

Velia Ferracini

Bambine:

écrire pour déconstruire, traduire pour élargir

Traduire n'est pas œuvre aisée et oscille entre reproduction et re-création innovante¹. Il s'agit d'une opération d'autant plus périlleuse lorsque le texte source se joue de la langue. Dans *Bambine*, paru aux éditions Einaudi en 1990, Alice Ceresa projette le sens même du texte dans sa forme, injectant le contenu de sa révolte contre le modèle patriarcal de la famille au cœur de son style. Ce livre, traduit en français par Adrien Pasquali et en allemand par Maja Pflug avec le soutien de la Collection CH², propose donc une manière inédite de véhiculer un message.

Dans cet article, nous nous interrogerons, à partir de la version source et de sa traduction française, sur la façon dont sont reproduits les mécanismes formels mis en place par Ceresa, méca-

1 Il s'agit, comme Carmen-Ecaterina Astirbei le décrit, de procéder soit à une re-création, soit à une transposition, «c'est-à-dire le fait de produire dans la langue cible un effet comparable à l'effet produit par le texte original mais avec d'autres moyens». CARMEN-ECATERINA ASTIRBEI, *Pour une poétique du traduire. Techniques de traduction de la métaphore dans le texte en vers*, in «Translationes», 2, 2010, pp. 67-75: 67.

2 ALICE CERESA, *Scènes d'intérieur avec fillettes*, tr. Adrien Pasquali, Carouge, Zoé, 1993; *Bambine. Geschichte einer Kindheit*, tr. Maja Pflug, Berne, eFeF-Verlag, 1997. La Collection CH est une initiative intercantonale de la Fondation CH promouvant chaque année la traduction, dans les langues officielles de la Confédération helvétique (allemand, français, italien et romanche), d'ouvrages écrits par des auteurs et autrices suisses.

nismes visant à déconstruire de l'intérieur l'objet de la réflexion, la famille nucléaire. En effet, l'autrice propose le démantèlement de cet archétype par un choix stylistique en filigrane: l'usage littéraire d'un langage scientifique qui se mélange à la pratique de l'essai. Ce double procédé se désintègre lui-même avec l'apparition d'un second dispositif, l'ironie, qui vient déconstruire la langue instaurée et provoquer une remise en question du modèle familial. Par le biais de cette construction, l'autrice déjoue les codes du genre romanesque et propose un décroisement des discours qui permet, par métonymie, un décroisement du foyer domestique traditionnel.

Cet article sera construit en deux temps. La première partie cherchera à étudier ces mécanismes dans la version source afin de percevoir comment leur mise en œuvre questionne l'imbriication du style et du contenu sémantique et, par cette union, déconstruit le modèle familial conventionnel. Puis un second temps sera consacré à l'étude de la transposition en français, par Adrien Pasquali, de ces éléments stylistiques essentiels à la construction du sens.

Stylistique céresienne: d'une langue scientifique et essayiste à l'épreuve de l'ironie

Dans *Bambine*, Alice Ceresa construit un ton qui se situe au croisement du langage scientifique et de l'essai³. Avant d'entrer dans notre réflexion, il s'agit donc tout d'abord de distinguer ces deux notions, qui entrent en frottement dans le texte de Ceresa.

Bien que des formes proches de l'essai existent depuis l'Antiquité (gloses, discours, maximes, etc.), sa naissance n'est datée qu'au

³ Au sujet de cette dimension essayiste, l'on peut noter qu'Alice Ceresa possédait dans sa bibliothèque *Les Essais* de Montaigne. Voir: <https://ead.nb.admin.ch/html/ceresa.html>.

xvi^e siècle et liée aux écrits de Montaigne⁴. Toutefois, même si l'on établit que c'est à partir de là que le genre commence véritablement à exister, l'essai résiste à l'établissement d'une définition précise, notamment car il se situe dans la tension opposant littérature et philosophie⁵, mais également parce que ses caractéristiques ont varié dans l'espace et le temps⁶. Un élément revient pourtant dans les nombreuses définitions, l'acte dynamique de dissection de la pensée:

L'essai [...] est une pensée livrée telle qu'elle, donnant à voir toute la réflexion, tout le raisonnement et tout l'esprit de son auteur. Le genre engage intellectuellement son auteur et donne à voir sa capacité de raisonnement. [...] L'essai revendique par son seul nom un inachèvement, une part d'incertitude: il est une tentative de produire une réflexion. Il est donc particulièrement difficile d'en isoler des critères définitoires. [...] Parce qu'il est une tentative de produire de la pensée, l'essai formule un discours critique en mouvement: sa réflexion progresse, varie⁷.

4 Au sujet de cette naissance du genre, Diana Castilleja dit: «L'essai est un genre modernier qui naît au XVI^e siècle, lorsque Michel Eyquem de Montaigne nomme ses écrits *Essais*. [...] Bien que la forme de ce genre ne fût absolument pas neuve [...], le mérite de Montaigne réside dans le fait de donner nom et corps à un genre dont les caractéristiques se trouvaient déjà implicites dans d'autres types de texte. [...] Les dialogues, la glose, les discours, les lettres, les livres de maximes et les confessions, entre autres, en sont l'illustration. [...] Dans un «siècle dégoûté» (Montaigne), les *Essais* apparaissent comme une réponse de l'homme «renaissant» face à une antiquité classique et obsolète: il fallait «faire un nouvel inventaire» et s'orienter vers de nouvelles formes de la pensée.». DIANA CASTILLEJA, *L'essai: perspectives théoriques et l'exemple hispano-américain*, Paris, L'Harmattan, 2008, pp. 15-17.

5 Cf. LANE KAUFFMANN, *La voie diagonale de l'essai: Une méthode sans méthode*, in «Diogène», 143, 1988, pp. 68-93.

6 En effet, le terme «essai» est créé en France par Montaigne, puis il passe en Angleterre, qui le modifie considérablement, avant de revenir en France. Pour l'histoire de la partie française, voir: MARIELLE MACÉ, *Le temps de l'essai, Histoire d'un genre en France au xx^e siècle*, Paris, Belin, 2006.

