

La réception de l'œuvre de Nicole Malinconi en Italie à travers ses traductions

Catia Nannoni

Università degli studi di Bologna, Italie

The reception of Nicole Malinconi's work in translation in Italy – *Abstract*

This essay describes the Italian reception of Nicole Malinconi, a renowned writer in her native country of Belgium, but struggling to find her audience in Italy. Malinconi, who is well-known only within a small academic circle in Italy, was translated very late and only in a partial way, by two enthusiastic translators who tried to make her known to their compatriots, by including two of her short-stories in an anthology (2005) and by translating her most famous book, *Hôpital silence* (2008). Both translators were fully aware of proposing a novelty in the Italian publishing market, their personal perspectives are apparent from the detailed peritexts, in which they speak openly about the project. The translators' competence and their thorough knowledge of the author and her context are reflected in a textual approach that respects the sober and often fragmentary style of the originals. In this essay we will try to shed some light on the reasons why, despite their qualities, these two translations have not succeeded in making Nicole Malinconi more popular or in generating a greater interest in her works, which are still largely unknown in Italy.

Keywords

Nicole Malinconi, translation anthologies, *Hôpital silence*, Italian translations of Belgian literature, paratext

1. Introduction

Cette étude se propose de cerner la réception italienne d'une écrivaine célèbre en Belgique, mais qui peine à trouver son public en Italie : Nicole Malinconi. Auteure connue et estimée dans un milieu universitaire tout compte fait assez restreint dans la Péninsule, bien qu'elle ait été l'objet de plusieurs mémoires de fin d'études¹, Nicole Malinconi n'a été traduite que tardivement et de manière très partielle ; son œuvre a reçu un très faible écho, malgré l'enthousiasme avec lequel, au début des années 2000, deux traductrices se sont lancées dans l'initiative de la faire connaître à leurs compatriotes. Nous analyserons ces deux tentatives d'importation qui se recoupent non seulement par leur date de parution, mais aussi par des caractéristiques communes : les versions italiennes sont nées sous l'impulsion d'un dessein personnel des traductrices, conscientes de proposer une nouveauté dans le panorama éditorial italien et soucieuses de présenter l'auteure et son œuvre dans un appareil péritextuel très soigné où elles prennent la parole ouvertement. Leur compétence, leur connaissance de l'auteure ainsi que de son contexte littéraire et culturel se reflètent dans une approche aux textes respectueuse du style sobre et souvent fragmentaire des originaux, ce qui laisse songeur quant au manque de retentissement de ces traductions et incite à en chercher les raisons ailleurs que dans leur qualité.

Nous nous pencherons notamment sur les paratextes de ces traductions, qui illustrent bien le caractère de « médiation » entre deux cultures qu'ont souvent ces éléments périphériques (Gil-Bardaji, Orero & Rovira-Esteva, 2012, p. 8) ; comme le disait déjà Genette (1987, p. 8), le paratexte est

une zone non seulement de transition, mais de *transaction* : lieu privilégié d'une pragmatique et d'une stratégie, d'une action sur le public au service, bien ou mal compris et accompli, d'un meilleur accueil du texte et d'une lecture plus pertinente [...] aux yeux de l'auteur et de ses alliés.

Le paratexte montre aussi clairement la fonction d'« ambassadeurs » endossée par les traducteurs (Batchelor, 2018, p. 33) ; pour le dire dans les mots de Pascale Casanova : « le traducteur, devenant l'intermédiaire indispensable pour "traverser" la frontière de l'univers littéraire, est un personnage essentiel de l'histoire du texte » (1999, p. 201).

Nous sommes donc partie « à la recherche du traducteur », comme le prônait Berman il y a plus de vingt ans en évoquant « un tournant méthodologique » (1995, p. 73) qui s'est esquissé clairement depuis les années 1990 dans les études traductologiques, lesquelles s'interrogent de plus en plus souvent sur l'individualité de ces figures restées longtemps anonymes ou tout au plus discrètes (Delisle & Woodsworth, 1995 ; Delisle, 1999, 2002 ; Gravet, 2013). Et pour mettre en relief l'engagement et la prise d'initiative du traducteur/de la traductrice dans son contexte socio-culturel, un nouveau concept a été introduit à partir d'autres disciplines (comme l'anthropologie, la sociologie, la linguistique, la philosophie et la psychologie), celui d'« agency » (Milton & Bandia, 2009), traduit en français par « agentivité ». C'est un concept qui sied bien aux traductrices de Malinconi, qui sur un coup de cœur ont lancé et réalisé un projet de traduction dont elles parlent encore volontiers et avec émotion, comme nous avons pu le constater quand nous les avons contactées pour nos recherches.

2. Rose del Belgio, E/O, 2005

Les toutes premières traductions italiennes de Nicole Malinconi apparaissent dans une anthologie intitulée *Rose del Belgio. Racconti di scrittrici belghe*, publiée en 2005 par les soins de

¹ Pour un premier aperçu, voir le répertoire proposé par le site du Centre d'études sur la littérature belge de langue française de l'Université de Bologne (consulté le 10 février 2019, www.lilec.it/centrobelga/).

Fernanda Littardi, traductrice chevronnée d'auteurs français et belges². Diplômée en littérature française à l'Université de Gênes, elle s'est bientôt tournée vers la traduction et a développé un intérêt pour les lettres belges, ce qui l'a amenée à se rendre avec continuité pendant quelques années au Collège Européen des Traducteurs de Seneffe (entre 1997 et 2004), où elle a connu Nicole Malinconi. Fernanda Littardi s'est exprimée à plusieurs reprises sur son activité de traductrice, qu'elle mène en parallèle avec celle – devenue dernièrement prépondérante – de professeure d'anglais au collège. Interpellée sur la traduction dont elle est la plus fière, elle a répondu sans hésitation « les *Rose del Belgio* »³, projet qu'elle a tenacement défendu et suivi dans toutes les étapes de sa réalisation : conception, traduction, rédaction des péri-textes éditoriaux. Pour cette initiative, Fernanda Littardi avait choisi un éditeur romain, E/O, réputé pour son goût des découvertes, pour ses tentatives (parfois risquées) d'importation de littératures et d'auteurs étrangers peu connus et pour la rigueur de ses traductions (Tortorelli, 2008). Elle avait visé une collection particulièrement aimée du public féminin, *Le Rose*, qui recueillent de brefs récits d'écrivaines rapprochées non par une idée ou une thématique spécifique, mais par l'appartenance à une aire géographique, des anthologies donc « bilatérales » (Frank, 2001, p. 14, à savoir réservées à des traductions concernant un seul pays), qui montrent « la recherche de nouvelles voies » (Tortorelli, 2008, p. 127) typique de la politique éditoriale de E/O.

