

***La Religieuse* de Diderot.**

Cas d'infidélités dans deux exemples de traduction.

Séminaire de Traductologie

Stefania Santalucia

Università degli Studi di Bologna

Introduction.

Avant d'analyser deux traductions du roman *La Religieuse* de Diderot, il faut d'abord montrer quelques données sur les typologies de langages et leurs difficultés de transpositions d'une langue à l'autre.

Dans le langage coexistent les deux aspects du « logos » et de la « physis »¹ ; un bon traducteur doit être capable de reconnaître et de rendre dans la langue cible les deux prérogatives. Surtout on ne doit pas commettre l'erreur de négliger « la chose même » en faveur de la seule « idée »². Il est vrai aussi, tout de même, que dans la prose est le « logos » qui possède une prévalence, puisque il a le but de transmettre une « idée », tandis que la poésie est caractérisée par la transmission perceptive de la « physis » de la « chose ».

On peut maintenant appliquer ce discours général au notre cas particulier.

La Religieuse de Diderot est un roman, c'est-à-dire une œuvre en prose, donc le traducteur n'a pas comme problème principal celui d'affronter les problèmes concernant la métrique, le rythme et l'harmonie ainsi que la transposition de la plus part des figures rhétoriques, souvent utilisés dans le langage poétique.

Mais on voit que dans ce roman-ci à une esthétique dépourvue de valeurs sensorielles, parce que essentiellement fonctionnelle à la simple représentation d'une pensée où à la description des événements, correspond, au contraire, une richesse et une surabondance d'idées.

La Religieuse n'est pas en effet seulement un texte en prose, mais un roman écrit pendant le siècle des lumières par un écrivain philosophe, de plus, par un des fondateurs de l'Encyclopédie. Nous avons, fidèlement à la culture encyclopédique de l'auteur, l'usage de différents termes tirés de plusieurs champs du savoir, ainsi que la présence de termes qui vont à l'époque s'enrichir de nouvelles connotations. Il s'agit

¹ Jean-claude Cognet, *L'étrangeté dans le langage, en D'une langue à l'autre: essai sur la traduction littéraire*, sous la direction de Magdalena Mowotona, Paris, Ed. Aux lieu d'être, 2005, p.16.

² *Ibid.*, p.17.

d'une polysémie qu'on peut découvrir à travers une attentive analyse intertextuelle, nécessaire au traducteur pour trouver, parmi les instruments linguistiques à sa disposition, le terme d'arrivée réellement capable de comprendre l'amplitude de connotation du terme du départ.

Nous avons pris en considération deux traductions du XX siècle, l'une anglaise et l'autre italienne, presque contemporaines, du 1978 et du 1966 : *La Monaca*, Traduzione di Elina Klersy Imberciadori, Garzanti, Milano et *The Nun*, Translation by Marianne Sinclair, New English Library Classics, London.

Au but d'en faire un commentaire on a choisit de se focaliser sur la tractation d'une thématique particulière, celle de l'art de la danse.

Exemple du langage artistique : l'art de la danse.

On peut remarquer que le roman est plein de références au milieu des arts, parmi lesquels émerge la danse aussi. En effet, lorsque Diderot doit commencer à nous montrer la trompeuse apparence de dévotion et de rigueur des religieuses, nous dit de la Mère Supérieure :

« Elle me composa la tête, les pieds, les mains, la taille, les bras ; ce fut presque une leçon de Marcel sur les grâces monastiques, car chaque état a les siennes »³.

Si la traduction italienne est très proche de l'original :

« Mi atteggiò la testa, i piedi, le mani, la vita, le braccia; fu quasi una lezione di Marcel sulle grazie monastiche, giacché ogni stato ha le proprie »⁴,

celle anglaise récite:

³ Diderot, *La Religieuse*, Présentation par Florence Lotterie, Paris, Flammarion, 2009, p.17.

⁴ Diderot, *La Monaca*, Traduzione di Elina Klersy Imberciadori, Milano, Garzanti, 1978, p.7.

« It was almost like a dancing lesson in monastic grace. Each profession has its own manners »⁵.