7 JULIE CHAMPONNIER, PAULY GEOFFREY, *Les genres littéraires*, Paris, Éditions Ellipses, 2021, p. 228.

Le genre de l'essai trouve [...] une identité qui tient à la fois [...] à une pratique intellectuelle (un geste, une directionnalité), à une certaine réalité mentale (la forme concrète, la forme sensible que prend dans un essai une opération de l'esprit et les objets qu'elle fait naître), à un rythme ou un phrasé propres à toute individualité pensante⁸.

Dans cette optique, la première notion, que l'on nommera «essai» ou «ton essayiste», viendra faire référence à cette dimension argumentative et discursive de la langue cérésienne, qui cherche à démêler, à unir et à explorer les idées pour les invoquer «dans le mouvement de la généralisation, du mouvement vers le général d'idées qui doivent porter un peu plus qu'elles-mêmes, un peu plus que ce qu'elles sont⁹». Cette dynamique de dissection de la pensée doit cependant être distinguée d'un second aspect nommé «ton scientifique», qui correspond à l'effet de scientificité que Ceresa cherche à injecter dans son style. En effet, la science, au fil de son histoire, a développé des «prétentions à l'objectivité» l'ayant mené à «une séparation entre recherche scientifique et réalités humaines¹⁰». Là où poésie et science étaient initialement mêlées – les traités médicaux ou juridiques ont longtemps été écrits en vers, notamment pour des raisons mnémotechniques¹¹ –, la science affirme ensuite un langage qui lui est propre et qui est défini comme tel:

Le discours scientifique est avant tout un discours «sérieux» [...] Le ludique, qui tient une place importante en littérature comme dans la langue courante, est banni. Le mimétique aussi car le texte scientifique [...] ne vise jamais à imiter son objet à travers sa forme générale et son langage (pas de calligrammes, d'onomatopées, de symbolisme sonore, d'effets de rythmes,

8 MACÉ MARIELLE, *L'essai littéraire, devant le temps*, in «Cahiers de Narratologie», 14, 2008, doi: 10.4000/narratologie.499.

9 *Ibidem*. Cet élément fait également partie des caractéristiques définitoires de l'essai.

10 SANDRINE SORLIN, *Science, Linguistique, Littérature: trois disciplines, deux discours, une culture*, in «e-Rea», VIII, 1, 2010, doi: 10.4000/erea.1323.

11 GILLES MATHIS, *Stylistique et discours scientifique*, in «ASp», 15-18, 1997, pp. 157-183; 158.

etc.). [...] Son langage est rationnel, intellectuel, dénotatif, explicite (pas de non-dit ni d'implicite), univoque (pas de polysémie ni de polyphonie), transparent (bien que le vocabulaire soit souvent opaque pour le profane) [...]. La *fonction poétique*, au sens jakobsonien du terme (attention centrée sur la forme du message et non sur le contenu) n'y joue aucun rôle, car l'objectif de la science est la description du réel et la démonstration de la vérité (objective, exacte, comme les sciences du même nom) tandis que la littérature est fiction, imagination, émotion [...], opacité, transposition et non-transcription du réel, fortement marquée par le souci esthétique¹².

Par ailleurs, il n'y a évidemment pas une unique langue scientifique, mais il existe une multitude de langages qui évoluent en fonction des spécificités de ses domaines (mathématiques, biologie, physique, etc.). Ainsi, l'effet de scientificité que Ceresa modèle vise à emprunter des termes à ces différents champs et cherche à reproduire l'objectivité, le sérieux et le rationnel qu'ils ont en commun.

De fait, la dimension essayiste et le ton scientifiques doivent être entendus comme deux éléments distincts, puisque la première fait écho à un genre littéraire spécifique qui se définit par une exploration écrite de la pensée, alors que le deuxième évoque un style d'écriture relatif aux domaines des sciences. Cette fusion, dans *Bambine*, est d'emblée paradoxale et matérialise un frottement: d'une part, Alice Ceresa fait appel à une langue précise, mimant l'érudition. Pourtant, dans ce même mouvement, elle s'engage dans une écriture abstraite qui fait écho au genre de l'essai. En effet, l'essai, dans son essence même, propose une construction brouillée, car comme le dit Adorno:

[...] l'essai ne rend pas moins mais plutôt plus intense, au contraire, l'influence réciproque de ses concepts dans le processus de l'expérience intellectuelle. Ils ne constituent pas en elle un *continuum* des opérations, la pensée n'avance pas de manière univoque. [...] l'essai la [la pensée] choisit comme

¹² Ivi, pp. 164-165.

modèle, sans se contenter de l'imiter comme une forme réfléchie; il la médiatise par sa propre organisation intellectuelle; sa démarche, pourrait-on dire, est méthodiquement non méthodique¹³.

De cette organisation «méthodiquement non méthodique», Alice Ceresa s'amuse dans *Bambine*, jouant de cet effet de chaos maîtrisé, proposant une langue qui a tendance à perdre son lectorat par des formules abstraites et vides d'images. Ainsi, une tension s'installe entre une volonté de reproduire une langue scientifique, supposée construire une clarté, et une dimension essayiste pour laquelle elle déploie un registre argumentatif qui a tendance à complexifier le propos, le rendant plus opaque. L'union de ces deux aspects produit un effet de chaos contrôlé et ce contraste révèle dès lors l'ambition de Ceresa: se jouer de la généricité, trouver un style susceptible d'exposer les tensions, tant littéraires que sociétales. Dans cette optique, il s'agira de saisir le fonctionnement de ce ton érudit et essayiste et d'étudier les éléments qui contribuent à créer ce phénomène textuel, tout d'abord amené par le choix d'ouvrir le récit par un prologue dans lequel est utilisé un «nous¹⁴», pouvant être interprété de deux manières: soit comme un écho à la langue académique, soit comme une forme de militantisme féministe. En effet, on peut tout d'abord y lire la volonté de l'écrivaine de faire appel à une communauté imaginaire de scientifiques, qu'elle solliciterait pour appuyer sa posture auctoriale; mais on peut également y voir une invitation à l'implication du lectorat qui viendrait alors observer la situation et serait appelé à produire du sens, à s'engager dans le texte et dans la dénonciation proposée. Par ce pacte de lecture ambivalent, Alice Ceresa

¹³ ADORNO THEODOR, *L'essai comme forme* [1954-1958], in *Notes sur la littérature*, tr. Sibylle Müller, Paris, Flammarion, 1984, pp. 5-29: 17.

