

JUSTYNA ŁUKASZEWICZ
ORCID : 0000-0003-2140-3610
Université de Wrocław
Faculté de Philologie
justyna.lukaszewicz@uwr.edu.pl

L'IMAGE DE LA SARDAIGNE DANS LES PREMIÈRES TRADUCTIONS DU ROMAN *CANNE AL VENTO* DE GRAZIA DELEDDA EN FRANÇAIS ET POLONAIS

INTRODUCTION

Grazia Deledda, prix Nobel de littérature de l'année 1926, est née à Nuoro (Sardaigne) en 1871 et morte à Rome en 1936. Elle a publié le roman *Canne al vento* en 1913. Son action se déroule entre la présentation et la mort d'Efix, l'unique serviteur des demoiselles Pintor (Ruth, Ester et Noémie), qui cultive pratiquement sans compensation le dernier lopin de terre resté à ses patronnes. Il leur est inconditionnellement dévoué par sincère attachement mais aussi par un sentiment de culpabilité : en effet, au départ, il y avait quatre sœurs et Efix avait aidé l'une d'elles, Lia, à s'enfuir de l'étouffant milieu sarde, en tuant involontairement son père. Lia est la seule de la famille à s'être révoltée, à avoir quitté l'île pour le continent, à s'être mariée et à avoir eu un enfant. Celui-ci, devenu jeune homme et ayant perdu ses parents, débarque chez ses tantes et bouscule leur existence et celle d'Efix.

Canne al vento appartient à la « première époque sarde » (antérieure à 1919) de l'écrivaine, pendant laquelle, comme ensuite à partir de 1928 jusqu'à sa mort, ses écrits ont été « nourris de l'énorme sève de la Sardaigne »¹. Dans ce roman, la construction du sens est liée à un « rapport référentiel entre fiction et réalité » par-

¹ M. Venga-Le Lannou, « Grazia Deledda et la Sardaigne », *Revue de géographie de Lyon* 39, n° 2, 1964. p. 63. Marthe Venga-Le Lannou a confronté l'œuvre de la romancière et la réalité géographique pour dresser une carte de la Sardaigne deleddienne et observer que « le véritable théâtre

ticulièrement fort car il évoque « des lieux et des espaces [...] géographiquement situables et reconnaissables »², la terre de l'enfance et de la jeunesse de Deledda, dont le village de Galtelli qu'elle a souvent visité, devenu Galte dans *Canne al vento*. La complexité de l'image de la Sardaigne inscrite dans cette œuvre résulte du fait que les descriptions minutieuses de paysages et de lieux s'accompagnent d'expressions sardes ainsi que de références aux croyances locales, aux éléments de la culture matérielle, aux rapports humains, à l'opposition entre l'île et le monde extérieur, ou encore d'une perception métaphorique des éléments de l'espace, tels les roseaux du titre.

J'ai comparé les premières traductions de ce roman en français et en polonais, en examinant les procédés par lesquels l'image de la Sardaigne inscrite dans l'œuvre originale a été rendue ou déformée. L'objectif de l'étude est de découvrir laquelle des versions offre aux nouveaux lecteurs le plus de contact avec la culture sarde et réalise davantage le programme conçu par l'écrivaine de « raconter la Sardaigne au monde »³. L'analyse portera sur un choix de culturèmes⁴ parmi les plus emblématiques, pour examiner comment ils ont été traités par les deux traductrices :

le culturème peut être rendu par des lexies simples ou composées, par des syntagmes ou par des unités phraséologiques, par des expressions idiomatiques ou par des allusions culturelles, par un minitexte ou encore par une unité de traduction zéro lorsque le culturème et le traductème sont absents du texte cible⁵.

Notamment, trois *landmarks*⁶ (lieux typiques immédiatement reconnaissables) – les *muristenes*, le *nuraghe* et la *tanca* – se sont imposés comme témoins représentatifs de la sardité à partir d'une double expérience qui a précédé cette étude : la fréquentation des romans de Deledda et les visites en Sardaigne. Le matériel a été complété par un échantillon de noms d'êtres légendaires, de divertissements typiques, de *realia* culinaires et botaniques, ainsi que d'expressions sardes. J'ai pris aussi en considération les notes attribuables aux traductrices, pour observer dans quelle mesure ces péritextes⁷ participent à la (re)création de l'image de la Sardaigne.

du roman de Grazia Deledda » n'est qu'une partie de l'île, mais un "morceau exemplaire" : le pays de Nuoro et ses contrées de la Barbagia et de la Baronnie ». *Ibidem*, p. 66.

