ainsi, entre patience et impatience, entre méticulosité et ardeur, l'écrivain marche dans un lieu qui lui est totalement étranger. Car, en vérité, même s'il a traduit au cours de sa vie un certain nombre d'œuvres qu'il a aimées, à chaque fois il oublie cet étrange exercice et doit le réapprendre du tout au tout.

S'effacer est une chose tout à fait nouvelle, puisqu'il est habitué à penser intensément à lui-même, quand il écrit pour lui, et à garder les yeux fixés sur l'agitation de son propre esprit. Il est dès lors contraint de détacher ses yeux de lui-même, et de les fixer sur le monde de quelqu'un d'autre. S'il aime ce monde, il s'y ouvre tout grand, il aimerait être envahi, gouverné et commandé par lui. Quand il écrit lui-même, il se comporte habituellement en souverain, mais quand il traduit, il sent qu'il doit se comporter en serviteur. Traduire est servir. Mais il lui reste toutefois, cachée, une sorte de souveraineté : la souveraineté qui appartient aux serviteurs des souverains lorsqu'ils vivent en étroite familiarité avec eux, qu'ils respirent cette grandeur admirée, épiant sur les rides de leur front leurs désirs et leurs desseins.

BDD-A30685 © 2019 Editura Universităţii din Suceava
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.142 (2026-11-14 23:07:30 UTC)

> Traduire signifie saisir à bras le corps chaque mot, s'y cramponner et en scruter le sens. Suivre pas à pas et fidèlement la structure et l'articulation des phrases. Être tels des insectes sur une feuille ou des fourmis sur un sentier. Mais lever tout de même les yeux pour contempler l'ensemble du paysage, comme on le fait du sommet d'une colline. C'est avancer très lentement, mais aussi très rapidement, car dans toute cette lenteur, l'impulsion de dévorer la route est – et doit être – présente. Être tout à la fois fourmi et cheval. Mais courir sans cesse le risque d'être soit trop fourmi, soit trop cheval. Dans les deux cas, l'œuvre est gâchée. Ce n'est pas la lenteur qui doit transparaître, mais la course du cheval. Les mots nés de cette lenteur ne doivent pas paraître rampants ou morts, mais frais, vivants et impétueux. La traduction s'appuie donc sur cette contradiction qui semble irrémédiable. Quotidiennement aux prises avec une telle contradiction, l'écrivain pourrait-il s'encombrer du poids de sa propre personne, de son propre style ? Non, il serait bon qu'il laisse tout cela un peu de côté. Tout à la fois fourmi et cheval, souverain et serviteur, l'écrivain se découvre, en traduisant, sous une apparence et dans une condition nouvelles.
>
> (Natalia Ginzburg, « Note du traducteur » in *La Signora Bovary*, Torino, Einaudi, 1983, pp. 391-393. © 1983, 1993, 2001 et 2015 Giulio Einaudi editore s.p.a.)

Quand elle se lance dans la traduction de *Madame Bovary*, Natalia Ginzburg a déjà traduit et publié, de Vercors, *Le silence de la mer* (1945) et, de Proust, *Du côté de chez Swann* (1947). Comme l'explique le chercheur Fabio Vasarri (Vasarri, 2001 : 168), le projet prend forme dans le cadre de la nouvelle collection de la maison d'édition Einaudi « Scrittori tradotti da scrittori », qui publie des textes classiques et modernes traduits ou retraduits par des écrivains. Les livres de cette collection sont accompagnés par une note ou une postface du traducteur, et *La Signora Bovary* est le troisième ouvrage de la collection. Natalia Ginzburg connaît fort bien la maison d'édition Einaudi pour y avoir travaillé pendant de longues années, après avoir entrepris de traduire *Du côté de chez Swann* pour cette même maison d'édition et y avoir rencontré Leone Ginzburg, son futur époux. Avec Giulio Einaudi, ce dernier lui propose en 1937 de traduire *À la recherche du temps perdu (*Ginzburg, 1990 : 559-560). Pour des raisons personnelles et historiques, elle ne publiera sa traduction de *Du côté de chez Swann* qu'en 1946 et d'ailleurs elle ne publiera pas toute la *Recherche* (Ginzburg, 1963 : 7 ; Ginzburg, 1990 : 559-561 ; Vasarri, 2001 : 168). Alors qu'elle entreprend cette traduction de Proust à vingt ans, encore toute jeune auteure, elle réalise la traduction du roman de Flaubert lorsqu'elle a déjà publié une grande partie de son œuvre. En partant de la notion de paratexte, nous proposerons quelques réflexions autour de la position traductive de Natalia Ginzburg, du projet de traduction, des liens avec son écriture propre et de l'usage des métaphores.