¹⁴ Comme l'ensemble du prologue est rédigé en «nous», nous nous permettons de ne donner ici qu'un bref exemple: «aggiungeremo un gabinetto pubblico di decenza con tuttavia la segregazione dei sessi in bella vista», in ALICE CERESA, *Bambine*, Torino, Einaudi, 1990, p. 5.

joue précisément de ce «nous» pour initier la déconstruction du propos et on peut dès à présent noter que cette ambiguïté nous mènera à notre second axe d'analyse, la création d'une tension ironique. Dans le choix du «nous», il est également possible de déchiffrer une volonté de maîtrise de la narration, qui supervise le rythme d'apparition des éléments, comme elle contrôle le destin des personnages emprisonnés dans la rigidité du noyau familial. Par ailleurs, cette pluralité des possibles interprétatifs fait écho à la généricité¹⁵ de l'essai, l'ambiguïté étant volontairement entretenue pour provoquer la réflexion, du lectorat:

Il en découle l'aspect hétérogène et composite que présente souvent l'écriture essayistique. Si dans d'autres formes de non-fiction, les données sont présentées sans ambiguïté, afin de conduire le lecteur à une seule interprétation possible, dans l'écriture de l'essai est recherchée au contraire une réflexion personnelle sur un sujet quelconque, sans aucune prétention d'exhaustivité, ni d'exclusion d'autres points de vue. [...] L'essai suggère plus qu'il ne dit, il remet en cause et ne prétend rien prouver, ni épuiser les développements. [...] Il ne présente aucun résultat définitif, mais des idées qui sont exposées sous une forme communicationnelle où le destinataire s'avère être un agent principal. L'essai veut provoquer la réflexion postérieure du lecteur¹⁶.

¹⁵ Par généricité, il faut entendre la réflexion sur les «régularités textuelles qui peuvent avoir les statuts les plus divers: il peut s'agir de contraintes communicationnelles générales [...], de normes littéraires explicites [...], de conventions implicites fonctionnant comme une sorte d'*habitus* littéraire [...], de relations de parenté thématique [...], de relations de modélisation hypertextuelle ou généalogique [...], de déterminations situationnelles [...]. Enfin, on peut se trouver face à un composé variable de plusieurs de ces facteurs»: JEAN-MARIE SCHAEFFER, *Les genres littéraires d'hier à aujourd'hui*, in MARC DAMBRE, MONIQUE GOSSELIN-NOAT, *L'Éclatement des genres au XX^e siècle*, Paris, Presses de la Sorbonne Nouvelle, 2001, pp. 11-20: 15-16.

¹⁶ MARIA DOLORES PICAZO, *Transfrontalité et perméabilité dans les genres de la non-fiction: l'essai et la chronique*, in «Cédille revista de estudios franceses», XII, 2016, pp. 369-386: 373.

Dans *Bambine*, les mots véhiculent alors souvent différentes significations dans un même usage et invitent, dans l'obscurité que Ceresa alimente, à une décortication rigoureuse, à un effort interprétatif qui complexifie l'acte de lecture. Par exemple, lorsque Ceresa cherche à établir un ton scientifique, elle utilise un vocabulaire susceptible de produire un effet d'érudition, tout en maintenant la potentialité d'une double lecture. C'est notamment le cas dans le premier chapitre, où elle cherche à démontrer l'influence du groupe sur les individus et utilise pour ce faire une langue faisant écho au domaine des sciences humaines, tout en maintenant une pluralité interprétative qui maintient ce lien entre scientificité et essayisme:

IT. In un interno respirano e si muovono i componenti di una piccola famiglia. È un nucleo sotto vuoto che si esprime in operazioni infinitesimali di cui è difficile se non impossibile seguire percorsi meno banali delle semplici incombenze del vivere materiale.

Quando si raccolgono in cerchio intorno al desco domestico introducendo cibo nelle varie bocche, nutrono forse in effetti un corpo composito di cui le singole parti sono appunto le membra. Operano all'unisono affinché ognuno possa produrre anche visibilmente la propria organica partecipazione. Manine poco prensili, impiastricciate dapprima in tutta tranquillità, più tardi o meglio ora sono già in grado di reggere in commovente imitazione degli adulti le posaterie di famiglia. È qui riconoscibile l'utilità se non l'essenza dell'apprendimento in piccolo gruppo, gli uni sapendo e gli altri seguendone fedelmente l'esempio¹⁷.

FR. Dans un intérieur respirent et se meuvent les éléments d'une petite famille. C'est un noyau sous vide qui s'exprime par des opérations infimes dont il est difficile, si ce n'est impossible, de suivre les déroulements moins banals que ceux des simples tâches de la vie matérielle.

Quand ils se réunissent en cercle autour de la table domestique introduisant la nourriture dans les diverses bouches, ils nourrissent peut-être en effet un corps composite dont les parties singulières sont précisément les

¹⁷ ALICE CERESA, *Bambine*, cit., p. 7.

membres. Ils opèrent à l'unisson afin que chacun puisse aussi visiblement produire sa propre participation organique. De petites mains peu préhensiles, d'abord empêtrées en toute tranquillité, sont plus tard ou mieux maintenant déjà en mesure de tenir les couverts familiaux dans une émouvante imitation des adultes. On peut reconnaître ici l'utilité si ce n'est l'essence de l'apprentissage en petit groupe, les uns sachant et les autres suivant fidèlement leur exemple¹⁸.