Le titre de la collection renvoie métaphoriquement aux « roses » comme à de « beaux produits », à « de belles fleurs » issues du pays concerné, tout en proposant l'idée de la sélection par mérite à la base de la présentation anthologique, d'un « éventail » de textes et d'écrivaines (selon l'une des acceptions figurées de « rosa » en italien). Le titre est ultérieurement motivé par une épigraphe tirée d'un poème d'Emily Dickinson, *A sepal, petal, and a thorn*, qui campe sur la première page de chaque volume de la collection dans la traduction canonique de Margherita Guidacci, poétesse renommée :

Un sepalo, un petalo e una spina
In un comune mattino d'estate,
Un fiasco di rugiada, un'ape o due,
Una brezza,
Un frullo in mezzo agli alberi –
Ed io sono una rosa!

Chaque anthologie des *Rose* présente le même appareil péri-textuel : une introduction de longueur variable signée par un préfacier, qui peut être le traducteur ou un expert (la plupart des fois il s'agit d'une femme), et, à l'autre bout du volume, évidemment dans le but d'éveiller chez le lecteur la curiosité d'aller au-delà de la sélection offerte (ce qui correspond à une des caractéristiques des anthologies traduites : Frank, 2001, p. 15), la liste des éditions originales des récits traduits, suivie d'une brève notice bio-bibliographique de chaque écrivaine présente dans le recueil.

Publication « soutenue par la Communauté française de Belgique » (comme l'indique la page suivant la page de titre), *Rose del Belgio* constitue le quinzième et dernier volume de la collection (qui s'est étalée pendant une dizaine d'années, de 1994 à 2005) ; il s'est très peu vendu⁴

² Elle a traduit, entre autres : Christiane Singer (*Storia d'anima*, 1998) ; Alain Minc (*Spinoza, un romanzo ebreo*, 2002) ; Marc Augé (*La madre di Arthur*, 2005) ; Sylvie Germain (*Tobia delle paludi*, 2005) ; Max Monnehay (*Corpus Christine*, 2007) ; David Bessis (*Tentacoli*, 2008) ; Colette Nys-Mazure (*Segreta presenza*, 2002) ; Georges Simenon (*Maigret e il ministro*, 2005 ; *Maigret si difende*, 2009).

³ Interview du 21 novembre 2011, consultée le 10 février 2019, www.thrillermagazine.it/11868/fernanda-littardi.

⁴ Communication via mail de Gabriella Fago, rédactrice de E/O (7/6/2018). Le livre est actuellement encore en vente.

et semble avoir eu une circulation assez limitée. Dans des épitextes de promotion du recueil, Littardi a raconté la difficulté de mener à bien cette entreprise, depuis le dépouillement et la sélection de textes originaux jusqu'aux hésitations de l'éditeur, qui au début se montrait plutôt réticent et a mis quelques années à accepter cette proposition, craignant qu'un recueil de récits d'écrivaines belges, pour la plupart émergentes, ne puisse pas rencontrer la faveur du public⁵.

Fernanda Littardi a eu une totale autonomie dans la conception du recueil : c'est elle qui a choisi les auteures et les récits et qui en a décidé l'ordre de succession pour rendre la sélection à la fois « représentative et captivante » pour le lecteur⁶. Quant à l'idée d'inclure deux textes de Nicole Malinconi (la seule écrivaine présente deux fois dans le recueil notamment en raison de ses origines italiennes)⁷, Littardi affirme qu'elle lui avait envoyé quelques récits parmi lesquels elle a choisi « L'Héritage » (une des brèves de *Rien ou presque*, 1997), et « Berthe Silva » (tiré de *Jardin public*, 2001) pour mettre en relief deux thèmes chers à l'auteure, d'un côté ses liens avec l'Italie (« L'Héritage » porte sur la façon de parler le français de son père, un immigré toscan) et de l'autre son intérêt pour les pauvres et les marginalisés (« Berthe Silva » dresse le portrait d'une clocharde fredonnant un refrain de cette vieille gloire de la chanson française)⁸. Les échanges entre Malinconi et Littardi ont été assez limités, la traduction de ces récits ne comportant pas de problèmes de taille ou de particularités à éclairer, à la différence d'autres auteures dont la collaboration a été davantage sollicitée⁹ ; Littardi lui a expédié son anthologie une fois publiée et l'écrivaine la conserve encore comme une trace de l'écho de son travail en Italie¹⁰.

Pour ce qui est du péri-texte éditorial, le premier seuil, la couverture [fig. 1], s'aligne sur le modèle prévu pour toute la collection des *Rose*, un dessin représentant trois roses sur un fond à chaque fois d'une couleur différente, ici fuchsia. On y reconnaît sans équivoque la marque du « label de collection » dont parle Genette (1987, p. 25), « qui indique immédiatement au lecteur potentiel à quel type, sinon à quel genre d'ouvrage il a affaire ». Sur cette couverture stylisée, selon un schéma répété dans les autres volumes, se découpent l'indication de plusieurs auteurs (AA.VV. « autori vari »), le titre et le sous-titre ; ce dernier ne figure dans sa forme complète que dans la page de titre (« Racconti di scrittrici belghe francofone »), car l'éditeur n'a pas voulu qu'une telle précision apparaisse dès la couverture.

⁵ Fernanda Littardi, « Rose del Belgio », La nota del traduttore, 2007, consulté le 10/2/2019, <http://www.lanotadeltraduttore.it/it>.

⁶ Communication personnelle (mail du 6/11/2018). La table des matières présente, dans l'ordre : Amélie Nothomb : *Leggenda forse un po' cinese* ; Pascale Fonteneau : *Treno di vita* ; Colette Nys-Mazure : *Io non sono tua madre* ; Anne François : *In mia assenza* ; Françoise Lalande : *Il testimone* ; Chantal Myttenaere : *Frida* ; Michelle Fourez : *Liebe (Amore)* ; Layla Nabulsi : *Jean-Marie. Breve novella della domenica* ; Anne Richter : *L'incendio* ; Eva Kavian : *Il ricordo di te con un vestito a fiori* ; Liliane Schraûwen : *La casa di fronte* ; Pascale Tison : *La piccola* ; Geneviève Bergé : *I bebè* ; Nicole Malinconi : *Eredità* ; Nicole Malinconi : *Berthe Sylva* ; Jacqueline Harpman : *La serva* ; Françoise Lison-Leroy : *Lì, esattamente* ; Françoise Pirart : *Il bambino si presenta bene* ; Éliisa Brune : *Il concerto* ; Caroline Lamarche : *Léo e io* ; Laurence Vielle : *La felicità è sul prato*.