Les paratextes de traducteurs et la Note de Natalia Ginzburg

Les études sur les paratextes des traducteurs en sont encore à leurs balbutiements : il s'agit d'une perspective récente et, comme le souligne Céline

BDD-A30685 © 2019 Editura Universităţii din Suceava
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.142 (2026-11-14 23:07:30 UTC)

Letawe dans le numéro 31 (2018) de la revue *Palimpsestes* consacré au sujet, intitulé *Quand les traducteurs prennent la parole : préfaces et paratextes traductifs*, la critique s'intéresse peu aux préfaces ou aux paratextes de traducteurs (Letawe, 2018 : 39). Elle relève tout d'abord le fait que les préfaces font sortir les traducteurs de leur « invisibilité » (selon le concept développé par Venuti) (Letawe, 2018 : 38) et, à partir d'un corpus de cinq cents œuvres de littérature germanophone traduite en français, elle met en évidence différentes fonctions principales qu'elles peuvent revêtir : la justification des choix, la démarcation par rapport à une traduction antérieure, le rappel des limites de la traduction (Letawe, 2018 : 40-45). Dans le même volume, Patrick Hersant propose les fruits de l'analyse d'une soixantaine de préfaces de traducteurs de poésie, autant de « Portraits de traducteurs en préfaciers », comme l'indique le titre de sa contribution (Hersant, 2018 : 17-36). Dans cet article, il ne tient pas compte de tous les propos sur l'œuvre et l'auteur ou sur la façon dont le traducteur en est venu à traduire, tout à fait typique des préfaces, mais qui ne méritent pas, selon lui, qu'on les étudie (Hersant, 2018 : 18). Il relève trois grandes catégories parmi les fonctions que revêtent les préfaces (justifications et excuses, présentation du travail accompli, grandes questions de traduction) et plusieurs sous-catégories (difficultés, intraduisibilité, bizarreries de l'original, opposition langue source-langue cible, justifications et disculpations, modestie, aveux, microlectures, fidélité, source et cible, vers ou prose, le traduire) (Hersant, 2018 : 18-31).

La Note de Natalia Ginzburg est pour le moins atypique : en effet, à sa lecture, on constate que, parmi toutes les catégories et sous-catégories de Letawe et Hersant, une seule la caractérise : celle qui concerne les réflexions sur le traduire. Ce texte est singulier dans la mesure où Natalia Ginzburg ne dit non seulement rien du texte qu'elle a traduit, *Madame Bovary*, mais rien non plus sur l'auteur, Flaubert, ni sur les problèmes concrets qu'elle a rencontrés pour traduire ce texte, ni sur la langue française. Cette note est également singulière par le fait qu'elle n'aborde pas un certain nombre d'autres éléments en général présents dans les paratextes : on ne trouve ni explicitation des difficultés, ni discussion et justification des choix, ni aveux, ni microanalyse du texte original. Dans l'article consacré à la traduction de *Madame Bovary*, Vasarri s'interroge également sur l'absence de l'auteur traduit dans cette note (Vasarri, 2001 : 171). Il émet l'hypothèse selon laquelle Natalia Ginzburg serait intimidée par le maître incontestable de la prose romanesque française, n'osant le commenter ni même le mentionner. Cependant, comme il le souligne également, Flaubert est en quelque sorte présent en transparence : il est tout à la fois omniprésent et invisible, puisque d'une part c'est bien la traduction de son œuvre en particulier qui a permis à la traductrice de formuler ces réflexions d'ordre général sur la traduction, et que d'autre part son œuvre a marqué celle de Natalia Ginzburg.

Dès lors, quelle est la teneur de cette note ? Dans l'article déjà cité, Hersant explique que le traducteur esquisse parfois des remarques plus générales, qui peuvent viser à « établir quelques fondements du geste traductif »

BDD-A30685 © 2019 Editura Universităţii din Suceava
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.142 (2026-11-14 23:07:30 UTC)

(Hersant, 2018 : 18). Il écrit également : « Il arrive que le traducteur livre sa conception de l'acte traductif de manière explicite, et parfois curieusement dogmatique – ces passages-là sont truffés de 'il faut' et de 'on doit'. » (Hersant, 2018 : 30) Mais rares sont les paratextes qui ne font pratiquement *que* cela, comme la Note de Natalia Ginzburg. En effet, elle nous parle du traduire et adopte une tonalité générale très affirmative (on ne trouve pratiquement aucune modalisation – un seul « forse » dans tout le texte) : il s'agit d'un discours général sur la traduction, d'un minuscule essai sur la traduction. L'auteure-traductrice adopte une posture d'auteure, mais qui s'inscrit dans une tension. Elle ne s'exprime que du point de vue des traducteurs-écrivains (« les écrivains » ; « l'écrivain »[1]) et de la manière la plus générale possible, mais en s'impliquant très souvent avant tout de façon indirecte, en ayant recours à des tournures impersonnelles. Une tension entre invisibilité et visibilité, ou entre précaution et affirmation est donc perceptible. Nous reviendrons sur ce point plus loin. On peut relever encore le fait qu'il s'agit d'une note placée à la suite du texte traduit et non d'une préface : comme le mentionne Céline Letawe (Letawe, 2018 : 45-46), si le texte placé après la traduction (postface ou note) est plutôt le signe d'une marque de modestie du traducteur, dont le propos clôt le livre plutôt que de l'ouvrir, il met souvent le traduire fortement en valeur, ce que confirme cette Note. Cette dernière sera ainsi considérée avant tout comme un « paratexte », à savoir un texte accompagnant la traduction, sans que sa position après le texte traduit ne prenne une importance particulière.