L'indication de la part de Diderot de un maître à danser très connu à l'époque, tel François Marcel, d'abord danser et après maître, mort en 1759, nous introduit par cette seule référence à l'intérieur de un univers tout entier. Il renvoie à la cour de Louis XIV, fort aimant de la danse et lui-même danseur, et à l'Académie Royale de Musique, acmé du culte de la forme et de la gestualité la mieux étudiée. Dans la cour de Louis XIV, véritable fondateur en France du culte de la danse, celle-ci n'était pas donc seulement une forme d'art, elle se chargeait d'une valeur politique, tout en exprimant le style d'un pouvoir. On parle de celle monarchie absolue qui se prolongera jusqu'à la révolution et que à l'époque d'écriture du roman était encore vivante. Pour revenir à François Marcel, il était considéré comme une autorité dans le champ du « menuet »⁶ mais surtout il était renommé à cause de son goût exaspéré pour les positions artificieuses et les mouvements vertueux⁷. Diderot confirme implicitement ce choix plus avant dans le texte, lorsque il signale les noms de musiciens qui ont composé des oeuvres pour les ballets et qui ont contribué à accroître cette conception de la danse fondée sur l'affectation technique. Diderot assimile donc les enseignements de la Mère Supérieure à Sœur Suzanne à une leçon auprès de cette superbe école d'apprentissage de la plus fine forme de gestualité, héritage et symbole d'un pouvoir hiérarchique, qui aller disparaître mais qui, cependant, était encore vivant.

Alors que la version italienne est resté justement fidèle à l'original, celle anglaise, en se préoccupant, à travers une traduction littéraire, de donner au lecteur anglais une information inutile, parce que personne peut-être ne connaît tel « Marcel », a préféré traduire l'expression particulière par l'expression plus générale « dancing lesson », qui nous fait peut-être comprendre l'importance théâtrale des rôles récités au convent,

⁵ Diderot, *The Nun*, Translation by Marianne Sinclair, London, New English Library Classics, 1966, p. 24.

⁶ I.Guest, *La danza all'opera*, en *Musica in scena*, V, UTET, pp.165 e ss., sur le site www.rodoni.ch.

⁷ Diderot, *La Religieuse*, Présentation et notes de Florence Lotterie, *op. cit.*, Note N.1, pag.17.

mais qui ne nous introduit pas du tout ni dans la Cour de Louis XV, ni dans l'Académie ou l'Opéra et surtout ne nous informe pas sur le goût pour le geste et la « pose » en vogue à ce moment-là.

On n'a pas évidemment compris l'importance donnée par Diderot au concept de l'« artifice », qui retourne plusieurs fois dans le texte. Diderot avait en effet déjà savamment commençait la comparaison entre l'art de la danse, ou mieux de certaine conception de la danse, et le comportement qu'on apprend dans le couvent :

« O Monsieur, combien ces Supérieures du couvent sont artificieuses ! (...) Elle vint m'instruire avec la tristesse la mieux étudiée (...) Savoir se contenir est leur grand art»⁸

qui devient

« Oh Signore, come sono ipocrite queste superiore di convento ! (...) Ed ella venne a ricordarmelo con studiata tristezza (...) Sapersi controllare è la loro grande arte»⁹

Et

« OH Sir, how hypocritical those Mothers Superior are ! (...) She came to break the news to me with well-rehearsed sorrow (...) « Those women have mastered the art of self-control »¹⁰.

On peut construire un champ sémantique fait de « instruire », « étudié », « contenir », « art », « artificieuses », auquel, si le traducteur italien, peut-être seulement par rapprochement linguistique, a eu jeu facile à bien rendre, le traducteur anglais a moins rendu.

« Instruire » n'est pas simplement « to breake the news », car dans ce contexte ce terme-là n'a pas uniquement une valeur informative mais d'apprentissage d'un « art », dont les techniques sont expliqués avec majeure vigueur dans la suite du paragraphe.

⁸ *Ibid.*, p 14-15.

⁹ Diderot, *La Monaca*, *op. cit.*, p.5.

¹⁰ Diderot, *The Nun*, *op. cit.*, 22.