⁷ Dans son introduction (Littardi, 2005, p. 8), la traductrice met en évidence cette proportion privilégiée et dans nos échanges elle nous a confié que la réviseuse aussi était persuadée qu'il ne fallait pas sacrifier un des deux textes de la seule écrivaine d'origine italienne présente dans le recueil.

⁸ Communication personnelle, conversation téléphonique du 5/6/2018 avec Fernanda Littardi. À noter que Littardi rectifie l'orthographe du nom de la chanteuse dans le titre de sa traduction (« Berthe Sylva »).

⁹ Les échanges ont été particulièrement intenses avec Caroline Lamarche, l'écrivaine que la traductrice connaissait le mieux (mail de Fernanda Littardi du 6/11/2018).

¹⁰ Communication personnelle, conversation téléphonique du 12/6/2018 avec Nicole Malinconi.

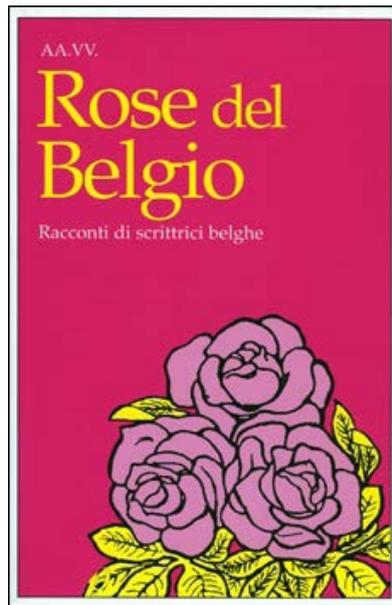


Figure 1. Couverture des *Rose del Belgio*

L'introduction, signée par l'anthologiste, s'ouvre sur une citation du « Plat pays » de Jacques Brel placée en exergue, qui anticipe les éléments qui seront repris dans la description de la Belgique de la part de Littardi : l'oppression du ciel « bas » et « gris », l'image d'un pays morne, aux conditions météorologiques toujours défavorables, qui serait propice au repliement sur soi et à l'émergence de l'idée de la mort (très présente dans l'anthologie) :

Avec un ciel si bas qu'un canal s'est perdu
 Avec un ciel si bas qu'il fait l'humilité
 Avec un ciel si gris qu'un canal s'est pendu
 Avec un ciel si gris qu'il faut lui pardonner
 Avec le vent du nord qui vient s'écarteler
 Avec le vent du nord écoutez-le craquer
 Le plat pays qui est le mien. (Littardi, 2005, p. 5)

Cette épigraphe confiée à un Belge de renommée internationale non seulement annonce les thématiques souvent sombres des récits traduits, en orientant la lecture du péri-texte et du texte, mais contribue aussi à cautionner ces derniers par cette référence prestigieuse (conformément à l'« effet de caution indirecte » décrit par Genette, 1987, p. 147). Loin d'avoir ici une fonction purement « décorative », l'épigraphe montre à la fois une « pertinence sémantique » (p. 147) et un rôle valorisant par rapport au texte qu'elle précède. Ce besoin de soutien est évident dès les premières lignes de l'introduction, qui débute par une sorte d'*excusatio non petita*, un acte gratuit de justification d'une initiative éditoriale apparemment insolite :

Dedicare un volume di questa collana a racconti provenienti da un Paese linguisticamente affine alla Francia [...] può apparire di primo acchito un atto superfluo, una sorta d'inutile precisazione geografica. (Littardi, 2005, p. 5)¹¹

La préfacière enchaîne sur un *excursus* sur les relations entre la Belgique et la langue et la littérature françaises, évoquant à plusieurs reprises la notion d'identité belge et de belgitude et citant les positions des inventeurs de ce dernier concept, Claude Javeau et Pierre Mertens,

¹¹ « Consacrer un volume de cette collection à des récits provenant d'un pays linguistiquement proche de la France [...] peut apparaître à première vue comme un acte superfluo, une sorte d'inutile précision géographique » (Traduction de C.N.).

pour affirmer la fonction militante de ce recueil. Car sa composition est envisagée presque comme « un acte de revendication d'une identité », bien qu'il vienne de l'extérieur, et comme un geste pour souligner la spécificité de la littérature belge (p. 6). Cette référence à la belgitude, toute dépassée qu'elle soit dans le contexte belge des années 2000 (Domingues de Almeida, 2013), pourrait avoir visé le grand public italien moins familier de littérature belge, dans le but de justifier l'intérêt de consacrer un volume des *Rose* à ce pays¹².

La deuxième raison qui est fournie en faveur de cette publication est plus symbolique et recouvre l'intention de ne pas oublier les liens que la communauté italienne entretient depuis longtemps avec ce « petit pays gris et pluvieux » (Littardi, 2005, p. 8) par le biais des vagues migratoires qui ont amené, par exemple, nous rappelle la préfacière, le père de Nicole Malinconi en Belgique (cet argument sonne pourtant comme un prétexte, puisque Malinconi représente l'unique cas d'une histoire familiale liée à l'immigration italienne parmi les écrivaines sélectionnées). Le nom de Malinconi est repris par la suite pour illustrer l'attention de ces auteures pour des thématiques sociales d'actualité, comme la pauvreté, la marginalisation et l'avortement (Littardi cite dans l'original *Hôpital silence*, à l'époque non encore traduit, p. 9, mais le sujet est présent dans deux des récits retenus : *I bébés* de Geneviève Bergé et *Il bambino si presenta bene* de Françoise Pirart). Quoique la préfacière s'efforce de trouver « un fil rouge » dans le recueil (p. 15), insistant sur « la grisaille diffuse » (p. 13) en toile de fond de ces récits, en réalité la diversité d'inspiration, de style et de contenu est indéniable et les seuls éléments vraiment en commun sont l'appartenance de genre et le pays d'origine des auteures (qui sont d'ailleurs les paramètres fondamentaux de la collection).