² A. Aziethen, « La littérature et l'espace », *Arborescences* 3, 2013 (*Lire le texte et son espace : outils, méthodes, études*), p. 18.

³ B. Wagner, « La duplice enunciazione, o come "tradurre la Sardegna" per lettori non-sardi », [dans :] *Dalla quercia del monte al cedro del Libano. Le novelle di Grazia Deledda*, a cura di Giovanni Pirodda, ISRE Edizioni – AIPSA Edizioni, Nuoro – Cagliari 2010, p. 192.

⁴ Le culturème peut être défini comme « la plus petite unité porteuse d'information culturelle ». G. Lungu-Badea, « Remarques sur le concept de culturème », *Translationes* 1, 2009, p. 69.

⁵ *Ibidem*, pp. 70–71.

⁶ Voir D. Stefanelli, « La Sardegna dei linguisti e la Sardegna per i turisti : consonanze e dissonanze discorsive a inizio Novecento », *Italianistica Debreceniensis* XXIV, 2018, p. 28.

⁷ Les paratextes sont des productions qui accompagnent le texte, « l'entourent et le prolongent, [...] pour le présenter ». Un paratexte situé « dans l'espace du même volume » que le texte présenté est un péritexte (G. Genette, *Seuils*, Éditions du Seuil, Paris 2002, pp. 7, 11).

TRADUCTRICES

La version française a été créée par Marc Hélys. C'est un des pseudonymes de Marie Léra (1864–1958), née Hortense Marie Héliard à Saint-Nazaire, mariée à un diplomate mexicain, écrivaine et journaliste, traductrice de l'anglais, de l'italien, du suédois et du polonais. Elle a écrit deux livres féministes dont *Le Jardin fermé, scènes de la vie féminine en Turquie* (1908), traduit en polonais (1911). Elle a participé à la mystification qui a été à la source du roman *Les Désenchantées* (1906) de Pierre Loti, qu'elle a dévoilée dans son livre *L'Envers d'un roman. Le Secret des « Désenchantées » révélé par celle qui fut Djénane* (1923)⁸. Sa traduction de *Canne al vento*, intitulée *Des roseaux sous le vent*, a été publiée à Paris, chez Bernard Grassez, en 1919⁹. Elle a traduit auparavant *Nel deserto* de Deledda (*Dans le désert*, 1912).

Ida Ratinowowa n'est connue que pour sa version polonaise de *Canne al vento*¹⁰. Publiée par la maison d'édition Mewa de Varsovie en 1934, cette traduction a été présentée comme « autorisée ». On y a reproduit une photo de Deledda datée du 4 mai 1934 et dédicacée « Alla signora Ida Ratinow », ce qui invite à chercher à découvrir d'éventuelles relations entre l'écrivaine et la traductrice¹¹.

APERÇU GÉNÉRAL DES TRADUCTIONS

Dans la version d'Hélys, des phrases traduites s'alternent avec des fragments inspirés du texte de départ. Certains passages ont été déplacés, quelques informations ont été ajoutées, d'autres anticipées par rapport à l'organisation originale. En réécrivant le texte, Hélys a effectué des opérations d'anticipation, d'addition et d'élimination. Par exemple, elle a éliminé ou atténué certaines références à la foi en Dieu qui, pourtant, constituent un élément important de la description du personnage principal et de son milieu. Parmi les amplifications, notons celles qui

⁸ I. Piechnik, « Turcismes chez Pierre Loti et leurs traductions en polonais », *Romanica Cracoviensia* 15, n° 3, 2015, p. 234. Voir aussi : <<https://catalogue.bnf.fr/ark:/12148/cb11790250g>> [consulté le 04/01/2021].

⁹ Une nouvelle traduction française portant le titre *Roseaux au vent* et signée Marie Billoret a été publiée en 2014 (ebook Falige Editore), alors que la traduction de Ratinowowa est restée la seule version polonaise de ce roman.