Même s'il y a un changement, qui peut-être s'éloigne de la signification originare de l' « artifice », la conversion du mot « artificieuses » en « ipocrite » et « hypocritical » est quand même appréciable, car il s'agit d'un terme d'origine grecque, composé de « ypo » (sous) et « krtites-kritein » (expliquer) :

« les grecs appelaient de cette manière un acteur, qui par la voix et le geste imitait et représentait un personnage (...) Aujourd'hui on utilise ce terme pour indiquer quelqu'un qui au but de tromper, cherche à apparaître honnête et religieux, tandis qu'il ne respect aucun devoir d'honnêteté et de religion »¹¹.

Dans ce mot, peut-être involontairement, on peut trouver la rencontre entre l'art de la danse et celle du théâtre, car il ne faut pas oublier que à l'époque les danseurs se produisaient masqués.

Mais retournons un moment derrière.

« Chaque état a les siennes » ;

« Ogni stato ha le sue » ;

« Each profession has its own manners ».

La traduction italienne est littérale et bien rendue sans efforts. Celle anglaise a substitué « état » avec « profession » et « grâces » avec « manners ».

Si la deuxième substitution est parfaitement en syntonie avec le champ sémantique de la gestualité affectée que l'auteur veut nous montrer, la première est réductive. Il s'agit d'un raisonnement semblable qui a poussé certains traducteurs italiens à traduire à la lettre le titre, c'est-à-dire *La Religieuse* avec *La Religiosa* à la place de *La Monaca*. L' « Etat » indique une situation non seulement professionnelle mais sociale sinon existentielle, tandis que la « profession » est un métier ou un travail.

¹¹ Ottorino Pianigiani, *Vocabolario etimologico della lingua italiana*, www.dizionarioetimologico.it. (La traduction est la mienne).

Par contre dans la traduction anglaise la comparaison entre l'art du couvent et celle de la danse se transforme en une métaphore :

« Il ne se passe pas une histoire fâcheuse dans le monde qu'on ne vous en parle ; on arrange les vraies ; on ne fait des fausses. »¹²

« On arrange des vraies » devient heureusement

« True story are distorted »¹³

et « distorted » est un terme qui de base se réfère aux corps, aux muscles et que ici est utilisé en rapports à un concept abstrait comme des « histoires ».

Plus avant dans le texte on voit que la traduction italienne est toujours plus proche au texte par rapport à celle anglaise, qui toutefois montre une infidélité, qui paradoxalement valorise l'essence du texte. Elle l'a comprise et accentuée.

« Son étude est de vous dérober toutes les épines de l'état ; c'est un cours de séduction la plus subtile et la mieux apprêtée. C'est elle qui épaissit les ténèbres qui vous environnent, qui vous berce, qui vous endort, qui vous impose, qui vous fascine ; la notre s'attacha à moi particulièrement. Je ne pense pas qu'il y ait aucune âme jeune et sans expérience à l'épreuve de cet art funeste. »

« Her whole mission is to hide from you the thorns of her calling, and to seduce you in the most subtle and refined way. It is she who deepens the night around you, who swaddles you, rocks you to sleep, impresses and fascinates you ».

« Tutta la sua arte consiste nel nascondervi le spine del vostro stato ; è il corso di seduzione più abile e sottile che si possa immaginare. E' lei che rende più fitte le tenebre che vi circondano, che vi culla, che vi addormenta, che vi sottomette, che vi suggestiona. La nostra madre si attaccò a me in modo particolare. Non credo che esista un'anima, giovane e senza esperienza, in grado di resistere a quella sua arte funesta. »

¹² Diderot, *La religieuse*, op. cit., p.18

¹³ Diderot, *The Nun*, op. cit., p. 24.

Le traducteur anglais a traduit « ténèbres » avec « night » et non avec « darkness », mot qui, en suivant une transposition littéraire, on aurait du utiliser, en donnant ainsi au lecteur une image moins abstraite et plus circonstancielle.

« Epaissir », qui indique une transformation en acte, un accroissement, devient « deepens », qui est déjà le résultat de cette procédure, parce que plus une chose est épaisse plus elle est profonde. Et, dans ce cas, ce verbe-ci donne le sens de la verticalité de l'obscurité et de la chute dans le piège.

Là où le texte français est simplement « qui nous environne », et la version italienne le suit à côté, la traduction anglaise accentue le sens et ajoute à « around you » « who swaddles you ». « Swaddles » signifie « enrrouler, envelopper », mais le terme n'est pas seulement un remarquer l'« environner »-« circondare », est une accentuation très forte, parce qu'il invoque l'acte de mettre les bandes : « swaddles in bandages or bands ».