La troisième motivation, à notre avis la plus forte, illustre l'une des fonctions possibles pour un projet d'anthologie de traductions : Littardi se dit consciente de proposer pour la première fois au public italien la plupart des écrivaines représentées dans le recueil, avec l'exception notable d'Amélie Nothomb, qui ouvre le volume par sa *Légende peut-être un peu chinoise* et qui sans doute a été choisie pour attirer l'attention des lecteurs sur ses compatriotes restées dans l'ombre. La traductrice souligne la qualité et la représentativité des auteures choisies pour son anthologie, qui, dans leur hétérogénéité, sont toutes bien appréciées chez elles, où elles ont reçu des récompenses importantes (p. 10), et reflètent l'identité d'un pays multiethnique, multiculturel et multilingue (p. 7 ; 9). Littardi se concentre ensuite sur les rencontres qu'ont occasionnées la gestation et la réalisation de ce recueil et sur les amitiés qu'elle a nouées avec des écrivaines pour la plupart enthousiastes à l'idée d'être publiées en Italie (p. 14) et, comme elle le dira dans un paratexte ultérieur, bien disposées à discuter des problématiques de traduction et des solutions ponctuelles¹³. Si, dans la préface, la traductrice se contentait de parler de la genèse de l'ouvrage et de son contenu, dans cet épitexte elle évoque aussi quelques aspects liés au travail traductif qu'elle a affronté, et notamment la difficulté de ne pas uniformiser la variété de voix et de styles lors du passage à l'italien.

L'introduction de Littardi illustre à la perfection quelques-uns des aspects canoniques reconnus à ce genre de peritextes, surtout quand ils accompagnent une traduction (Ouvry-Vial, 2004) : elle a une visée à la fois didactique/pédagogique, comportant une volonté de transmettre au lecteur une certaine image du texte, évidemment favorable, et justificatrice, pour motiver cette édition. Dans le paragraphe consacré au profil de Nicole Malinconi, à la fin du volume, sont mis en relief son origine par moitié italienne, le « va-et-vient » continu entre ses deux

¹² Toutefois ce concept a été dépassé très tôt en Italie aussi, vers la moitié des années 1990, dans le milieu universitaire des spécialistes de littérature française (Domingues de Almeida, 2013, p. 109).

¹³ Fernanda Littardi, « Rose del Belgio », *La nota del traduttore*, 2007, consulté le 10/2/2019, <http://www.lanotadeltraduttore.it/it>.

langues, qui est dit résulter du choix de l'italien pour certains de ses titres¹⁴, son expérience d'assistante sociale jugée « fondamentale pour l'écriture d'*Hôpital silence* », dont on rappelle la préface prestigieuse de Marguerite Duras, et enfin la récompense du prix Rossel pour *Nous deux*. Comme dans le texte introductif, tout est mis en place pour afficher la valeur reconnue de l'écrivaine et l'intérêt qu'elle peut susciter auprès du lectorat italien.

La quatrième de couverture repropose, comme de coutume, l'essentiel des thématiques abordées dans la présentation d'ouverture (le paysage gris et la mélancolie, la tendance à l'introspection typiquement nordique, la peinture d'un univers féminin indépendant et moderne), mettant en évidence le brassage culturel – défini (à la suite d'une citation de Pierre Mertens) comme typiquement belge – de la plupart des auteures représentées, de la « célébriissime Nothomb, phénomène littéraire controversé et stellaire en même temps », à des « astres naissants » comme Élixa Brune et Pascale Fonteneau, Nicole Malinconi n'étant pas mentionnée du tout.

Tout compte fait, l'important investissement de la traductrice sur le péri-texte se prête à deux ordres de réflexions. D'une part, on y retrouve cette coexistence de lieux communs sur la culture d'origine et ce mélange d'exotisme et d'universalisme (c'est-à-dire de ce qui serait exclusif de la Belgique ou vice versa partagé par d'autres cultures) qui sont fréquents dans les paratextes traductifs (Batchelor, 2018, p. 38). De l'autre, on y reconnaît ce que Genette désigne comme l'un des risques de la surenchère paratextuelle : « le paratexte est un relais, et comme tout relais, il lui arrive parfois, si l'auteur a la main trop lourde, de faire écran, et finalement obstacle à la réception du texte » (1987, p. 89). En parlant en particulier des titres (mais le propos peut être aisément étendu à d'autres éléments paratextuels), il en vient à cette « moralité : ne soignons pas trop nos titres – ou, comme disait joliment Cocteau, ne parfumons pas trop nos roses » (1987, p. 89), ce qui colle parfaitement à notre cas. La sollicitude avec laquelle la traductrice accompagne, illustre, justifie son livre pourrait avoir étouffé le texte en tant que tel et nuit à sa circulation, hypothèse qui cadre avec les informations recueillies par l'éditeur sur le faible succès de ce volume des *Rose*. Les préfaciers qui « écrasent » le texte de leur autorité, de leur science ou, comme ici, de leur enthousiasme, ne sont pas rares et montrent qu'un « polissage excessif » de la préface, fait pourtant avec les meilleures intentions, peut paradoxalement desservir le texte, gâchant ou décourageant la lecture vive de ce dernier (Ouvry-Vial, 2004, pp. 17 ; 25).

En outre, nous pensons que la préface de Littardi, ancrée sur des concepts et des perspectives un peu dépassés, comme la belgitude, constitue un cas exemplaire du destin périssable des péri-textes (Risterucci-Roudnicky, 2004, p. 54) et montre la nécessité d'une mise à jour pour accompagner plus efficacement dans le temps les textes sélectionnés (et d'ailleurs Genette souligne la fonction du paratexte en tant qu'« instrument d'adaptation » au public dans l'espace et dans le temps, 1987, p. 375, ce qui est d'autant plus vrai pour des traductions : Batchelor, 2018, p. 25). Car la « connotation souffreteuse ou victimaire, privative et négative » (Domingues de Almeida, 2013, p. 66) que comporte la notion de « belgitude » sied désormais mal, en Italie aussi, à la présentation de la littérature belge, outre le fait qu'aucune des écrivaines réunies dans l'anthologie ne se réclame de cette revendication identitaire.

Si cette anthologie est passée presque inaperçue, elle a eu quand même le mérite de présenter au public italien quelques écrivaines déjà célèbres chez elles et encore inconnues ou presque en Italie¹⁵, à l'exception d'Amélie Nothomb, de Colette Nys-Mazure et de Caroline Lamarche,

¹⁴ En réalité les seuls titres italiens sont *Da solo* et *Sottovoce*.