¹⁰ Le catalogue de la Bibliothèque Nationale de Pologne ne note aucun autre ouvrage de cette auteure. Dans son travail consacré aux traductrices polonaises de l'œuvre deleddienne en Pologne, Jadwiga Miszalska les divise en figures importantes et peu connues dans les cercles littéraires. Elle place Ratinowowa dans la seconde catégorie et ne fournit aucune autre information sur elle. J. Miszalska, « Quando le donne traducono donne », [dans :] *Altre : il doppio e le alterità femminili nella cultura italiana e europea*, A. Tylusińska-Kowalska, D. Lipszyc, G. Gilloni-Gaździńska (dir.), Uniwersytet Warszawski, Warszawa 2019, pp. 9–24.

¹¹ À ce stade des recherches, j'ai vérifié que l'archive de l'ISRE de Nuoro ne possède pas de documents attestant des contacts de l'écrivaine avec les traducteurs polonais.

mettent en évidence le lieu de l'action : la phrase d'ouverture qui n'a pas d'équivalent dans l'original (« C'est en Sardaigne », MH, 1), ou l'information, ajoutée à l'intention du lecteur francophone, que le village de Galté où vivent les personnages principaux du roman est « sarde » (MH, 5).

Ratinowowa pratique fréquemment l'omission. De l'avis de Mieczysław Brahmer, la traductrice n'a pas été capable de rendre le style de l'œuvre, ne maîtrisait pas suffisamment le polonais, et son texte est bourré de maladroites, de fautes de grammaires et d'erreurs de traductions¹². Les exemples donnés par le critique comprennent l'élimination d'une réflexion d'Efiz sur des esprits (êtres légendaires) et des équivalents erronés d'éléments culturels tels que le *nuraghe*, les *fichi d'India* et le *gattò*.

ARCHITECTURE SACRÉE : LES *MURISTENES*

La foi (notamment le sens du péché et le besoin d'expiation), les rites religieux et les églises jouent un rôle important dans le roman. En particulier, il y est abondamment question du sanctuaire de Notre Dame du Remède (Nostra Signora del Rimedio) et de la fête annuelle qui y est organisée¹³. L'édifice possède un trait typique de certaines églises et sanctuaires ruraux de Sardaigne : il est entouré de petits logements destinés à accueillir les pèlerins, appelés *cumbissias* ou *muristenes*.

(1) Le dame Pintor avevano a loro disposizione due **capanne** fra le più antiche (**tutti gli anni ne venivan fabbricate di nuove**) dette appunto **sas muristenes de sas damas**, perché divenute quasi di loro proprietà in seguito a regali e donazioni fatte alla chiesa dalle loro ave fin dal tempo in cui gli arcivescovi di Pisa nelle loro visite pastorali alle diocesi sarde sbarcavano nel porto più vicino e celebravano messa nel Santuario. (GD, 76-77)

Les dames Pintor disposaient de deux **cabanes** parmi les plus anciennes (**on en élevait de nouvelles tous les ans**). Ces deux cabanes étaient dites « **les maisons des dames** », parce qu'elles étaient devenues la propriété de leur famille depuis certaines donations faites à l'église par leurs ancêtres qui, déjà, fréquentaient ce lieu au temps où les archevêques de Pise, dans leurs visites pastorales aux diocèses sardes, célébraient la messe dans le sanctuaire. (MH, 71)

Panny Pintor dysponowały dwoma **namiotami**, które uważane były za najstarsze i zostały jednocześnie ich własnością wskutek prezentów i nabożnych darów, jakie przodkowie ich składali kościołowi w czasie, gdy arcybiskupi Pizy lądowali jeszcze w bliskim porcie, odwiedzali sardyńskie gminy i odprawiali mszę w kościółku Pielgrzymów. (IR, 57)

Les *cumbissias*¹⁴ sont des constructions en dur, qui ne devraient donc pas être désignées par le terme de « tentes » (*namioty*) employé à cet endroit dans le

¹² M. Brahmer, « Literatura włoska », *Rocznik Literacki*, 1934, p. 9.

¹³ Le prototype de ce sanctuaire se trouve à Orosei.

¹⁴ Sur ce terme, voir p. ex. les considération de Massimo Pittau (<<http://www.pittau.it/Sardo/cumbissia.html>>) qui relève la fonction de dortoir de ces locaux et l'ancienneté du terme (« Non deve stupire per nulla il fatto che le *cumbissias*, tanto come costruzioni quanto come nome risalgono tanto indietro nel tempo, fino all'epoca nuragica. »)

texte polonais. Dans cette traduction disparaît toute trace de l'expression sarde *sas muristenes de sas damas*, utilisée dans l'original pour indiquer les *cumbissias* des dames Pintor, en soulignant leur statut au sein de la communauté locale. La version d'Hélyis, qui traduit cette expression en français et la met entre guillemets, se situe à mi-chemin entre l'original et la version polonaise. Dans cette dernière manque aussi l'information qu'au fil du temps, on a construit de nouvelles cabanes.