Ce passage est révélateur de la particularité langagière: construite de manière omnisciente, la narration maintient une distance par l'usage d'un lexique abstrait, qui témoigne d'une envie de théorisation et empêche la formation de représentations visuelles dans l'imaginaire du lecteur. Le vocabulaire choisi, tel l'adjectif «organica», pousse à un effort d'interprétation qui oblige à une participation active et provoque un effet de scientificité. Ce mot évoque la pensée organiciste qui, appliquée à des réflexions sociétales, a amené certains penseurs à comparer la société à un corps humain, cherchant alors à «cerner des rythmes, des changements, bref, le mouvement propre qui fait société, sa logique, son fonctionnement, sa structuration¹⁹». Terme aussi bien théorique qu'abstrait, son utilisation est un exemple de cette langue particulière que Ceresa met en œuvre et qui, dans la tension qui se crée entre hermétisme et effet d'érudition, place le lecteur dans une posture inconfortable, assurément voulue par l'autrice.

De même, la formule «corps composite» pousse à la réflexion. Cette tournure, qui représente la seule pratique concrète du passage, soit le fait de s'alimenter, manifesté par le terme «nutrono», est elle-même détournée de sa fonction première. En effet, Ceresa fait l'usage d'une métonymie: le corps nourri vient alors désigner chacun des membres de la famille, ce qui établit une distance, car

¹⁸ EAD., *Scènes d'intérieur avec fillettes*, cit., p. 9.

¹⁹ CHRISTIAN PAPILLOU, Georg Simmel. *La dimension sociologique de la «Wechselwirkung»*, in «Revue européenne des sciences sociales», 19, 2000, pp. 103-129: 103, n. 3.

la nourriture perd alors son sens initial pour venir signifier une «nourriture éducative», soit des valeurs inculquées par la reproduction des gestes, passant alors de l'alimentation réelle à une acception plus sociétale. Ainsi, comme le souligne cette ambiguïté du mot «corps», Ceresa choisit une langue qui se situe entre le théorique et l'abstrait, faisant coexister deux interprétations potentielles: d'un côté, les termes peuvent être saisis dans une acception théorique et l'on parlerait alors d'une condition qui n'existerait pas, mais qui serait construite et régularisée dans la fiction; de l'autre, dans une tendance plus essayiste, on ferait alors face à un langage abstrait, désireux d'instaurer un modèle allant du particulier au général et susceptible d'élargir le propos à d'autres cas. En outre, cette ambivalence lexicale établit une distance qui est en réalité double: d'une part, avec le lectorat qui, en l'absence de *pathos*, doit fournir un effort interprétatif supplémentaire pour entrer en résonance avec le sujet décrit; mais également avec ses propres personnages qui sont tenus à l'écart du propos, cette langue obscure les emprisonnant et les coupant de la compréhension. Ce second élément provoque d'ailleurs la fusion du style et de la forme: comme elles ne peuvent saisir cette langue scientifique, les fillettes ne comprendront jamais le mécanisme du noyau familial dans lequel elles évoluent et ne pourront donc pas s'en libérer. L'idée ici construite suit la même ligne paradoxale établie par la langue, située entre érudition et essayisme, et l'ouverture du roman se positionne donc sur l'importance de l'éducation dans la construction des individualités, soulignant d'emblée la nature enfermante du modèle familial.

Ce lexique mixte prend ainsi une connotation tragique, comme si les fillettes n'avaient dès lors aucune chance d'échapper à leurs destins déjà tracés, non plus selon des lois divines comme c'était le cas dans la tragédie grecque, mais selon les principes édictés par une tragédie de société. C'est d'ailleurs l'utilisation de la formule «*nucleo sotto vuoto*» qui manifeste le mieux ce phénomène fataliste: par son opacité, il mène une nouvelle fois le lecteur à un effort in-

terprétatif, où il y lit une teinte ironique, puisqu'il fait écho à un lexique culinaire qui évoque une sphère domestique à laquelle les fillettes, par leur genre, seront alors condamnées. Cette construction mêlée d'un ton scientifique et essayiste, oscillant entre théoricit  et abstractivit , ne se résume pas au premier chapitre et s'égrène partout dans le texte:

IT. Chiusa la parentesi del meteoritico fratello apparso e scomparso dal nulla nel nulla, la vita non sembra pi  scorrere come prima. Il viluppo domestico si   insensibilmente sciolto lasciando i singoli membri evolvere ognuno per proprio conto dentro una sua personale definizione visibile con chiarezza e distacco. Ognuno si   circondato di un proprio spazio, il che rende soltanto ancora pi  strette le pareti domestiche. Anche le bambine sono diventate due piccole entit  autosufficienti e separate²⁰.

FR. Ferm e la parenth se du frère météoritique appar  et dispar  du néant dans le néant, la vie ne semble plus se dérouler comme avant. L'enchevêtrement domestique s'est insensiblement dissous, laissant les membres individuels évoluer chacun pour son propre compte dans une définition personnelle visible avec clarté et détachement. Chacun s'est entouré d'un espace propre, ce qui rend seulement encore plus étroites les parois domestiques²¹.

Dans cet extrait, nous constatons une nouvelle fois la rigidité du vocabulaire utilisé: en effet, les termes «membri» ou «entité» portent en eux une neutralité qui annihile la création d'images chez le lecteur. Ainsi, Ceresa propose une définition de ce qu'est le monde domestique et insiste sur l'existence de membres singuliers, chacun porteur de sa propre autonomie et de son propre détachement. Toutefois, bien qu'elle nous dise que chaque élément évolue individuellement, cette individualité ne donne lieu à aucun indice concernant la nature des protagonistes: dans cette dimension théorique opposée à l'exemplification, le lecteur ne peut vi-

20 ALICE CERESA, *Bambine*, cit., p. 52.

21 EAD., *Scènes d'intérieur avec fillettes*, cit., p. 59.

sualiser les personnages et il pourrait s'agir de cette petite fille ou de n'importe quelle autre, ce qui fait encore écho à l'essayisme qui désire un mouvement allant du particulier au général. Plus encore, en utilisant «entité» pour désigner les individus du cercle familial, on ne parle plus d'identités, qui seraient les entités personnifiées, mais le mot coupe justement cette attribution et neutralise donc cette valeur d'identité. On fait donc encore face à un paradoxe, chacun existant de façon autonome, mais demeurant pourtant indifférenciable dans la domesticité.