La note du traducteur de Natalia Ginburg : entre précaution et affirmation

Au moment où elle traduit *Madame Bovary*, Natalia Ginzburg a déjà traduit Vercors et Proust ; elle a publié de nombreuses œuvres de fiction et trois volumes d'articles, réflexions ou essais brefs. Si cette Note rompt en effet avec l'invisibilité de la traductrice (Letawe, 2018 : 38), elle propose un point de vue apparemment distant et peu impliqué tout à fait singulier si on la compare à une grande partie des paratextes de traducteurs et, surtout, à ses autres paratextes et à ses textes de réflexion et articles. En effet, autant dans *Le piccole virtù*, *Mai devi domandarmi*, *Vita immaginaria* que dans ses paratextes à ses traductions de Proust[2], elle s'exprime de façon spontanément impliquée et très personnelle. Or, dans cette Note, c'est une tension entre précaution et affirmation qui domine : lors d'une première lecture, le lecteur peut avoir l'impression que l'auteure s'implique peu dans son propos. Cependant, la dimension affirmative et personnelle est également bien présente, mais dissimulée derrière des formulations générales : « l'écrivain » est sujet des deux

[1] Toutes les citations de la Note font référence à la traduction proposée ici (désormais sans mention en note de bas de page).

[2] Voir les références des trois textes dans la bibliographie : Prefazione di Natalia Ginzburg a Marcel Proust, *Alla ricerca del tempo perduto. La Strada di Swan* (1946) ; Come ho tradotto Proust (1963) ; Postfazione alla *Strada di Swan* (1990).

BDD-A30685 © 2019 Editura Universităţii din Suceava
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.142 (2026-11-14 23:07:30 UTC)

tiers des phrases et elle utilise toujours la troisième personne, à l'exception de cinq occurrences de verbes à la première personne (trois occurrences de « je pense » ; une de « je ne pense pas » ; une de « je crois »). Son propos s'ouvre sur une phrase qui introduit une première tension à travers sa dimension à la fois modeste et polémique[1], par des propos faussement ingénus, mêlés de provocation[2], remettant en question ou nuançant fortement la posture d'auteure revendiquée dans la Note : « Certains pensent que les écrivains traduisent mieux que les autres. Ce n'est pas mon cas. Je pense que parfois ils traduisent bien, et parfois mal ». L'écrivain se tient bien dans une position privilégiée, mais pas nécessairement pour l'activité de traduire, et pourtant c'est bien en tant qu'écrivain qu'elle parle. En tant qu'écrivain, mais qui à aucun moment ne se place dans une position égale ou supérieure à l'auteur traduit, comme Marguerite Yourcenar le fait dans sa préface à sa traduction de *The Waves* de Virginia Woolf. Dans un article du numéro déjà cité de la revue *Palimpsestes*, Maïca Sanconie montre en effet comment Marguerite Yourcenar se compose dans cette préface « une position dominante de co-auteur » et comment s'y déploie « une volonté de toute-puissance » (Sanconie, 2018 : 109-110). Dans la Note de Natalia Ginzburg, le refus de l'appropriation est énoncé clairement : « Je ne pense pas que l'écrivain doive accomplir, en traduisant, un acte d'appropriation », et il semble que sur ce point, si l'on observe ses traductions, elle suive bien ce précepte (voir à ce propos le point « le 'projet' face aux résultats »). Nous verrons au point suivant que la tension entre précaution et affirmation est révélatrice d'une autre tension à l'œuvre dans cette Note.

Une position traductive entre attachement à la lettre et créativité

Natalia Ginzburg ne s'exprime pas, dans cette Note, en théoricienne : ses réflexions sont de l'ordre d'une expérience personnelle qu'elle souhaite faire partager, mais à laquelle elle donne une valeur générale. Elle rédige cette Note au début des années 1980, avant la naissance de la « traductologie » à proprement parler et juste avant la parution des écrits de Berman. Il ne lui paraît pas nécessaire de convoquer des écrivains-traducteurs ou des théoriciens de la traduction, comme Walter Benjamin, qu'elle a cependant probablement lus. Son approche de la traduction, ou sa « position traductive », pour reprendre la dénomination que proposera Berman dans « Pour une critique productive » (Berman, 1995 : pp. 11-97), semble dans un premier temps assez claire : elle prône une attention à la « lettre » du texte (au sens où l'entendra justement Berman), la précision (« méticulosité »), l'humilité (elle parle d'« exercice », de la crainte qu'a le traducteur de « gâcher l'œuvre » et du fait que de toute façon il la gâchera), l'effacement de l'auteur-traducteur (elle parle de « *fare sparire se*

[1] Ton polémique que note également Fabio Vasarri (2001 : 168).
[2] Voir à ce propos également Fabio Vasarri (2001 : 168).