ÊTRES FANTASTIQUES

Dans le roman examiné, la religion chrétienne est présente sous diverses formes, mais l'univers représenté est peuplé aussi de créatures fantastiques des légendes sardes qui contribuent à créer une atmosphère toute particulière, faite à la fois de réel et de surréal. Dans la version française, on trouve généralement les équivalents exacts des êtres légendaires et des explications qui accompagnent leurs noms. Les plus caractéristiques ont été repris tels quels de l'original, parfois avec des coquilles : *ammaladoce* au lieu d'*ammattadore*, « le follet aux sept bonnets où il cache un trésor » (MH, 5) ; *panas* au lieu de *janas*, « petites fées qui, pendant le jour, restent dans leur demeures de rochers, occupées à tisser une étoffe d'or sur un métier d'or » (MH, 6). Quant à la traductrice polonaise, elle a éliminé un long passage consacré à ces êtres, faisant ainsi disparaître l'*ammattadore* et les *janas*. Cependant, à d'autres endroits, elle a gardé les *panas* et la *Giobiana* :

(2)

Efix sentiva il rumore che **le panas (donne morte di parto)** facevano nel lavar i loro panni giú al fiume, battendoli con uno stinco di morto [...]. (GD, 33)

[...] il entendait le bruit que **les panas, c'est-à-dire les femmes mortes en couches**, font en lavant leur linge à minuit, et en le battant avec un tibia de mort [...]. (MH, 5)

[...] uświęcone gałązki oliwne i woreczek z jęczmieniem dla obrony przed „**panas**”, **blądzącymi duszami zmarłych w pologu kobiet**. [= des branches d'olivier bénies et un sac d'orge pour se protéger des « panas », les âmes errantes des femmes mortes en couches] (IR, 10)

(3)

Era un giovedì sera e l'usuraia non filava per timore della **Giobiana, la donna del giovedì**, che si mostra appunto alle filatrici notturne e può loro cagionare del male. (GD, 132)

C'était le jeudi soir et l'usurière ne filait pas, par peur de **la Giobiana, la femme du jeudi** qui apparaît aux fileuses nocturnes et peut leur faire du mal. (MH, 151)

Był to wieczór czwartkowy. Lichwiarka nie siedziała przy kołowrotku, jak zwykle, z obawy przed **Giobianą, czarownicą czwartkową**, która szczególnie ukazuje się nocnym prąszniczkom i może im coś złego uczynić. (IR, 119)

Dans les deux derniers exemples, les deux traductrices reproduisent le procédé de « traduction culturelle au niveau textuel », opéré par l'écrivaine dans l'original (au moyen, entre autres, de périphrases ou d'explications en italien qui accompagnent les termes sardes) et constituant une « mise en scène de la diffé-

rence »¹⁵. Notons cependant que dans le texte polonais, où l'idée du lavage nocturne du linge n'apparaît pas, l'image des *panas* est moins impressionnante que dans l'original et la traduction française.

NURAGHES

Les *nuraghes* sont des constructions mystérieuses, vestiges d'un passé lointain. Ce phénomène architectural singulier est une particularité de l'île, il est très répandu sur son territoire (il y en a plus de 7000)¹⁶. Dans le roman étudié, le terme apparaît dans des comparaisons et sous une forme adjectivale (exemples 4, 5 et 6). Dans la version d'Hélylys, on observe une tentative de ne pas perdre cet élément lors du transfert, alors que dans la version de Ratinowowa, il donne toujours lieu à une adaptation :

(4) Eglì andò al pozzo che pareva un *nuraghe* scavato in un angolo del cortile e protetto da un recinto di macigni [...]. (GD, 47)

Efix alla donc au puits creusé dans un coin de la cour et protégé par un entourage de maçonnerie [...]. (MH, 26)

Zbliżył się do studni, która była położona w końcu podwórza i miała wygląd *kurnika*, olbrzymimi blokami z piaskowca [...]. (IR, 24)

(5) [...] l'Orthobene stese il suo profilo di città *nuragica* di fronte ai baluardi bianchi di Oliena; e fra gli uni e gli altri apparve all'orizzonte la cattedrale di Nuoro. (GD, 155)