Il faut également noter que Ceresa ne se contente pas de neutraliser le visuel des membres de la famille, elle bloque également la dimension émotionnelle. Cette distance affective se perçoit dans la formule «Chiusa la parentesi del meteoritico fratello apparso e scomparso dal nulla nel nulla» qui renvoie la mort du petit frère au terme «*parentesi*». Ce choix lexical inhabituel²² empêche le développement de l'empathie chez le lectorat, car le deuil de l'enfant se transforme en un simple épisode résumé par la paraphrase atténuante: par cette formule, Ceresa compare le déchirement à une météorite qui disparaît aussitôt qu'elle n'est apparue, la vitesse du corps céleste matérialisant la rapidité de l'oubli.

Cet effacement de la notion d'identité, qui, de surcroît, est coupée de toute émotion, se perçoit encore dans l'usage de la formule «*viluppo domestico*», «*viluppo*» étant défini comme un «enchevêtrement confus de fils, de cheveux [...] se rapportant à des objets et des corps différents: corps entassés, cadavres [...] ensemble complexe et confus de faits ou d'éléments non matériels²³». Ce terme souligne donc l'indifférenciation identitaire et évoque aussi, par

²² En effet, l'adjectivisation du nom «météorite» («*meteoritico*») est inhabituelle et pousse Ceresa à un ajout visant à l'expliciter (la tournure «dal nulla nel nulla»), dans une écriture presque baroque qui confronte une nouvelle fois le lecteur à une étrangeté l'obligeant à un investissement interprétatif.

²³ Traduit à partir de la définition du *Dizionario Treccani*, treccani.it (consulté le 03/02/2025).

le refus d'attribuer aux personnages des caractéristiques identificatoires précises, une certaine impuissance qui rappelle la fatalité tragique déjà évoquée. En créant une opacité, il manifeste le fait qu'il est impossible de distinguer les personnages, de voir à l'intérieur du noyau familial qui neutralise les existences et les maintient dans un schéma figé.

Plus encore, avec ce mot peu usité en italien, Ceresa prend position en choisissant d'intégrer une désuétude qui peut être l'indice d'un militantisme. En effet, toujours dans l'optique de tisser un lien entre la forme et le fond, le choix d'une vetusté langagière pourrait être métaphorique, définissant la famille par un terme qui ne s'emploie plus pour sous-entendre que ce même modèle doit cesser d'être adopté, qu'il est voué à disparaître, à l'image de ce mot qui s'écrit de moins en moins. Ainsi, Alice Ceresa, en désignant le modèle domestique par la formule «*viluppo*», suggérerait peut-être qu'il s'agit d'un système traditionnel qui doit être relégué au passé et être aboli, car il n'est plus d'actualité tout comme le terme qui le caractérise.

Maintenant que nous avons clarifié cette structure double, qui met en tension un ton essayiste et scientifique, nous allons désormais réfléchir au procédé ironique qui vient interagir avec cette construction, dans l'optique de mener au démantèlement de l'archétype du noyau familial patriarcal. En effet, les mécanismes, dans leur rencontre, semblent se désintégrer pour souligner la défaillance produite par le modèle familial.

Revenons d'abord au «nous» du prologue, dont l'ambiguïté a déjà été soulignée. Par les deux lectures potentielles, soit la possible invocation d'une communauté scientifique, soit l'invitation du lectorat au militantisme féministe, le «nous» représente la porte d'entrée dans l'ironie, qui demeure rattachée au ton scientifique. Si l'on reprend la première interprétation qui avait été proposée, celle d'une sorte de «nous de modestie» scientifique, celle-ci sert d'entrée dans l'ironie, car elle établit une posture particulière, comme le montre Francis Grossmann:

L'écriture scientifique se fonde sur une double contrainte: la première oblige le chercheur à la modestie, voire au retrait à travers l'effacement énonciatif; la seconde l'engage à affirmer un point de vue, à marquer son positionnement et son apport pour la communauté de ses pairs²⁴.

Avec ce «nous» scientifique, l'autrice se réfère alors tacitement aux règles de l'écriture scientifique qui implique, selon Sabine Schwarze, une «neutralité émotive et affective avec un tabou du moi²⁵», ce qui fait écho au choix d'un effacement de l'individualité et produit alors un jeu entre le fond et la forme. Mais, par ce «nous» faisant appel à une communauté scientifique imaginaire, Ceresa s'amuse aussi des codes de ladite langue, puisqu'un autre critère établi par Sabine Schwarze est «la précision sémantique avec un tabou des métaphores²⁶». Or, comme nous l'avons vu, la langue de Ceresa est tout sauf précise, l'opacité étant recherchée et le lexique étant à l'origine d'une multiplicité interprétative construite sur l'opposition entre abstrait et théorique. Une certaine ironie est alors lisible dans cet aspect et l'autrice crée un jeu autour de ce «nous» scientifique.

Dans la seconde lecture, il s'agit d'un «nous» inclusif, cherchant à établir un pacte de lecture entre l'autrice et son public, le «nous» représentant alors l'union du «je» et du «vous». Ce «nous» se rattacherait à un usage plus politisé, où l'on peut imaginer que l'autrice invite son lectorat à participer à la déconstruction. L'ironie est alors une nouvelle fois présente puisqu'aucune dimension politique n'apparaît de façon évidente dans le texte: ainsi, l'on fait face à une manipulation auctoriale qui donne l'impression d'un

24 FRANCIS GROSSMANN, *Écriture scientifique et positionnement d'auteur*, in CLAIRE DE-NECKER, MANUEL DURAND-BARTHEZ, *La formation des doctorants à l'information scientifique et technique*, Villeurbanne, Presses de l'ENSSIB, 2011, pp. 85-106: 98.