BDD-A30685 © 2019 Editura Universităţii din Suceava
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.142 (2026-11-14 23:07:30 UTC)

stesso[1] »). Le traducteur doit avant tout « servir » le texte et l'auteur. En ce qui concerne l'attachement à la « lettre » du texte, on reconnaîtra l'influence de Leone Ginzburg, co-éditeur de la traduction et traducteur exigeant qui a examiné les premières pages de son travail[2]. Le point de vue sur la traduction de Natalia Ginzburg est celui de très nombreux traducteurs et auteurs-traducteurs à son époque et aujourd'hui et cette position n'a rien de particulièrement original : elle prône une attitude très respectueuse du texte, se fixe pour objectif de mettre son propre style et sa propre personnalité le plus en retrait possible, de se mettre à l'écoute du texte et de ses particularités, tout en étant consciente du perpétuel aller-retour entre les différents éléments en tension propres à cet acte si singulier (qu'elle résume par la double image, que nous étudierons plus loin : « être tout à la fois fourmi et cheval »). Sa position n'est donc ni novatrice, ni particulièrement militante pour une reconnaissance du statut d'auteur du traducteur, ce qui n'est pas surprenant pour son époque. Cependant, cette position traductive révèle également des éléments en tension, voire en contradiction les uns avec les autres. En effet, la position en tension entre précaution et affirmation décrite plus haut, très fréquente chez les traducteurs-auteurs, va généralement de pair avec une certaine position traductive également en tension : dans cette Note, nous l'avons dit, la traduction est considérée comme un exercice qui à la fois requiert précision, patience et humilité, et qui exige de l'écrivain qu'il se cache le plus possible. Mais dans le même temps, cette activité réveille toute la dimension créative propre à l'écriture. Le traducteur doit mettre son style de côté[3], mais dans un même mouvement, l'acte de traduire éveille et attise la créativité[4], et c'est en cela qu'il est si intéressant et stimulant. La traduction et la création sont donc interdépendantes : la création est vivifiée[5] par l'acte traductif, et c'est elle qui est garante de la possible réussite de la traduction, mais elle ne doit être dans ce contexte utilisée *que* pour la traduction, au service du texte, dans l'exigence d'une œuvre qui soit traduite de la façon la plus précise possible. Cette tension conduit même à une contradiction : l'écrivain-traducteur peut-il vraiment sentir se mouvoir en lui toute la puissance créatrice et étouffer celle-ci de sorte qu'elle

[1] « Fare sparire se stesso » : littéralement, « se faire disparaître », nous avons cependant préféré la traduction « s'effacer ».

[2] Voir à ce propos Fabio Vasarri (2015 : 643).

[3] « Quotidiennement aux prises avec une telle contradiction, l'écrivain pourrait-il s'encombrer du poids de sa propre personne, de son propre style ? Non, il serait bon qu'il laisse tout cela un peu de côté. »

[4] « Lorsqu'il traduit un texte qu'il aime, l'écrivain ressent une nostalgie déchirante de la création. Une sorte de feux s'insinue dans les heures qui lui appartiennent et qui sont souvent, lorsqu'il n'écrit pas, couleur cendre. »

[5] « En cherchant des mots dans les dictionnaires, et dans l'agitation de son esprit, un essaim s'est comme mis en mouvement à l'intérieur de lui, qui l'envahit peu à peu. Cela le réjouit, et la fécondité de la création lui apparaît à nouveau comme possible et proche. »

BDD-A30685 © 2019 Editura Universităţii din Suceava
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.142 (2026-11-14 23:07:30 UTC)

ne soit utilisée que pour « servir » l'auteur de la façon la plus « méticuleuse » possible ? L'écrivain-traducteur serait donc confronté à la contradiction entre la mise en retrait et l'affirmation d'une originalité qui passe par le réveil « irrémédiable » de la créativité, mais une créativité qui requiert d'avoir recours à toutes les ressources du souffle personnel sans pour autant toucher à ce qui se déploie dans son travail d'écrivain.