¹⁵ C'est l'avis de Gianni Poli, qui cite ce recueil en marge de son compte-rendu de *Roman-récit* de G. Michaux, dans « Francofonia », 52, printemps 2007, p. 150.

qui en 2005 étaient déjà, au moins en partie, traduites en italien depuis quelques années¹⁶. Cette anthologie qui aurait pu jouer un rôle dans la diffusion italienne des auteures retenues n'a pas eu le retentissement souhaité : Fernanda Littardi déplore la myopie de l'éditeur qui n'a pas saisi tout le potentiel du recueil, n'investissant pas davantage sur les auteures qu'elle avait introduites, ce qui, à son sens, est monnaie courante dans notre marché éditorial, qui montre une certaine frilosité à l'égard de la littérature belge francophone¹⁷.

Par la suite, Littardi a proposé en vain de traduire d'autres textes de Malinconi, notamment *Da solo*, le roman consacré à la figure paternelle de l'écrivaine qui représente aussi l'œuvre qu'elle aimerait le plus voir publiée en italien pour des raisons affectives. Jusqu'à présent, il ne s'est pas trouvé d'éditeur disposé à investir dans ce projet¹⁸.

3. Ospedale silenzio, Almayer, 2008

Quelques années après *Le Rose del Belgio* est publié *Ospedale silenzio* par les soins d'une jeune traductrice, Valeria Malatesta, également tombée sous le charme de Nicole Malinconi et du livre qui a inauguré sa production et eu peut-être le plus de retentissement, tant éditorial que critique, en Belgique et en France (*Hôpital silence*, 1985). Cette traductrice, ayant une formation professionnelle spécifique obtenue à l'École pour Interprètes et Traducteurs de Forlì (campus de Bologne), avait connu l'auteure et l'œuvre à Liège au 18^e Congrès annuel du CIÉF (Conseil International d'Études Francophones) en 2004, alors qu'elle était à la recherche d'un sujet pour son mémoire de maîtrise ; elle a choisi de traduire et commenter *Hôpital silence* et ensuite de transformer ce travail en une véritable publication. Tout comme Fernanda Littardi, c'est donc grâce à son initiative que l'édition italienne a pu voir le jour, puisque c'est Valeria Malatesta qui, grâce à des contacts personnels, a proposé *Ospedale silenzio* à une toute petite maison d'édition près de Modène, Almayer. Cet éditeur, qui se consacre à plusieurs genres, notamment à la littérature de jeunesse, a accepté le défi de publier un livre aussi « incommode » à cause de sa politique éditoriale qu'il définit « suicidaire »¹⁹ : il a vite compris qu'il n'existait (et n'existe encore de nos jours) rien de pareil dans le panorama éditorial italien et a voulu tenter de combler ce vide (il se réfère évidemment au sujet principal du livre, l'avortement). Il dit avoir organisé des présentations locales d'*Ospedale silenzio* avec la traductrice (à Forlì, où elle réside) et avoir cherché à impliquer des associations féminines et féministes dans la promotion du livre, sans grand succès. Sa circulation a toujours été restreinte et ses ventes « modestes », ce qui explique l'absence de revue de presse ; à son dire, ce livre attend encore « une nouvelle chance ».

Quant à la traductrice, après cette première traduction, elle a réitéré l'expérience seulement deux fois (chez Almayer avec un album pour l'enfance d'une auteure et illustratrice belge²⁰

¹⁶ Nothomb depuis 1997 par Voland, Lamarche en 2002 par Voland et Nys-Mazure par Servitium à partir de 1999.

¹⁷ Communication personnelle, conversation téléphonique du 5/6/2018 avec Fernanda Littardi. Cet avis concernant l'Italie est confirmé et généralisé à l'échelle internationale par Outers (2014, p. 21) : « nombre de nos auteurs, sinon la majorité, ne sont traduits dans aucune langue. Il n'y a là rien de surprenant si ce n'est que certaines œuvres bénéficiant pourtant chez nous d'une reconnaissance publique et critique, sont à peu près inconnues à l'étranger ».

¹⁸ Malinconi nous a confié que *Da solo* a déjà été l'objet d'une traduction intégrale à l'intérieur d'un mémoire soutenu à l'Université de Gênes en 2002. Elle fut contactée par l'étudiante pendant la rédaction du travail et fut présente à sa soutenance dans la ville ligure.

¹⁹ Communication personnelle du responsable, Luca Maria Caffaro (mail du 27/5/2018).

²⁰ Kitty Crowther, *Io e Niente*, 2010 (original : *Moi et rien*, 2000).

et chez E/O avec un roman d'un auteur malien²¹), puis, face au caractère aléatoire de cette carrière, elle s'est tournée vers un autre parcours professionnel. Après des contacts par mail en vue de la possibilité de publier son mémoire, Valeria Malatesta a rencontré personnellement l'auteure, qui en juillet 2008 était en vacances en Italie et est passée à Forlì. Dans ce cas comme dans celui des récits des *Roses*, il n'y a pas eu de véritable collaboration dans la traduction, sauf en phase de révision finale avant la publication²², mais une relation très cordiale s'est nouée entre les deux femmes et Malinconi avait exprimé le souhait que d'autres traductions italiennes puissent être élaborées et éditées. Cette rencontre privée n'a pas été suivie de moments promotionnels pour la sortie du livre, l'écrivaine est juste passée chez Almayr à Modène et d'ailleurs aujourd'hui elle s'étonne qu'*Ospedale silenzio* soit encore commercialisé, vu la petite taille de l'éditeur²³.

La confection matérielle d'*Ospedale silenzio* paraît particulièrement soignée. D'abord le format correspond à la collection « Biblioteca minima », comprenant essais et œuvres littéraires, qui peuvent être des classiques ou des nouveautés dans le marché éditorial italien, comme c'est le cas, justement, pour Nicole Malinconi²⁴.