25 SABINE SCHWARZE, *Introduction: la notion de «style» par rapport au discours scientifique*, in URSULA REUTNER, SABINE SCHWARZE, *Le style c'est l'homme? Unité et diversité du discours scientifique dans les langues romanes*, Peter Lang, 2008, pp. 1-21: 6.

26 *Ibidem*.

potentiel pouvoir de participation, alors même que le destin des personnages est déjà savamment construit, dans une ironie fatale, et que ce champ d'action est donc limité, voire inexistant. Paroxysme des détournements cérésiens, cette coexistence des interprétations est représentative du travail de l'autrice suisse, nous menant à nous questionner: le jeu ironique est-il poussé à son maximum et l'ambiguïté entre ces "nous" correspond-elle à ce que Ceresa a voulu établir, brouillant la lecture et créant une incertitude qui représente tout l'enjeu du texte?

Au-delà du pronom, Alice Ceresa a recours à d'autres manipulations ironiques. Dans le chapitre cinq, la description du père, toujours inscrite dans la dimension scientifique et essayiste relevée, permet de percevoir la réprobation de l'autrice:

IT. Bisogna ora ancora dire che nonostante tutto quest'uomo non è un mostro e questa donna non è una santa. Lui non ha mai né rubato né ammazzato nessuno e non si è in linea di massima reso colpevole di atti o azioni immorali. [...] È stato un figlio educato e rispettoso, e se non sviluppa la stessa deferenza nei riguardi della moglie e tanto meno delle figlie ciò si deve soltanto alla diversa posizione impostagli dalla nuova famiglia con tutte le responsabilità che ciò comporta. Se dell'antico mondo ancestrale e decisamente più selvaggio conserva ossatura e forza fisica ciò gli impone [...] una non facile transizione fra vecchie predisposizioni e sofisticazioni moderne alle quali è approdato il progresso della specie. I residui delle antiche brutalità si esplicano ormai soltanto nell'esercizio della pesca in tempo libero²⁷.

FR. Il faut maintenant encore dire que, malgré tout, cet homme n'est pas un monstre et cette femme n'est pas une sainte. Lui n'a jamais ni volé ni assassiné personne et dans les grandes lignes, il ne s'est pas rendu coupable d'actions ou d'actes immoraux. [...] Il a été un fils bien élevé et respectueux, et s'il ne développe pas la même déférence envers l'épouse, et les filles d'autant moins, cela est seulement dû à la position différente qui lui est assignée dans la nouvelle famille, avec toutes les responsabilités que cela comporte. Si de l'antique monde ancestral décidément plus sauvage, il conserve l'ossature

²⁷ ALICE CERESA, *Bambine*, cit., p. 19.

et la force physique, cela lui impose [...] une transition non aisée entre les vieilles prédispositions et les sophistications modernes auxquelles a abouti le progrès de l'espèce. Les résidus de l'antique brutalité s'expriment désormais seulement dans l'exercice de la pêche pendant les loisirs²⁸.

Ouvrant l'extrait, la précision réfutant un lien entre le père et la mère et les statuts de monstre et de sainte fait directement penser à un détournement ironique: l'opposition entre les termes et le besoin de venir spécifier ces caractéristiques, comme si le lecteur avait pu imaginer l'inverse, laisse sous-entendre que l'autrice veut en détourner la nature. La lecture qui permettrait, par le biais de l'ironie, de relier le père à la monstruosité, permet de capturer l'attention du public sur la suite du propos qui révèle d'autres marqueurs de cette critique. En effet, en précisant qu'il n'a ni volé ni tué («né rubato né ammazzato») et qu'il s'est ainsi tenu au respect d'une éthique minimale, l'autrice réintroduit une nébulosité, la violence des actes et le fait de ne pas les avoir commis ne suffisant pas à restaurer son image et à en faire une figure bienveillante. Le choix de «ammazzato», une mort causée par la brutalité²⁹, insiste d'ailleurs sur cette violence.

Cette mise en scène du père n'ayant ni volé ni tué crée également un écho avec les écrits bibliques. Se référant aux dix commandements – qui sont par ailleurs écrits pour les hommes («tu ne convoiteras pas la femme de ton prochain») –, Ceresa amène une critique construite autour de l'ironie, mais teintée d'une certaine ambiguïté: en effet, elle rattache l'homme à sa dimension violente, qui serait alors le fruit d'un héritage («se dell'antico mondo ancestrale e decisamente più selvaggio»; «antiche brutalità»), mais elle insiste aussi sur la dimension caricaturale de cette idée, montrant, par un jeu opposant cet homme à tous les hommes, qu'elle s'ins-

²⁸ EAD., *Scènes d'intérieur avec fillettes*, cit., pp. 21-22.

²⁹ Il est intéressant de noter que le terme est aussi lié à l'abattoir, un motif qui reviendra dans la suite de notre réflexion.

crit dans un féminisme qui cherche à éviter toute misandrie et propose une forme de militantisme cherchant également à libérer l'homme du système patriarcal. En jouant de cette image masculine stéréotypée, Ceresa veut affirmer que l'homme est aussi victime du modèle familial, car il subit la position qui lui est imposée («*posizione impostagli*»). Ainsi, Ceresa l'associe également aux souffrances imposées par ce schéma traditionnel: il porte le poids des responsabilités et, dans la renouvellement souhaité, il s'agira aussi de le libérer et de lui offrir une nouvelle place.