Le « projet » face aux résultats

Que dire, dès lors, de la corrélation entre ses propos et sa façon de traduire ? Patrick Hersant souligne bien la nécessité de ne pas prendre pour argent comptant les dires du traducteur : « Il expose, en amont et en marge de son travail, le projet traductif sur lequel il sera jugé. Il produit ce faisant un document utile et souvent passionnant, mais qu'il convient de prendre avec du recul, sinon avec des pincettes : ce qu'il annonce n'est pas toujours fondé. » (Hersant, 2018 : 30-31) S'il n'y a pas à proprement parler de « projet » dans la Note, puisque le propos n'est pas rattaché à la traduction qui la motive, on devine ce projet à travers la position traductive décrite ci-dessus (l'attachement à la lettre, notamment). Fabio Vasarri a bien montré dans ses articles à la fois la réussite de ce projet implicite, et son inévitable (et salutaire) échec. Dans « La Signora Bovary. Natalia Ginzburg fra traduzione e romanzo », il relève à quel point la traductrice, par rapport à d'autres traducteurs, suit les préceptes qu'elle développe dans sa « Note », par exemple en respectant scrupuleusement la syntaxe et en évitant d'adapter certaines expressions idiomatiques (Vasarri, 2001 : 178-179). Cependant, le style de l'auteur ne peut évidemment pas être simplement et rationnellement « mis de côté », puisque la créativité ouvre nécessairement à la perception la plus intime de la langue, qui est celle de l'écrivain. Certains traits révèlent des modifications de rythmes qui marquent le texte (Vasarri, 2001 : 185). Comme pour la notion d'« effacement » prônée par Philippe Jaccottet, il s'agirait donc plutôt d'un idéal à suivre, d'un objectif vers lequel tendre. Ainsi, la « fidélité »[1] qu'elle prône serait plutôt de type « fonctionnel et dynamique », comme le relève Vasarri (Vasarri, 2015 : 643), et correspondrait à ce que l'on appelle aujourd'hui « loyauté » (Schreiber, 2006) à l'égard du texte, une disposition qui exige liberté et créativité pour s'approcher au mieux du rythme propre au texte et à la langue de l'auteur. En ce sens, elle rejoint également par beaucoup d'aspects ce que Walter Benjamin décrit dans « Die Aufgabe des Übersetzers » (Benjamin, 1923 : 9-21). L'interdépendance entre mise en retrait et créativité est une tension classique que l'on retrouve très souvent dans les discours de traducteurs-auteurs sur la traduction, à l'instar d'Yves Bonnefoy[2]. D'ailleurs, en réalité, le texte traduit de l'auteur-traducteur témoigne parfois d'une rébellion à l'égard de cet impératif de précision à la lettre : comme le relève Vasarri, les choix de Natalia Ginzburg laissent parfois

[1] « Suivre pas à pas et fidèlement la structure et l'articulation des phrases ».
[2] Voir notamment Yves Bonnefoy (2000), *La Communauté des traducteurs*.

BDD-A30685 © 2019 Editura Universităţii din Suceava
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.142 (2026-11-14 23:07:30 UTC)

entrevoir des marques d'impatience à pouvoir utiliser son propre style, qui font hésiter la tonalité de certains passages entre abnégation et autoaffirmation (Vasarri, 2001 : 185).

Traduction et écriture

On pourrait encore s'interroger brièvement et plus largement sur ce que nous dit cette note sur Natalia Ginzburg écrivain. Dans un article paru dans la revue *Parallèles* au printemps 2019, Nicolas Froeliger établit des liens intéressants entre œuvre et processus de traduction, et formule l'hypothèse selon laquelle les écrivains qui s'expriment sur la traduction parlent en réalité de ce qu'ils font dans leur œuvre, leurs écrits sur la traduction s'avérant dès lors « une parfaite illustration de [leur] esthétique » (Froeliger, 2019 : 102). Cette intuition formulée par Froeliger au sujet de Proust semble bien, selon l'analyse de Vasarri dans l'article « Proust-Ginzburg. Le registre familier » (Vasarri, 2015 : 629-683, notamment p. 640), se confirmer pour Natalia Ginzburg : Vasarri relève les parallèles qu'établit Natalia Ginzburg elle-même entre ses traductions de Proust (et non de Flaubert, cependant) et son travail d'écriture. La « méticulosité » et la « fièvre » (ou l'« ardeur ») du traduire évoqués dans la Note font écho à la façon dont Natalia Ginzburg décrit l'écriture de Proust et la sienne propre dans le paratexte « Come ho tradotto Proust », notamment à travers la notion de « rapidité » de l'écriture[1] :

> e quello che più mi stupiva era, in me, il ritmo rapido, gioioso e possente che mi portava sul filo di quelle frasi così lunghe, il ritmo profondo e gioioso che sentivo vibrare in me anche nella noia di scartabellare il vocabolario ; conservavo, scartabellando il vocabolario […], una gioia nervosa e convulsa che assomigliava a quella con la quale scrivevo i miei racconti. [2]

Le rythme rapide des phrases proustiennes, accompagné de celui que crée la recherche lexicographique, lui procure une joie qui fait écho à celle qu'elle éprouve dans l'écriture. En ce qui concerne les rapports plus larges entre écriture et traduction, Vasarri met en lumière les différents liens que l'on peut tisser entre l'esthétique de Flaubert et la sienne, autant sur le plan thématique que stylistique, procédant à des analyses de sa traduction et de son œuvre (Vasarri, 2001 : 170-174 ; 178-189). Il explique par exemple que la narration réaliste et impersonnelle, ainsi que la « légitimation littéraire du quotidien » [3] de

[1] Voir aussi Vasarri, 2001 : p. 190, note 7.

[2] « et ce qui me surprenait le plus, c'était, en moi, le rythme rapide, joyeux et puissant qui me portait sur le fil de ces phrases aussi longues, le rythme profond et joyeux que j'entendais vibrer en moi dans la joie de feuilleter le dictionnaire. Je gardais, en feuilletant le dictionnaire […], une joie nerveuse et convulsive qui ressemblait à celle que je ressentais lorsque j'écrivais mes nouvelles. » (notre traduction) in Natalia Ginzburg (1963 : 264).