Comme le passage des ténèbres à « the night », l'« environne » aussi qui devient « swaddles » est une matérialisation de l'aveuglement que les religieuses subissent et que le lecteur doit se représenter dans l'esprit .

Il y a plus avant « berce », qui en français veut dire même tromper et qui en italien on a traduit en « cullare », avec le deuxième sens semblable : « bercer d'illusions » ; « lasciarsi cullare dalle illusioni ». En anglais on a « rock to sleep », qui, cette fois, n'a pas comme deuxième sens celui de créer des illusions mais de « astonish, astound, daze » : il a presque une valeur hypnotique. « Impose » s'exagère en « impress », qui est plus « charnel », parce que le premier terme se réfère à des commandes, le deuxième à la pratique de « marquer », puisque elle vient du latin « in-primo ». La traduction italienne a choisit une solution intermédiaire, tirée à l'origine du langage militaire et transposée ensuite au niveau psychologique : « sottomettere ».

Le terme « fascine » fait de pendant au terme « séduction », qui se trouve au début du paragraphe, et renvoie au milieu sexuelle, mais même dans ce cas il y a une référence à la ruse : on a été remarquer que « fasciner » est « un synonyme

d'ensorceler »¹⁴ ainsi que « séduire » peut signifier « faire tomber dans l'erreur par des insinuations »¹⁵. Dans ce pas la version italienne a choisit le terme « suggestionare », modérant et atténuant ce sens-là. Il montre donc un approche au texte original presque opposé à l'exagération anglaise.

L'initiale expression « (cours de séduction) subtile et raffiné », « abile e sottile » « subtile and refined » se rejoint à « cet art funeste », « Che arte funesta », « Such deadly art ». Et si le mot « cours » est lié à « art » dans la constante évocation de la maîtrise de la danse, le « conduire hors de soi », c'est-à-dire vers la mort, de la « séduction », rappelle les file subtiles de une toile d'araignée, où on va tomber et à s'immobiliser à jamais.

On peut voir de l'analyse de ce paragraphe-là que la traduction italienne est plus littérale et, étant donné la parenté entre les deux langues, fidèle à l'original sans trop d'efforts. Si elle n'atténue pas et n'amorti pas la teneur, elle est certain sobre. Au contraire, celle anglaise, peut-être à cause de la diversité avec la langue française, risque de manquer l'esprit du texte et de le banaliser. Mais, lorsque il y a la juste compréhension, on a même une accentuation et une multiplication des valeurs polysémiques.

Si on veut continuer avec l'analyse de la gestualité artistique, il y a deux autres scènes très remarquables à ce propos.

La scène de l'atelier, même s'elle fait de pendant au cadre de la déjà vue « leçon de Marcel », ne pose pas des particuliers problèmes de traduction. Elle semble, comme on a été remarqué, « un ballet de places »¹⁶, mais à dire le vrai, elle a beaucoup plus de caractéristiques qui concernent la peinture que la danse.

Beaucoup plus intéressant est la scène de la conquête amoureuse, bien rendue par les deux traductions. Elle nous propose la véritable chorographie d'un ballet, où on peut voir la mis en scène d'un « pas à deux » et après « à trois », si non un véritable

¹⁴ Dictionnaire de l'Académie française à l'intérieur des notes aux textes, en Diderot, *La Religieuse*, *op. cit.*, p.18.

¹⁵ *Ibidem.*

¹⁶ F. Lotterie, *Présentation à La religieuse*, *op. cit.*, p.XXXI.

menuet : celui-ci est en fait composé justement de petits pas, exécutés avec l'alternance de pauses-repos, et souvent redoublé en un « trio » .

La mère Supérieure s'approche à la celle de Suzanne, s'arrête un moment et s'éloigne trois fois, jusqu'à entrer. Suzanne offre sa place à la Supérieure, une troisième présence intervient à frapper à la porte, pour retourner rapide, légère et silencieuse sur ses pas. La Supérieure prend congé de Suzanne dans une pose très galante et théâtrale. La scène se déroule à travers une série de verbes de mouvements et de position esthétiquement remarquable.