[...] góra Orthobene wciskała się swym ponurym profilem przed białe mury Olieny, a w oddali wyłaniała się kopia Nuorskiego kościoła. (IR, 145)

(6) Il sentiero serpeggiava su, rinforzato anch'esso da muriccie, come da terrapieni eran sostenuti i ciglioni e i rialzi del poderetto: un'opera paziente e solida che ricordava quella degli antichi padri costruttori dei *nuraghes*. (GD, 87)

Le sentier serpentait vers la hauteur renforcé de petit murs ; et les lisières du domaine étaient aussi fortifiées par des terre-pleins : œuvre patiente et solide qui rappelait celle des antiques pères constructeurs de *muraghes* (1).

(1) Monuments antiques que l'on croit être des tombeaux. (MH, 86)

Powoli wiła się droga z pagórka, okolona niskimi murami, które dawały jej trwałość, jak wały ziemne spadom i kopcom małego majątku. (IR, 69)

Lors de la première apparition du terme *nuraghe* (exemple 4), la version française l'ignore, alors que dans la version polonaise, la comparaison du puits au *nuraghe* est remplacée par celle du puits au poulailler (*kurnik*). L'exemple 5

¹⁵ Voir B. Wagner, *op. cit.*, pp. 194–195 (trad. J. Ł.).

¹⁶ G. Lilliu, *La civiltà nuragica*, Carlo Delfino editore, Sassari 1999, p. 9.

montre qu'aucune des deux traductrices n'a relevé le défi de rendre le sens de l'adjectif *nuragica*. La version française de l'exemple 6 contient une faute d'orthographe (*nuraghes* devenu *muraghes*), mais en même temps, on y voit l'effort de faire connaître aux lecteurs quelques éléments de la culture locale par le moyen des notes infrapaginales. Il y en a trois dans *Des roseaux sous le vent*. Des deux autres, l'une concerne une forme d'adresse originale laissée dans le texte français (*zio* : « Les enfants et les jeunes gens emploient souvent ce terme d'affection en s'adressant à des personnes plus âgées », MH, 8), l'autre, l'équivalent d'un ethnonyme qui renvoie à la géographie de la Sardaigne (*baronnais* – « habitant de la Baronnie, une partie de la Sardaigne », MH, 104). Aucune note n'accompagne la traduction polonaise. À deux des trois endroits du texte où le lecteur francophone est éclairé par un périclipsis sur un aspect de la culture sarde, la traductrice polonaise a effacé la sardité, par exemple en remplaçant *zio* par *kum* (compère).

TANCA

La réalité qui se cache derrière le mot *tanca*, introduit en italien justement grâce à l'œuvre de Deledda¹⁷, peut être définie comme « une parcelle de terrain, généralement clôturée par des murs en pierre sèche ou des haies de figuiers de Barbarie, utilisée principalement pour le pâturage des moutons, avec des abris pour les bergers »¹⁸. Comme le montrent les exemples 7 et 8, le terme n'apparaît pas dans les traductions examinées. Dans l'édition polonaise, il est esquivé ou rendu par le mot *pastwisko* (pâturage). Dans l'édition française, les passages correspondants ont été éliminés :

(7)

[...] Efix nel delirio sognava di camminare, camminare coi ciechi, attraverso le valli e le **tanca**s dell'altipiano [...] (GD, 261)

Efix śnił w gorączce, że wędruje ze ślepcami w górę i w dół przez doliny i pagórki. (IR, 250)

(8)

Saliva un monte, attraversava una **tanca**; ma arrivato al confine di questa ecco un altro monte, un'altra pianura; e in fondo il mare. (GD, 253)

Wspiął się na górę, przeciął pastwisko, lecz na skraju tegoż zaczynała się inna góra, inne **pastwisko**, a tam ztyłu morze... (IR, 256)

L'étendue d'espace rural indiquée par le vocable *tanca* est une bonne occasion pour analyser les procédés de traduction adoptés dans les deux versions linguistiques par rapport au vocabulaire botanique dont l'écrivaine fait un large emploi.

¹⁷ Voir B. Wagner, *op. cit.*, p. 197.

¹⁸ <<https://www.treccani.it/vocabolario/tanca2/>> (trad. J. Ł.).