[3] Notre traduction.

BDD-A30685 © 2019 Editura Universităţii din Suceava
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.142 (2026-11-14 23:07:30 UTC)

Flaubert ont notablement marqué le style de l'auteure (Vasarri, 2015 : 172-173).

Métaphores

Si la position traductive de Natalia Ginzburg, au-delà des tensions à l'œuvre, est somme toute assez classique, sa façon de la décrire et de l'expliciter demeure originale, par un usage de métaphores singulières. L'emploi de métaphores dans le domaine de la traductologie n'est de loin pas nouveau, mais l'abondance et la nature de ces métaphores méritent que l'on s'y arrête. Il ne sera pas question ici d'interroger les fonctions de la métaphore en traductologie de manière générale, et encore moins la légitimité de celles-ci. À ce propos, nous renvoyons à l'article de Lance Hewson « Évolution et emprise des métaphores de la traduction » (2006 : 271-281). En effet, les métaphores qu'elle utilise n'appartiennent à aucune des grandes catégories de métaphores que Lance Hewson répertorie comme étant récurrentes en traductologie : celles qui évoquent les différents statuts et natures du texte, celles qui illustrent le transport vers l'ailleurs, celles qui tournent autour de la notion de « territoire », celles qui oscillent entre représentation de la perfection ou de l'échec, les métaphores corporelles et vestimentaires, celles qui évoquent le pouvoir transformateur de la traduction par la peinture ou l'image culinaire, celles qui cherchent à rendre compte des stratégies de traduction (Hewson, 2006 : 272-277).

On peut tout d'abord constater que Natalia Ginzburg utilise les métaphores de façon récurrente dans cette Note, pour parler de la traduction ou du traducteur, mais aussi du style, de la créativité, ou encore de la disposition de l'écrivain pour écrire. Ensuite, on peut constater qu'un grand nombre des métaphores auxquelles elle a recours fonctionnent par couples oppositionnels : feu/cendre ; souverain/esclave ; être tels des insectes sur une feuille ou des fourmis sur un sentier/lever les yeux pour contempler l'ensemble du paysage ; fourmi/cheval. Ces métaphores mettent en évidence les tensions et contradictions propres à l'acte de traduire, et sont encore renforcées par des couples d'oppositions décrivant la disposition d'esprit dans laquelle il faut se tenir pour traduire : « entre patience et impatience » ; « entre méticulosité et ardeur ». Elles visent presque toutes à décrire l'état d'esprit ou l'attitude de celui qui traduit, et la métaphore la plus exploitée et la plus originale, filée dans toute la fin du texte, compare l'aptitude du traducteur à se muer en deux animaux placés en opposition, la fourmi et le cheval.

À travers l'image de ces deux animaux, c'est l'opposition entre la lenteur et la méticulosité du petit insecte, qui accomplit sa tâche avec précision et application, comme le traducteur vérifie mot à mot la justesse de son travail, et la rapidité et la fougue du cheval, qui représentent la passion et l'ardeur que le traducteur ressent lorsqu'il traduit un texte qu'il aime[1]. S'il convient de trouver

[1] Sur l'origine de la métaphore du cheval, voir Fabio Vasarri (2001 : 176) et Domenico Scarpa (2018 : 20-21).

BDD-A30685 © 2019 Editura Universităţii din Suceava
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.142 (2026-11-14 23:07:30 UTC)

un équilibre entre les deux mouvements, seule la course du cheval doit demeurer visible dans le texte traduit, et la lenteur propre à l'élaboration de la traduction ne devrait pas se faire ressentir[1]. Les deux qualités qu'incarne le cheval, la passion et la rapidité, semblent être des dispositions centrales pour Natalia Ginzburg. Dans le deuxième paratexte à sa traduction de Proust (édition de 1990), elle qualifie sa traduction de *Du côté de chez Swann* de « diffettosa ma appassionata »[2] : la passion est le revers des défauts, elle permet de les contrebalancer et de donner une valeur à l'ensemble de l'œuvre traduite. Ces dispositions sont sans doute centrales parce qu'elles permettent de mettre en dialogue traduction et écriture.

Une autre métaphore assez classique pour décrire la disposition du traducteur, filée dans le dernier tiers du texte, est celle du serviteur. Évoquant tout d'abord l'opposition entre l'attitude de l'écrivain, qui se comporte en « souverain », et celle du traducteur, qui doit se comporter en « serviteur », elle souligne que tout traducteur qui aime le texte qu'il traduit est prêt à s'immerger dans le texte et à lui obéir[3]. Mais l'originalité dans l'évocation de cette métaphore vient du fait que Natalia Ginzburg nuance ensuite le propos, puisqu'elle explique qu'il reste au traducteur « une sorte de souveraineté : la souveraineté qui est destinée aux serviteurs des souverains ». Cette souveraineté vient de la proximité qu'atteint le traducteur avec la grandeur de l'auteur traduit et aimé[4]. Il s'agit donc d'une proximité par affinité profonde. Une nouvelle tension, entre « serviteur » et « serviteur-souverain », est ainsi perceptible. On peut noter que l'auteure-traductrice ne mentionne pas la contradiction que contient la notion de « service » en traduction, que rappelle Berman citant Rosenzweig dans *L'Épreuve de l'étranger* et selon laquelle « 'traduire, c'est servir deux maîtres' : l'œuvre et la langue étrangères, le public et la langue propres »[5]. Le public-cible et la langue italienne en tant que source de contraintes ne sont