La couverture diverge fortement de celles qu'a connues l'édition originale, du style sobre et minimal de l'édition de Minuit ainsi que de la représentation topographique plus ou moins directe du milieu hospitalier dans les éditions élaborées successivement chez Labor, comme celle de 1996, conforme à l'exemplaire sur lequel a travaillé Valeria Malatesta (fig. 2) :

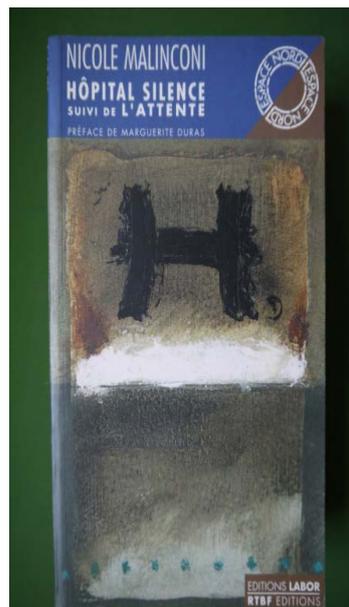


Figure 2. *Hôpital silence*, édition Labor, Espace Nord, 1996

La couverture de la traduction présente une illustration originale qui occupe la moitié supérieure et déborde sur le verso (fig. 3) ; elle a été dessinée exprès pour cette occasion par l'illustratrice Antonella Battilani comme une sorte d'interprétation et visualisation du texte, une forme de traduction intersémiotique qui synthétise certains aspects du récit verbal (Sonzogni, 2011, p. 24). En l'absence de déclarations directes de la part de la dessinatrice (que nous avons

²¹ Moussa Konaté, *La maledizione del dio del fiume*, 2010 (original : *La malédiction du Lamantin*, 2009).

²² Communication personnelle de Valeria Malatesta (mail du 8/11/2018) ; Nicole Malinconi lui avait dit qu'elle lirait la traduction avec l'aide d'une amie sachant mieux qu'elle l'italien.

²³ Conversation téléphonique du 12/6/2018 avec Nicole Malinconi.

²⁴ Présentation tirée du site de l'éditeur, consulté le 10/2/2019, www.almayer.it/?q=node/31.

contactée en vain), sur la base d'une conversation que nous avons eue avec l'éditeur, nous pouvons avancer l'hypothèse que par ce dessin au fort potentiel symbolique elle ait voulu mettre en avant l'idée d'un milieu anonyme, aux formes estompées, occupé par des objets du quotidien tels qu'une chaise et une table, peut-être s'agit-il d'une chaise d'une salle d'attente et d'une table d'opération. Elles sont plongées et même traversées par des teintes de rouge vif qui disent toute la tension, l'angoisse, le sens de menace, voire de mort que l'on peut ressentir face à cette image et qui annoncent la thématique du livre, conformément à la fonction d'anticipation que peuvent avoir les couvertures (Baule, 2009, p. 15).

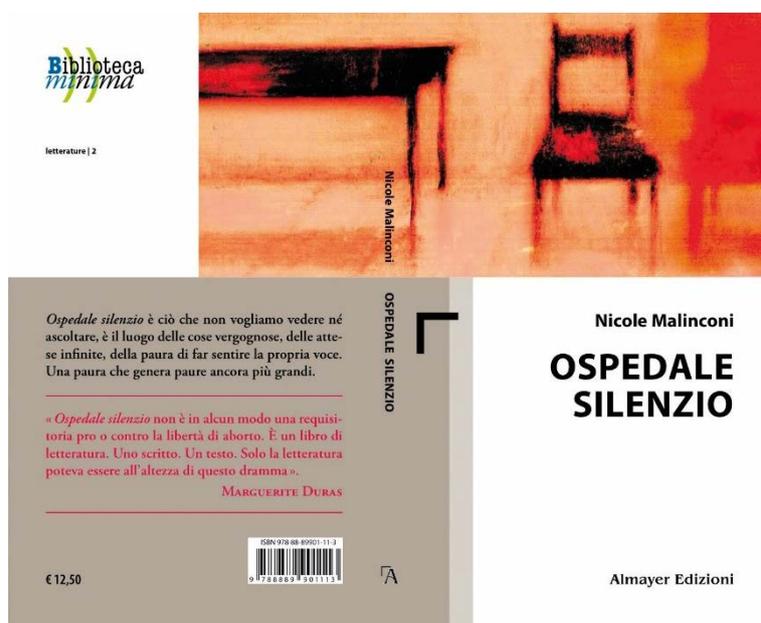


Figure 3. 1^e et 4^e de couverture et dos de couverture d'*Ospedale silenzio*. © Antonella Battilani/Almayer

Les couleurs utilisées évoquent l'isotopie du sang qui est omniprésente dans le texte (v. notamment la section intitulée « Le sang », Malinconi, 2008, pp. 37-39), ainsi que Duras l'a efficacement souligné dans sa célèbre lecture d'*Hôpital silence*, qui est reproduite dans son intégralité en traduction italienne à la fin du volume :

Il est question de femmes, et seulement de femmes, de quantités de femmes qui avortent dans une boucherie ultra-moderne et spécialisée, un hôpital parisien [sic]. On est plongé dans l'odeur du sang, celle de la chair humaine, fœtale, et celle de la femme qui la fait, qui fait les enfants. C'est à fuir. On est plongé dans les menstrues de la femme, ses cycles lunaires de saignement²⁵.

La fonction de présentation des couvertures, qui constituent le premier seuil d'accès à un texte, est particulièrement importante pour des auteurs et des œuvres qu'on estime inconnus de la plupart des lecteurs, auxquels l'image de couverture impose inévitablement une interprétation, en suscitant en même temps, dans le cas d'*Ospedale silenzio*, une réaction émotive forte.

L'entrée dans le volume se fait d'abord par le premier rabat de couverture, qui débute par une citation tirée de la postface de Duras, et un autre extrait de la lecture durassienne figure au dos du volume. Par cette référence liminaire et circulaire on fait tout de suite le lien avec un

²⁵ Texte paru en décembre 1985 dans la revue *L'autre journal* et repris en 1996 comme préface à l'édition Labor d'*Hôpital silence*. La traduction italienne contenue dans *Ospedale silenzio* est de Valeria Malatesta.

« consacrant » de poids (Casanova, 2002, p. 17) qui peut cautionner tant le projet éditorial que le texte traduit lorsque « le traducteur est peu doté ou dépourvu de capital spécifique » (p. 19) ; ce cas rentre de plein droit dans la catégorie des « auteurs consacrés » qui deviennent de « grands consacrant » et de fait « les commentateurs privilégiés des œuvres qu'ils [...] consacrent » (p. 19), comme le montre l'association presque systématique entre le nom de Malinconi et celui de Duras dans les lectures critiques de l'original. Alors que le rabat de gauche poursuit dans l'exposition thématique du roman, celui de droite présente en quelques paragraphes l'auteure, dont on souligne « l'origine italo-belge » et le fait qu'elle a passé une partie de son enfance en Italie. Le caractère pionnier de cette édition est mis également en relief, puisque l'on affirme que « *Ospedale silenzio* est son premier roman traduit et publié en italien ». Les dernières lignes du rabat sont réservées à la figure de la traductrice et à la genèse de son projet : un espace qui est indice d'une visibilité du traducteur peu usuelle dans le monde de l'édition en Italie.