Vu la définition de *tanca* citée ci-dessus, je m'arrêterai sur le terme *fichi d'India*, qui apparaît sept fois dans l'original. Cette fois-ci, il ne s'agit pas bien sûr d'un culturème relatif exclusivement à la Sardaigne, mais d'un élément caractéristique de la végétation méditerranéenne, exotique pour le public polonais.

	IT (GD)	FR (MH)	PL (IR)
1.	« le siepi di fichi d'India » (p. 31)	« deux haies de figuiers d'Inde » (p. 2)	« żywopłoty figowe » (p. 7)
2.	« piante di melograni e di carrubi, gruppi di fichi d'India e palmizi dànno una nota di poesia alla tristezza del luogo » (p. 44)	—	« drzewa z granatami i chlebem świętojańskim, kilka krzaków figowych i plam nadają temu smutnemu zakątkowi miłszy nieco wygląd. » (p. 21)
3.	« Una siepe di fichi d'India recingeva come una muraglia pesante il cortile di zia Kallina [...] » (p. 59)	« Une haie de figuiers d'Inde ceignait comme une épaisse muraille la cour de Zia Kallina. » (p. 45)	« Żywopłot figowy otaczał, jak potężna ściana, dziedzińiec ciotki Kalliny. » (p. 37)
4.	« [...] tutto era caldo e pieno d'oblio in quell'angolo di mondo recinto dai fichi d'India come da una muraglia vegetale [...] » (p. 88)	« [...] tout était chaud et plein d'oubli dans ce coin du monde que les figuiers d'Inde défendaient comme une muraille végétale. » (p. 87)	« [...] było tak ciepło i przytulnie w tym zapomnianym przez świat zakątka ziemi, otoczonym żywopłotem figowym [...] » (p. 69)
5.	« [...] le foglie dei fichi d'India avevano le spine [...] » (p. 118)	« [...] les feuilles de figuiers d'Inde avaient des épines [...] » (p. 130)	—
6.	« [...] i fichi d'India già fioriti mettevano una nota d'oro sul grigio degli orti [...] » (p. 139)	« Les figuiers d'Inde étaient déjà fleuris autour des jardins [...] » (p. 160)	« Kwitnące krzaki figowe wnosiły złotawy odcień do monotonnej szarzyzny ogrodu [...] » (p. 127)
7.	« La strada in salita tra la valle e la montagna, fra roccie olivi e fichi d'India [...] » (p. 155)	« [...] le chemin qui s'élevait de la vallée à la montagne, où quelques oliviers pâles et des buissons épineux de figuiers d'Inde surgissaient entre les rochers. » (p. 184)	« Droga, wijąca się pomiędzy szaremi monotonnymi skałami, drzewami oliwnymi i krzakami fig [...] » (p. 145)
8.		« - Zio Efix ! je rêvais que je dégringolais du haut de la colline et qu'un tas de figues d'Inde roulaient avec moi. Diable ! comme elles piquaient ! On aurait dit que c'étaient celles que vos maîtresses gardent dans la paille pour les vendre en hiver cinq sous pièce ! » (p. 19)	

Chacune des traductrices élimine une des occurrences. Hélys adopte systématiquement l'équivalent « figuiers d'Inde », Ratinowowa, tout aussi systématiquement, parle de « figuiers »¹⁹, en les rangeant toutefois dans la catégorie des arbustes (*krzaki figowe*). L'erreur de traduction fait partie de celles qui ont été relevées par Brahmer. Dans les deux versions, on retrouve l'idée de *siepe* (*haie, żywopłot*). Ratinowowa omet le passage où sont mentionnées les épines, mais – contrairement à la traductrice française – parle de la couleur d'or des fleurs et traduit le passage où les figuiers de Barbarie sont présentés en compagnie de grenadiers et de caroubiers (*drzewa z granatami i chlebem świętojańskim*). Le texte français comporte une addition fantaisiste : la description d'un rêve où les figues d'Inde jouent un rôle important.

GASTRONOMIE

L'attitude des traductrices face aux noms et aux descriptions des produits typiques, illustrée par les exemples 9 et 10, confirme les tendances divergentes qui se sont déjà dessinées : la traduction française reste plus proche de l'original en ce qui concerne les culturèmes.