« Elle se leva. Après avoir erré quelques temps dans le corridors elle vint à ma cellule (...) Elle s'arrêta ; en appuyant le front apparemment contre ma porte elle fit assez de bruit pour me réveiller si J'avais dormi. Je gardais le silence. Il me semblait que J'entendais une voix qui se plaignait, quelqu'un soupirait ; J'eus d'abord un léger frisson (...) On s'éloignait à pas léger. On revint quelque temps après (...) je me suis levée, je me suis approché de votre porte, j'ai écouté, il m'a semblait que vous ne dormiez pas ; vous avez parlé, je me suis retirée. Je suis revenue, vous avez encore parlé et je me suis encore éloignée. Je suis revenue une troisième fois, et lorsque j'ai cru que vous dormiez, Je suis entrée.(...) A l'instant elle ferma ma porte, elle éteignit sa bougie et elle se précipita sur moi»¹⁷.

Après il y a la venue d' une troisième présence :

« Lorsque tout à coup on frappa deux coups violents à la porte. Effrayée je me jette sur-le-champ hors du lit d'un côté, et la supérieure de l'autre ; nous écoutons, et nous entendons quelqu'un qui regagnait sur la pointe du pied la cellule voisine. »¹⁸

« She rose from her bed. After wandering about the corridors for a while, she stopped in front of my cell (...) She stopped, and she must have leaned her forehead against my door, for she made enough noise to have woken me if I had been asleep. I kept silent, and I believe I heard a voice wailing and moaning. A slight shudder ran through my body (...) She crept softly away (...) As I said these words, she blammed the door, blew out the candle and hurled herself on top of me».

¹⁷ Diderot, *La Religieuse*, op. cit., pp.149-150.

¹⁸ *Ibid.*, p.152.

Et ensuite

« Terrified, I leapt out of the bed in an instant, and so did the Mother superior. We listened, and we heard someone tiptoeing back to a neighbouring cell. »¹⁹

«Spaventata, mi butto immediatamente fuori dal letto da una parte, mentre la superiora fa altrettanto dall'altra parte, tendiamo l'orecchio e sentiamo qualcuno che torna, in punta di piedi, nella cella vicino. »²⁰

A propos de la traduction anglaise on voit, par exemple, dans ce pas, que « sur la pointe du pied » est « on tiptoe-tiptoeing », terme propre de la danse avec un effet onomatopéique, comme au fond on trouve des résultats onomatopéiques dans le mot « moaning », qui bien rend le *paraclausituron*, c'est-à-dire les lamentations amoureuses derrière la porte fermée, dans l'expression « crept softly away » et dans le verbe « to hurl ».

Cependant aucune traduction a réussi à rendre l'image symétrique des places occupés par les religieuses aux deux cotés du lit avec une rapidité presque militaire, signalée par l'expression « sur-le-champ ». On a par contre une perte de la vitesse et de la symétrie.

Une question de style.

Le style de Diderot est fluide et rapide, limpide et clair. Il peut sembler par cela facile le rendre, au contraire, la traduction italienne aussi, qui est plus se rapproche à sa rapidité, dans certains passages ralentit le rythme, se fait prosaïque, même s'il cherche toujours à le suivre.

Celle anglaise diverge : il est ampoulé et emphatique ; s'il peut, il exagère la portée d'un terme ou en ajoute une autre plus intense. Par exemple :

¹⁹ Diderot, *The Nun*, op. cit., p.149.

²⁰ Diderot, *La Monaca*, op. cit., p. 155.

« Comme ce voile relève la blancheur de son teint ! »²¹

« Come il velo nero fa risaltare il candore della sua carnagione ! »²²

« Just see how that black veil brings out her pallor! »²³

« Teint », aussi que le terme italien « carnagione », indique le teint d'un visage, tandis que « pallor » est le symptôme d'une malaise ; en plus, dans l'original on ne dit pas la couleur du voile, parce qu'il est implicite soit de la couleur noire, à différence de l'expression anglaise qui le remarque.

Et encore on trouve :

« How terrible that last night was for me ! »,²⁴

là où « terrible » n'est pas dans le texte original ni dans la traduction italienne.