---

[1] Toujours dans le même article (2001 : 176-177), Fabio Vasarri retrace l'origine du recours à ces deux animaux en indiquant les liens avec les œuvres de Natalia Ginzburg.
[2] « imparfaite mais passionnée » (notre traduction) In Natalia Ginzburg (1990 : 562).
[3] « Il est dès lors contraint de détacher ses yeux de lui-même, et de les fixer sur le monde de quelqu'un d'autre. S'il aime ce monde, il s'y ouvre tout grand, il aimerait être envahi, gouverné et commandé par lui. »
[4] La question du « traducteur-serviteur » renvoie chez Natalia Ginzburg à la première préface à *Du côté de chez Swann*, qui avait pour exergue des lignes d'Adolf Spemann, dont ce passage « Il traduttore deve imparare servendo ». Voir à ce propos l'article de Domenico Scarpa qui retrace les recherches qu'il a effectuées pour analyser et comprendre cette épigraphe : « Falsi amici » (2018). In *Tradurre* n° 14, en ligne : https://rivistatradurre.it/2018/05/falsi-amici/ (consulté le 13.6.19), et Fabio Vasarri (2015 : 642-643).
[5] Cf. Franz Rosenzweig, Die Schrift und Luther. In : Hans Joachim Störig, *Das Problem des Übersetzens*, Darmstadt, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1969, p. 194, cité dans Berman (1984 : 61). Vasarri mentionne, sans la commenter, cette page de Berman dans la note 4 de la page 642 de l'article de 2015.

BDD-A30685 © 2019 Editura Universităţii din Suceava
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.142 (2026-11-14 23:07:30 UTC)

pas mentionnés dans la Note de Natalia Ginzburg et ne semblent ainsi pas figurer parmi ses préoccupations, du moins exprimées.

Nous nous arrêterons encore rapidement sur deux métaphores : celle du feu et de la cendre, et celle de l'essaim, toutes deux rattachées à la notion de création. La première évoque un réseau de métaphores plutôt classique : les périodes ou moments de désert créatif sont appelés « ore di cenere[1] », dans lesquelles la traduction a la capacité d'insinuer une « sorte de feu ». La métaphore du feu évoque en général l'amour, et dans ce contexte l'amour-passion pour le texte à traduire, qui ravive la créativité. La seconde est en revanche tout à fait originale : le processus de recherche propre à l'acte traductif (dans les dictionnaires, mais aussi mental) aurait la capacité de provoquer un mouvement intérieur comparé à un essaim dont l'esprit de la traductrice serait habité. Cet essaim mis en mouvement lui permet de se rapprocher en traduisant de « la fécondité de la création ». Cette métaphore animalière est particulièrement intéressante : si l'on peut certes imaginer par exemple un essaim d'abeilles, produisant du miel, rappelant donc une métaphore assez classique pour parler de la création, ce n'est pas cet aspect-là qui est mis en évidence, mais bien le mouvement des insectes qui s'activent tous en même temps, un grouillement, en général plutôt convoqué pour parler de l'organisation sociétale.

L'abondance des métaphores dans cette courte Note témoigne de la richesse évocatrice et créatrice de l'activité de traduction pour l'écrivain Natalia Ginzburg. L'originalité de certaines d'entre elles, comme la fourmi et le cheval, ou encore l'essaim, permettent de porter un regard neuf non seulement sur la traduction, mais aussi sur les liens entre écriture et traduction.

Les tensions à l'œuvre dans cette Note, entre précaution et affirmation, dans la position entre fidélité à la lettre et créativité de l'écriture, dans les métaphores construites par contrastes, témoignent de la complexité de l'acte de traduire, tout particulièrement pour un écrivain. Si la marque de l'écriture et du style propres sont encore, selon ce point de vue d'une écrivain-traductrice dans les années 1980, considérés comme des obstacles à une traduction réussie, le dialogue entre écriture et traduction se révèle ici puissant dans la capacité qu'a la traduction à ouvrir à une source de renouvellement pour l'écrivain, lui permettant d'adopter, face aux mots, « une attitude moins effrontée, moins imprudente et plus humble ». C'est pourquoi l'écrivain se découvre à travers la traduction, comme l'énoncent les derniers mots de la Note, « sous une apparence et une condition nouvelles ».

[1] Littéralement « heures de cendre », nous avons cependant préféré la traduction « heures couleur cendre ».

BDD-A30685 © 2019 Editura Universităţii din Suceava
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.142 (2026-11-14 23:07:30 UTC)

Bibliographie :

Benjamin, Walter (1972) : « Die Aufgabe des Übersetzers » [1923]. In *Gesammelte Schriften* Bd IV/1. Francfort-sur-le-Main, Suhrkamp, pp. 9-21.