(9)

Dalla sua bisaccia a fiorami usciva l'odore del **gattò** che portava in regalo al Rettore suo amico, e il collo violetto di una damigiana di vino. (GD, 92)

De sa besace fleurie s'échappait l'odeur douce d'un **gâteau d'amandes**, présent destiné au recteur qui devait être son hôte. (MH, 94)

Z jego ukwieconej sakwy wysuwała się ponętnie **pieczeń jagnięca** [rôti d'agneau], którą wioził proboszczowi, swemu przyjacielowi, w prezencie, oraz fioletowa szyjka butli wina. (IR, 75)

(10)

Donna Ester fece il pane apposta, un pane **bianco e sottile** come ostia, quale si fa solo per le feste [...]. (GD, 64)

Donna Ester fit faire du pain spécial, un pain **blanc et fin** comme des hosties, **un pain qu'on appelle papier de musique**, et qu'on ne fait qu'à l'occasion des fêtes. (MH, 52)

Ester dała specjalnie upiec chleba : białego **pulchnego i miękkiego** [moelleux et tendre], jak hostja, jak to się tylko na uroczyste święta piecze [...]. (IR, 42)

En ce qui concerne le dessert, la traductrice française a gardé l'essentiel du sens, mais a enlevé la « saveur » locale, en revenant à la forme française « gâ-

¹⁹ Les termes « opuncja » (*oponce*) et « figa indyjska » (*figuier d'Inde*) existent dans le grand dictionnaire de la langue polonaise publié au début du XIX^e siècle : J. Karłowicz, A. Kryński, W. Niedźwiedzki (dir.), *Słownik języka polskiego*, cahier 14, Kasa im. Mianowskiego, Warszawa 1902, p. 818.

teau »²⁰. La traductrice polonaise a opéré par contre un changement radical, en introduisant le rôti d'agneau. Il faut cependant noter qu'il s'agit d'un plat évoqué à un autre endroit de l'original. Là où il est question d'un type de pain sarde très caractéristique, Hélys a recours à une amplification avec une explication, une sorte de note intérieure au texte, non signalée comme telle. Ratinowowa n'apporte aucune information supplémentaire et commet un contresens, en décrivant le pain comme moelleux et tendre, alors qu'il s'agit de toute évidence de pain *carasau*, un des symboles de la gastronomie sarde, appelé aussi *carta musica* (papier à musique). Comme la traductrice polonaise garde la comparaison du pain à l'hostie, sa description du pain contient une contradiction interne (« moelleux et tendre comme une hostie »).

DIVERTISSEMENTS

Pour finir, examinons l'image littéraire d'une fête traditionnelle qui se tient au sanctuaire de la Madonna del Rimedio pendant plusieurs jours. Une phrase rend bien la richesse sonore de l'évènement :

(11)

Tutto il giorno la fisarmonica suonò accompagnata dai gridi dei rivenditori, dall'urlo dei giocatori di **morra**, dai canti corali o dai versi dei poeti estemporanei. (GD, 100)

Tout le jour durant, l'accordéon joua, accompagné par les cris des marchands, par les hurlements des joueurs de **morra**, par les chœurs et par les vers des chanteurs improvisés. (MH, 104)

Cały dzień grała harmonia przy akompanjamencie okrzyków kramarzy, grających w **kości**, oraz śpiewaków chóralnych i wierszy improwizatorów. (IR, 83)

Dans le texte français, le terme est repris de l'original. Dans le texte polonais, on a substitué le jeu de dés, moins spécifique, à la mourre (*morra*) typique de l'île²¹, quoique connue aussi dans d'autres régions de la Méditerranée. Les participants baissent simultanément leurs mains en montrant un chiffre avec leurs doigts, tout en criant celui qui constitue, selon chacun, le total des doigts des joueurs.

Dans l'original, toute une page est ensuite consacrée à la scène des chants improvisés. Dans la version française, elle est réduite à son début :

(12)

Réunis dans une cabane, assis par terre, les jambes croisées autour d'une dame-jeanne enguirlandée de bouteilles et de verres, comme une aïeule au milieu de ses enfants et petits-enfants, ils improvisaient des *octaves* pour ou contre la guerre de Libye. (MH, 104)

²⁰ La forme italianisée *gattò*, dans la culture gastronomique sarde, se réfère à un dessert à base d'amandes qui peut avoir différents aspects, entre autres celui d'une « petite œuvre architecturale ». C. Piras (dir.), *Culinaria Italia. Kulinarna podróż po Włoszech*, Tandem, Königswinter 2005, p. 477.