Bien que Ceresa peigne une image du père rejetant la barbarie, la construction laisse donc sous-entendre que l'influence de ce legs patriarcal est encore présente, mais qu'elle capture aussi l'homme. En cela, Ceresa suppose la participation du lectorat, qui doit questionner cette figure paternelle présentée, la dimension scientifique et la référence biblique jointe à l'ironie provoquant un démantèlement tacite du propos. Ce mécanisme, qui vient d'être exemplifié, est récurrent dans *Bambine*: là où le ton donne l'impression d'une certaine scientificité ou d'une réflexion essayiste, une déviation ironique est mise en œuvre, provoquant par l'union du fond et des procédés formels la remise en question du modèle familial.

Dressant le portrait du «père dominateur taiseux et de la mère sacrificielle effacée³⁰» et les déconstruisant aussitôt, Ceresa engage un décroisement des discours, puisqu'elle ne respecte les codes d'aucun des genres auxquels le texte entendrait s'identifier. Le désir de faire interagir le littéraire avec le scientifique constitue déjà en soi un acte de refus des codes romanesques, de même que les teintes essayistes qu'elle insère dans le texte, mais Ceresa pousse le curseur au maximum en instaurant finalement cette manipulation ironique. Ce faisant, elle se détache de l'archétype romanesque en joignant sa réflexion au fond et provoque un double

30 ROLAND PFEFFERKORN, *Lettres suisses*, in «Raison présente», 226, 2023, pp. 127-129: 128.

démantèlement qui forme une critique complète de la famille et de la figure paternelle. Par la remise en question des genres littéraires, puis par la remise en question de son outil d'opposition, Alice Ceresa insiste sur le besoin radical de renouvellement pour arriver à la libération des systèmes existants, qu'ils soient stylistiques, génériques, sociétaux ou politiques.

À l'épreuve de la traduction: la dure reproduction de l'union du fond et de la forme

Dans l'œuvre d'Alice Ceresa, la construction stylistique est donc essentielle au développement du propos. Ainsi, il s'agit désormais de s'interroger sur la manière dont ces éléments ont été mis à l'épreuve dans la traduction française d'Adrien Pasquali. Cette édition voit le jour en 1993 chez Zoé, sous le titre *Scènes d'intérieur avec fillettes* sur lequel il convient de s'arrêter³¹: pourquoi traduire le synthétique *Bambine* avec un intitulé si descriptif?³² Là où *Bambine* résume le propos du livre (ou, à l'inverse, renforce le piège de la lecture en en masquant la critique), Pasquali choisit cette longue formule qui insiste sur l'intériorité de la situation familiale. Tout d'abord, cette formule peut évoquer les tournures utilisées en histoire de l'art, et plus particulièrement les œuvres titrées «scènes d'intérieur» de la peinture hollandaise du XVII^e siècle³³:

³¹ L'on peut d'ailleurs noter qu'une révision de la traduction de Pasquali a été réalisée par Renato Weber, qui revient au titre original *Bambine*: ALICE CERESA, *Bambine*, tr. Adrien Pasquali, révisée par Renato Weber, Chêne-Bourg, La Baconnière, 2023.

³² Il faut garder en tête que le titre n'est pas uniquement du ressort du traducteur, mais fait également partie des prérogatives de l'éditeur.

³³ Au sujet du tournant de la représentation de l'espace domestique dans la peinture hollandaise au XVII^e siècle, tournant qui influence depuis toute la production intérieure, voir: WITOLD RYBCZYNSKI, *Home. A Short History of an Idea*, New York, Penguin, 1986.

L'enjeu de ces représentations n'est pas principalement moral: il est familial-social. À travers ces scènes, dont beaucoup figurent un espace domestique, c'est une société qui se donne à voir, dans ses distractions comme dans le quotidien le plus banal et le plus intime de ses intérieurs. L'originalité de cette peinture est bien là: elle nous fournit des représentations précises et stéréotypées d'un quotidien que les époques antérieures ne montraient pas. [...] C'est l'homme qui détermine la composition et la scène. Ce type de tableau de genre en dit probablement plus long sur l'homme, sur son regard sur la femme, que sur la femme elle-même, sauf à considérer que la femme est modelée par le regard masculin [...] On peut ainsi interpréter ce type de scènes non comme une description de la femme dans l'espace domestique, mais comme une prescription, une injonction au sujet de ce qu'elle doit faire ou ne pas faire³⁴.

Une idée que Wayne Franits complète ainsi:

Il serait réducteur de supposer que ces images sont de simples reflets des normes de l'époque en matière de genre: ces normes n'étaient pas passivement reflétées, mais activement et élégamment articulées à ces images qui célébraient, avec une beauté et une finesse sans équivalent, les vertus de la vie domestique³⁵.

L'appellation «scènes d'intérieur» fait donc écho à cette peinture spécifique qui se voulait prescriptive du comportement féminin, lié aux règles de la vie domestique. Par cette référence aux arts visuels, Pasquali renforce donc le pouvoir du regard masculin, le père endossant alors le rôle du peintre qui détermine la composition de la scène. Par ailleurs, l'espace du tableau étant, dans ce type de production, restreint à l'intérieur d'une pièce, le titre peut éga-

34 JEAN-FRANÇOIS STASZAK, RÉMY KNAFOU, *Les figures du seuil dans la peinture hollandaise du XVII^e siècle*, in BÉATRICE COLLIGNON, JEAN-FRANÇOIS STASZAK, *Espaces domestiques. Construire, habiter, représenter*, Paris, Bréal, 2004, pp. 46-64: 46-48.

35 WAYNE FRANITS, *Paragons of Virtue. Women and Domesticity in XVIIth Century Art*, Cambridge, Cambridge University Press, 1995, p. 197.

lement être une façon de questionner la liberté des protagonistes et leur champ d'action dans le monde public.