Berman, Antoine (1984) : *L'Épreuve de l'étranger*. Paris, Gallimard.

Berman, Antoine (1995) : Le projet d'une critique « productive ». In *Pour une critique des traductions : John Donne*. Paris, Gallimard, pp. 11-97.

Bonnefoy, Yves (2000) : *La Communauté des traducteurs*. Strasbourg, Presses universitaires de Strasbourg.

Froeliger, Nicolas (2019) : Thomas Pynchon, traductologue en puissance. in *Parallèles* n° 31 (1), avril 2019, pp. 90-104.

Ginzburg, Natalia (1946) : Prefazione di Natalia Ginzburg a Marcel Proust, *Alla ricerca del tempo perduto. La Strada di Swann*. Traduzione di Natalia Ginzburg, Torino, Einaudi, collana « Narratori stranieri tradotti ». Ripubblicato in : Domenico Scarpa (2018), Falsi amici. In : *Tradurre*, numero 14, pp. 32-34.

Ginzburg, Natalia (1962) : *Le piccole virtù*. Torino, Einaudi.

Ginzburg, Natalia (1963) : Come ho tradotto Proust. In : *La Stampa*, 11 dicembre 1963, p. 7.

Ginzburg, Natalia (1970) : *Mai devi domandarmi*. Milano, Garzanti.

Ginzburg, Natalia (1974) : *Vita immaginaria*. Milano, Mondadori.

Ginzburg, Natalia (1983) : Nota del traduttore. In : Gustave Flaubert, *La Signora Bovary*. Traduzione di Natalia Ginzburg, Torino, Einaudi, pp. 391-393.

Ginzburg, Natalia (1990) : Postfazione alla *Strada di Swann*. In : Marcel Proust, *La Strada di Swann*. Traduzione di Natalia Ginzburg, Torino, Einaudi, collana « Scrittori tradotti da scrittori », pp. 559-564.

Hersant, Patrick (2018) : Portraits du traducteur en préfacier. In : *Palimpsestes* 31. En ligne : https://journals.openedition.org/palimpsestes/2552, pp. 17-36, consulté le 8.7.19.

Hewson, Lance (2006) : Évolution et emprise des métaphores de la traduction. In : Michel Ballard (dir.) (2006) : *Qu'est-ce que la traductologie ?* Artois, Presses universitaires d'Artois, pp. 271-281.

Letawe, Céline (2018) : Quand le traducteur-préfacier parle de traduction. Fonctions d'un discours entre préface allographe et préface auctoriale. In *Palimpsestes* n° 31. En ligne : https://journals.openedition.org/palimpsestes/2524, pp. 37-48, consulté le 08.07.2019.

Sanconie, Maïca (2018) : Préface de Marguerite Yourcenar à sa traduction : *Les Vagues*, de Virginia Woolf : le traducteur en majesté ? In *Palimpsestes* n° 31. En ligne : https://journals.openedition.org/palimpsestes/2787, pp. 105-115, consulté le 10.07.2019.

Scarpa, Domenico (2018) : Falsi amici. In : *Tradurre* n° 14, en ligne : https://rivistatradurre.it/2018/05/falsi-amici/ (consulté le 13.6.19)

Schreiber, Michael (2006) : Loyalität und Literatur. Zur Anwendung des Loyalitätsbegriffs auf die literarische Übersetzung, in Michaela Wolf (ed.), *Übersetzen – Translating – Traduire : Toward a « social turn » ?*, Wien, LIT Verlag, pp. 79-87.

Vasarri, Fabio (2001) : La signora Bovary. Natalia Ginzburg tra traduzione e romanzo. In : *Studi di Linguistica e di Letteratura, "Quaderni del Dipartimento di Linguistica e Stilistica – Università di Cagliari"*, *2*. Roma, Carocci, pp. 167-192.

BDD-A30685 © 2019 Editura Universităţii din Suceava
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.142 (2026-11-14 23:07:30 UTC)

Vasarri, Fabio (2006) : Le strade di Swann. In : Roberto Puggioni (dir.), *Teoria e pratica della traduzione letteraria*. Roma, Bulzoni, pp. 89-109.
Vasarri Fabio (2013a) : *Un amour de Natalia Ginzburg*. In : *Francofonia* n ° 64, *Du côté de chez Swann 1913-2013,* printemps 2013, pp. 161-178.
Vasarri Fabio (2013b) : Deux silences au théâtre (Sarraute, Ginzburg). In : *Rhesis. Revue internationale de linguistique, de philologie et de littérature*, n° 4.2, pp. 356-380.
Vasarri Fabio (2015) : Proust-Ginzburg, le registre familier. In : Geneviève Henrot Sostero et Florence Lautel Ribstein (dir.), *Revue d'études proustiennes 2015-1,* n°1, Traduire *À la recherche du temps perdu*. Paris, Classiques Garnier, pp. 629-683.

BDD-A30685 © 2019 Editura Universităţii din Suceava
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.142 (2026-11-14 23:07:30 UTC)