²¹ Ce jeu fait partie des éléments stéréotypés qui composent la caricature de l'identité sarde dans le film *L'uomo che comprò la Luna* (2018) du metteur en scène sarde Paolo Zucca.

Dans la version polonaise, la scène est à peine plus longue. Le passage où ces chants sont cités, ce qui donne lieu à d'amples insertions dialectales, est absent des deux traductions.

CONCLUSION

Les deux traductrices reproduisent certains cas de la « traduction culturelle » de l'original, mais seule Hélys ajoute quelques informations supplémentaires dans le but d'éclairer les lecteurs novices sur la culture sarde. Dans les deux versions, il y a plusieurs omissions, mais dans le texte français, elles sont compensées, dans une certaine mesure, par des amplifications. La traductrice française, qui a opéré une réorganisation textuelle plus poussée, a néanmoins tenté de rendre ou d'évoquer la sardité au moyen d'explicitations, d'explications (dans le texte même et dans les péritextes), d'emprunts et de calques. Dans certains cas, l'emploi des italiques signale au lecteur qu'il s'agit de culturèmes.

On pourrait s'attendre à ce que l'édition polonaise – qui est postérieure, présente l'auteur de l'original comme un prix Nobel, la traduction comme « autorisée » et la traductrice comme connue de l'écrivaine – fasse preuve d'un respect au moins égal pour la sardité de l'œuvre traduite. Pourtant, plusieurs éléments relatifs à la culture sarde (tels que les *nuraghes* et la *tanca*) en sont disparus, et le texte n'est accompagné d'aucune note de traducteur. Certes, la traduction française a été favorisée par un écart culturel moins important (visible par exemple dans le lien entre *gattò* et *gâteau*), mais on peut supposer que dans la version de Ratinowowa, la restitution manquée de plusieurs culturèmes a été en partie motivée par les importantes lacunes linguistiques et stylistiques observées par Brahmer.

Il serait intéressant de comparer la traduction polonaise, qui a appauvri sensiblement l'image de la Sardaigne, aux résultats du travail des autres traductrices polonaises de Deledda, en particulier Wilhelmina Zyndram-Kościałkowska à qui on doit les versions polonaises de trois romans de l'écrivaine italienne, publiées au début du XX^e siècle. Une première approche comparative révèle que Ratinowowa ne les connaissait pas ou n'a pas su profiter de leur lecture, car Zyndram-Kościałkowska a appris, au fil de ses traductions, à rendre le terme *nuraghe* et, de manière générale, n'a pas hésité à insérer dans ses versions des expressions italiennes et sardes²².

²² Voir J. Łukaszewicz, « Deledda tradotta in polacco da Wilhelmina Zyndram-Kościałkowska (1904–1909) », à paraître.

TEXTES ANALYSÉS

GD : *Canne al vento*, introduzione di V. Spinazzola, Oscar Mondadori, Arnoldo Mondadori Editore, Milano 1987.

MH : *Des roseaux sous le vent*, traduit par Marc Hélys, Grasset, Paris 1919.

IR : *Trzcina na wietrze*, traduit par Ida Ratinowowa, Towarzystwo Wydawnicze Mewa, Warszawa 1934.

THE IMAGE OF SARDINIA IN THE FIRST TRANSLATIONS
OF THE NOVEL *CANNE AL VENTO* BY GRAZIA DELEDDA
INTO FRENCH AND POLISH

Abstract

The article deals with the first translations of Grazia Deledda's novel *Canne al vento* (1913) into French and Polish (*Des roseaux sous le vent*, 1919; *Trzcina na wietrze*, 1934). They are compared with the original in order to examine the procedures by which the image of Sardinia inscribed in the original work was rendered or distorted. The culture-specific items taken into consideration represent several cultural fields (religion and beliefs, constructions, rural spaces, gastronomy, games, legendary creatures). The peritexts were also considered in order to observe to what extent they participate in the (re)creation of the image of Sardinia. The analysis shows that the French translation (by Marc Hélys) offers more contact with the different aspects of Sardinian culture than the Polish one (by Ida Ratinowowa). It is therefore the former that better fulfils the programme of "telling Sardinia to the world," conceived by the Italian writer.

Key words: Grazia Deledda, Italian-French translation, Italian-Polish translation, literary image of Sardinia, culture-specific items.

Mots-clés : Grazia Deledda, traduction italien-français, traduction italien-polonais, image littéraire de la Sardaigne, culturèmes.