Cette attention au rôle de la traductrice est confirmée par la présence d'un commentaire d'une dizaine de pages signé par Valeria Malatesta et placé en guise de deuxième postface, après celle de Duras. Si l'éditeur a choisi cet « emplacement terminal », jugé « plus discret et plus modeste » que la préface et considéré comme un moment de « lecture plus logique et plus pertinente », destinée « à un lecteur non plus potentiel mais effectif » (Genette, 1987, p. 220), cette note de la traductrice porte néanmoins un titre, *Dare voce al silenzio*, formule oxymorique qui, tout en reprenant le sème du silence du titre, dit bien l'effort de faire parler un texte qui non seulement traite l'inavouable, mais manie aussi magistralement l'ellipse et la réticence. Dans cet écrit on peut distinguer trois sections. La première, à la fonction essentiellement informative, rapporte en italien une interview de Nicole Malinconi sur la genèse du livre ; la deuxième, intitulée « Tradurre il silenzio », éclaire la « position traductive » (Berman, 1995, pp. 74-75) de Valeria Malatesta, qui a voulu reproduire les spécificités stylistiques du texte (l'écriture sobre et dépouillée, la narration essentielle et concentrée, définie comme presque « électrique », dramaturgique) sans superposer sa voix à celle de l'original, en respectant avec « fidélité » son rythme et son ton direct, ainsi que l'effet de « dépersonnalisation » dans l'évocation des paroles des patientes hospitalisées (Malinconi, 2008, p. 123). Cette volonté de laisser parler le texte original sans s'immiscer est visible également dans la traduction, qui à aucun moment n'a recours à des notes, ni conceptuelles ou « exégétiques », ni métalinguistiques ou « métapragmatiques », c'est-à-dire axées sur la pratique de la traduction (Sardin, 2007).

La troisième section, « Le parole del silenzio », est un commentaire de l'œuvre en tant que telle et met efficacement en relief l'aspect universel des thématiques abordées : la maladie, la souffrance physique et émotive, la grossesse, l'avortement, le rapport à son propre corps, le besoin de la parole libératrice. Il n'y a aucune référence au potentiel exotique du texte dans cette postface : mis à part l'indication des circonstances biographiques de l'auteure ayant travaillé comme assistante sociale en Belgique, rien n'indique l'origine du récit ni une éventuelle spécificité belge. Néanmoins, cette ouverture dans la présentation de l'œuvre, dont la portée n'est pas de ce fait cantonnée à une aire géographique ou à une époque, mais garde son potentiel transversal par rapport aux peuples et aux langues, n'a pas suffi à favoriser sa circulation.

4. Quelques éléments de conclusion

Au terme de ce survol des deux projets traductifs concernant l'œuvre de Nicole Malinconi en Italie, nous pouvons conclure à leur relatif échec : malgré les atouts qu'ils peuvent présenter, aucun des deux n'a réussi à faire pénétrer plus en profondeur Nicole Malinconi en Italie, ni à susciter un plus vaste intérêt pour ses œuvres, qui restent presque toutes à découvrir.

Outre les hypothèses que nous avons esquissées en commentant les deux éditions italiennes, parmi les raisons de cette image d'auteure confidentielle, on peut identifier le manque de « consacrants » de poids (Casanova, 2002, p. 17) tant du côté des traductrices que des maisons d'édition. Si cela est assez clair pour *Ospedale silenzio*, proposé par un éditeur local et une traductrice à sa première expérience professionnelle, les circonstances n'ont pas été plus faciles pour les *Rose del Belgio*, vu qu'à l'époque la maison d'édition E/O n'avait pas encore atteint l'ampleur et la renommée actuelles et que la traductrice, bien qu'expérimentée, n'était et n'est toujours pas des plus connues dans le domaine du français. À ce propos, les études de Casanova semblent indiquer que l'étendue de l'appareil péri-textuel tend à être inversement proportionnelle à la notoriété du traducteur, ce qu'entérine notre analyse (2002, p. 18).

Qui plus est, les critères suivis pour sélectionner la production de Malinconi destinée à la traduction peuvent avoir restreint le public aux seules lectrices, de par l'insertion dans une collection exclusivement d'écrivaines dans le cas des *Rose del Belgio* et du fait du thème central du livre – l'avortement – pour *Ospedale silenzio*. On peut par conséquent affirmer que la traduction, dans les deux cas concernés, n'a pas pu jouer son rôle « dans la lutte pour la légitimité littéraire et la grande instance de consécration spécifique » (Casanova, 2002, p. 14), et donc elle n'a pas pu consolider « la première étape d'un processus d'universalisation et de canonisation » (p. 15). On peut également avancer l'hypothèse que ces deux éditions italiennes ont souffert de l'absence d'autres éléments qui peuvent assurer la « translation » d'une œuvre dans le contexte d'arrivée (Berman, 1995, pp. 17-18), à savoir l'apport de lectures critiques ou académiques des originaux et d'autres formes possibles de reprise et transformation textuelles en mesure d'étayer la traduction.

Par ailleurs, il y a raison de croire que cette modalité fragmentaire d'introduction d'un auteur n'est pas isolée parmi les écrivains belges présents dans les catalogues éditoriaux italiens : au dire de Martine Van Geertruijden (2014, p. 103), il s'agirait d'un « panorama assez disparate, fonction de la force de persuasion des traducteurs plutôt que d'une politique déterminée de la part des éditeurs », de qui on s'attendrait qu'ils « opère[nt] des choix plus systématiques pour offrir [au] public l'ensemble de l'œuvre d'un auteur, en la contextualisant, si possible, en l'intégrant dans un panorama représentatif de sa littérature d'appartenance ».