« Horrible way »,²⁵

pour indiquer les fous mouvements de Suzanne dans le cachot, n'existe pas ;

Et encore dans la scène de l'assaut amoureux « terrified » est le terme utilisé pour « effrayée », qui en réalité corresponde littérairement à « fraightned » ou « scared », mais la version anglaise a fait un choix plus fort du supportable « spaventata ».

Plus avant :

« D'où vient l'effrois que ma présence vous cause ? »²⁶

²¹ Diderot, *La Religieuse*, op. cit., p.16.

²² Diderot, *La Monaca*, op. cit., p.6.

²³ Diderot, *The Nun*, op. cit., p.23.

²⁴ Diderot, *The Nun*, op. cit., p.30.

²⁵ *Ibid.*, p.64.

²⁶ Diderot, *La Religieuse*, op. cit., p.168.

devient

« Why my presence terrifies you so ? »²⁷.

Et encore, la phrase

« Suzanne rassurez-vous, c'est moi »²⁸

est traduite avec la phrase

« You need not be alarmed, Suzane »²⁹

où l'état d'âme déclaré, même si nié, acquis plus de force et de vigueur du léger et tranquilisant « Rassurez-vous ».

Terme « alarmed », qui nous retrouvons répété à la fin du roman, même quand il n'y a aucune référence dans le texte original, simplement pour le goût d'extrémiser :

Si

« Je vis dans des alarmes continuelles »³⁰

devient :

« I live in a state of perpetual alarm »³¹ ;

« Help me quickly, Sir »³²

n'existe pas dans le texte;

²⁷ Diderot, *The Nun*, *op. cit.*, p.167.

²⁸ Diderot, *La Religieuse*, *op. cit.*, p.168.

²⁹ Diderot, *The Nun*, *op. cit.*, p.167.

³⁰ Diderot, *La Religieuse*, *op. cit.*, p.192.

³¹ Diderot, *The Nun*, *op. cit.*, p.189.

³² *Ibid.*, p.190.

« Help me quickly, Sir. I'm quite exhausted, I live in a constant state of alarm »³³,

est la traduction de

« Je sui accablée de fatigue ».

On peut alors terminer en disant que une ressemblance de signification et de structure entre la langue française et celle italienne a rendu plus facile la transposition. La version anglaise, à cause de indéniables différences ou pour la crainte de ne pas être bien compris par le lecteur que par des éventuelles notes explicatives, a quelques fois banalisé l'esprit du texte. Quelque autre fois, quand elle a individualisé l'essence d'un passage, elle l'a trahi par excès, en réussissant de toute façon au même temps à la valoriser. Mais on pourrait voir dans certaines exagérations et dramatisations de la version anglaise un héritage de la culture gotique qui retourne.

On voit alors comme l'art de la traduction est conditionnée par plusieurs facteurs : l'origine des langues, la culture ainsi que peut-être le caractère même du traducteur. On peut en effet conclure en remarquant l'opinion de D'Alembert, selon laquelle « Les hommes de génie ne devraient donc être traduits que par ceux qui leur ressemblent, et qui se rendent leurs imitateurs, pouvant être leurs rivaux, parce que le traducteur copie avec des couleurs qui lui sont propres ». ³⁴

³³ *Ibid.*, 191.

³⁴ D'Alembert, *Les observations sur l'art de traduire*, en Lieven D'Hulst, *Cent ans de théorie française de la traduction de Batteux à Littré (1748-1847)*, Lille , Presse Universitaire de Lille. p. 36.

Bibliographie

Sources primaires

Diderot D., *La Religieuse*, Présentation par Florence Lotterie, Paris, Flammarion, 2009.

Diderot D., *La Monaca*, Traduzione di Elina Klersy Imberciadori, Milano, Garzanti, 1978.

Diderot D., *The Nun*, Translation by Marianne Sinclair, London, New English Library Classics, 1966.

Sources secondaires

Cognet J.-C., *L'étrangeté dans le langage, en D'une langue à l'autre: essai sur la traduction littéraire*, sous la direction de Magdalena Mowotona, Paris, Ed. Aux lieux d'être, 2005.

D'Alembert, *Les observations sur l'art de traduire*, en Lieven D'Hulst, *Cent ans de théorie française de la traduction de Batteux à Littré (1748-1847)*, Lille, Presse Universitaire de Lille.