Interpellée sur la fortune étrangère et notamment italienne de ses œuvres, Malinconi s'est déclarée consciente du fait que ses traductions n'ont pas très bien marché en Italie et en même temps elle s'est dite intéressée à ce que ses livres y reçoivent un écho. Pour récapituler ses relations avec les deux traductrices italiennes, nous pouvons affirmer que l'écrivaine n'a exercé aucun type de contrôle sur leur travail, ce qui n'aurait pas été possible de toute façon puisqu'elle ne maîtrise pas suffisamment l'italien pour avoir des compétences écrites de niveau littéraire (elle affirme, en effet, qu'elle ne serait pas en mesure de s'autotraduire en italien)²⁶. Avec ses deux traductrices, s'est établi un rapport respectueux sans supervision ni questionnements méthodologiques sur leur activité, ce qui rentre dans le cas de figure des relations entre auteur et traducteur recensé comme « non-intervention » par Isabelle Vanderschelden (1998, p. 22), à savoir quand un auteur manifeste un « intérêt limité pour le procès traductif » de son texte en raison de plusieurs facteurs (pour Malinconi, notamment sa faible compétence en italien, outre la distance géographique), bien qu'il accueille favorablement la publication de ses œuvres à l'étranger et l'éventuelle reconnaissance internationale qui peut en dériver. Dans de pareils cas on peut parler d'une attitude d'« indifférence » (p. 22) bienveillante de la part de l'auteur vis-à-vis du travail des traducteurs qui l'amène à ne pas intervenir. Au vu de la situation

²⁶ Interview téléphonique du 12/6/2018 avec Nicole Malinconi : elle déclare lire assez couramment l'italien, qu'elle a appris pendant son enfance en Italie, non sans quelques difficultés lexicales à cause de la richesse du vocabulaire de la langue italienne.

décrite pour Malinconi, on peut se demander si une implication plus active de l'écrivaine dans la promotion de ses livres en Italie aurait pu ou pourrait encore changer la donne et insuffler une nouvelle impulsion à ses traductions, favorisant la circulation de celles qui existent déjà et encourageant la publication de celles qui sont prévues dans le cadre de mémoires universitaires, ou qui n'ont pas encore à ce jour été envisagées.

5. Bibliographie

- Batchelor, K. (2018). *Translation and paratexts*. London, Routledge.
- Baule, G. (2009). Traduzioni « visive ». Paese che vai, libro che trovi. Italiani in copertina. *La biblioteca di via Senato. Milano, I, 6*, 21-21.
- Berman, A. (1995). *Pour une critique des traductions. John Donne*. Paris: Gallimard.
- Casanova, P. (1999). *La République mondiale des lettres*. Paris: Seuil.
- Casanova, P. (2002). Consécration et accumulation de capital littéraire. La traduction comme échange inégal. *Actes de la recherche en sciences sociales, 144*, 7-20.
- Delisle, J. (dir.). (1999). *Portraits de traducteurs*. Presses de l'Université d'Ottawa.
- Delisle, J. (dir.). (2002). *Portraits de traductrices*. Arras: Artois Presses Université.
- Delisle, J. & Woodsworth, J. (dir.). (1995). *Translators through history*. Amsterdam: John Benjamins.
- Domingues de Almeida, J. (2013). *De la belgitude à la belgité. Un débat qui fit date*. Bruxelles: P.I.E. Peter Lang.
- Frank, A. P. (2001). Translation Anthologies. In M. Baker & K. Malmkjaer (Eds.), *Routledge Encyclopedia of Translation Studies* (pp. 13-16). London: Routledge.
- Genette, G. (1987). *Seuils*. Paris: Seuil.
- Gil-Bardaji, A., Orero, P. & Rovira-Esteva S. (Eds.). (2012). *Translation peripheries. Paratextual elements in translation*. Bern: Peter Lang.
- Gravet, C. (dir.). (2013). *Traductrices et traducteurs belges*. Université de Mons.
- Littardi, F. (a cura di). (2005). *Le Rose del Belgio*. Roma: E/O.
- Malinconi, N. (1985). *Hôpital silence*. Paris: Minuit.
- Malinconi, N. (1997). *Rien ou presque*. Bruxelles: Les Éperonniers.
- Malinconi, N. (2001). *Jardin public*. Bruxelles: Le Grand Miroir.
- Malinconi, N. (2008). *Ospedale silenzio* (V. Malatesta, trad.). Modena: Almayor.
- Milton, J. & Bandia, P. (Eds.). (2009). *Agents of translation*. Amsterdam: John Benjamins.
- Outers, J.-L. (2014). Avant-propos. Les auteurs belges de langue française et la traduction. In S. Ricciardi (dir.), *Les Belges infidèles. Écrivains belges de langue française traduits en Italie* (pp. 17-22). Bruxelles: Les éditions du Hazard.
- Ouvry-Vial, B. (2004). Enjeux de la préface ou préface contre postface. *Textuel, 46*, 13-29.
- Risterucci-Roudnicki, D. (2004), « Doubles-seuils » ou le péritexte à l'épreuve de l'étranger. *Textuel, 46*, 51-66.
- Sardin, P. (2007). De la note du traducteur comme commentaire : entre texte, paratexte et prétexte. *Palimpsestes, 20*. Consulté sur <http://palimpsestes.revues.org/99>
- Sonzogni, M. (2011). *Re-Covered Rose. A case study in book cover design as intersemiotic translation*. Amsterdam: John Benjamins.
- Tortorelli, G. (2008). *Il lavoro della talpa. Storia delle edizioni E/O dal 1979 al 2005*. Bologna: Pendagrone.
- Vanderschelden, I. (1998). Authority in literary translation: Collaborating with the author. *Translation Review, 56*, 22-31.
- Van Geertruijden, M. (2014). Caroline Lamarche en Italie : regards sur la traduction italienne du *Jour du chien*. In S. Ricciardi (dir.), *Les Belges infidèles. Écrivains belges de langue française traduits en Italie* (pp. 101-113). Bruxelles: Les éditions du Hazard.



 Catia Nannoni

Università degli studi di Bologna
Dipartimento di lingue, letterature e culture moderne
Via Cartoleria 5
40124 Bologna
Italia

catia.nannoni2@unibo.it

Biographie : Catia Nannoni est professeure associée de linguistique française et traduction au Département de Langues, Littératures et Cultures Modernes de l'Université de Bologne. Titulaire d'un doctorat en Science de la Traduction obtenu à l'Université de Bologne, elle s'intéresse à la linguistique française, à la linguistique contrastive (français-italien) et à la traduction littéraire, intersémiotique et audiovisuelle.



This work is licensed under a Creative Commons Attribution 4.0 International License.