Le mot «scènes³⁶» contribue aussi à rapprocher le texte du théâtre et il peut s'agir d'une manière d'insister sur la dimension fataliste déjà évoquée. En effet, le terme fait écho à *Une maison de poupée* d'Henrik Ibsen³⁷, un ouvrage ayant marqué l'Europe entière au moment de sa parution en 1879³⁸. Le choix de Pasquali s'inscrirait alors dans la lignée de cette œuvre théâtrale qui a également interrogé la place et la liberté de la femme au sein du foyer familial. À la fin de la pièce, le personnage principal, Nora, quitte son mari, réalisant que ce dernier ne la considère pas et que son père, avant lui, la traitait comme une poupée, ce qu'elle refuse. Cette infantilisation de la femme étant au centre du texte de Ceresa, Pasquali a ainsi peut-être voulu mettre en évidence ce motif, par la référence à Ibsen. Par ailleurs, le mot *bambine* témoigne lui aussi du statut de la femme qui reste sans cesse rattachée à l'enfance: elle grandit dans une famille puis, par le mariage, passe d'un homme (le père) à un autre (le mari), restant figée dans cette parole du vocabulaire amoureux que son époux viendra reprendre³⁹. Par cet usage, la femme reste toujours «bambina» et Ceresa souligne cet

36 On peut également penser aux «scènes de» du XIX^e siècle, époque qui accorde une importance toute particulière à développer le *topos* de l'intériorité domestique. Développé à partir des *Scènes* de Balzac qui servirent de référence, ce nouveau type d'écriture qui se propagea rapidement a été étudié par CHARLOTTE DUFOUR, *La scène. Pratiques d'un genre littéraire et artistique (1810-1910)*, Louvain, Peeters, 2022.

37 On peut d'ailleurs noter que Ceresa elle-même s'en est peut-être inspirée, puisqu'en consultant sa bibliothèque (<https://ead.nb.admin.ch/html/ceresa.html>) on constate qu'elle possédait trois volumes des *Drammi di Ibsen*, tr. Anita Rho et parus à Turin chez Einaudi en 1959.

38 À sa parution, l'ouvrage a provoqué une véritable querelle générique. Cf. YVES CHEVREL, *La mise en cause des genres littéraires en Europe au tournant des XIX^e/XX^e siècles*, in «Caietele Echinox», 16, pp. 25-34.

39 «*Bambina*» est, en italien, un diminutif social utilisé pour désigner les femmes. Si l'on pense à la chanson de Domenico Modugno, *Piove (ciao ciao bambina)*, on voit que l'appellation est utilisée pour chanter la femme aimée.

éternel statut qui la condamne à une sorte d'enfance prolongée. Plus encore, la formule permet une universalisation puisqu'elle ne crée aucune image et peut donc aussi bien inclure les deux fillettes que la mère et, par cette indétermination, venir parler de la femme dans sa dimension générale.

Le titre désormais étudié, nous avons décidé, pour analyser la traduction de Pasquali, de procéder à l'étude comparée de deux fragments textuels qui mettent en scène lesdits procédés stylistiques: il s'agira tout d'abord de réfléchir à la traduction globale du style (ponctuation, explicitation des tournures de phrases), avant de passer au ton scientifique et essayiste. Pour cela, nous étudierons le chapitre huit, dans lequel l'autrice procède à une description physique du père tyrannique, s'arrêtant sur son regard qui marque concrètement le contrôle établi sur ses filles:

IT. Quest'uomo infatti guarda ogni cosa soltanto per soppesarla e eventualmente biasimarla, prendendone nota per potersi poi comportare in conseguenza, e la introita quindi a uno scopo eminentemente pratico di cui poi si fa carico la figura tutta intera. Quando guardate da lui, le figlie abbassano gli occhi e si torcono e si ritraggono per uscire rampando da quel disagiata campo visivo. Non sia mai che tengano testa, e se lo fanno perché colte di sorpresa su un qualsiasi fatto, magari mentre osservano l'uomo, ciò accade perché subito colpite da paralisi o impietramento [...]. [...] lo sguardo del padre possiede una fissità particolare che in realtà permette all'uomo di vedere senza essere in qualche modo a sua volta veduto, servendogli più che altro a mantenere le distanze, a rilevare di preferenza particolari sgradevoli e per trasmettere coercizioni. Si capisce infatti che se una sorella riesce a fare eseguire all'altra un movimento o una azione compulsiva semplicemente imponendola con il facsimile dello sguardo paterno, ha vinto la partita e ottiene quindi il diritto di imporre la propria volontà senza discussione alcuna per tutto il resto della giornata⁴⁰.

FR. Cet homme en fait ne regarde chaque chose que pour la soupeser et la blâmer, la remarquant afin de pouvoir ensuite se comporter en conséquence:

⁴⁰ ALICE CERESA, *Bambine*, cit., pp. 27-28.

il l'affecte alors à un but éminemment pratique dont se charge ensuite la figure tout entière. Quand elles sont regardées par lui, les filles baissent les yeux et se tortillent, et elles se rétractent pour s'échapper et ramper hors de ce pénible champ de vision. Qu'elles ne lui tiennent jamais tête ! et si elles le font, surprises sur un fait quelconque, peut-être pendant qu'elles observent l'homme, cela arrive parce qu'elles sont tout de suite paralysées ou pétrifiées [...]. [...] le regard du père possède une fixité particulière qui en réalité permet à l'homme de voir sans être en aucune manière vu à son tour ; cela lui sert plus qu'autre chose à garder ses distances, à relever de préférence des détails désagréables et à transmettre des contraintes. On comprend en fait que si l'une des sœurs réussit à faire exécuter à l'autre un mouvement ou une action compulsive, simplement en l'imposant grâce au fac-similé du regard paternel, elle a gagné la partie et obtient donc sans discussion le droit d'imposer sa propre volonté pour le reste de la journée⁴¹.

Tout d'abord, quelques éléments généraux doivent être soulignés, comme la modification de la ponctuation qui permet de marquer le rythme, de donner un souffle au texte, laquelle n'est pas nécessaire en italien, les phrases étant plus brèves, notamment par l'usage non systématique des pronoms. Le choix de repunctuer marque la volonté de Pasquali de mettre en évidence les finesses de la langue de Ceresa: le point d'exclamation ajouté en français transcrit par exemple la dimension autoritaire et impérative qu'a la formule «non sia mai che tengano testa» et Pasquali use donc d'outils structuraux pour reconstituer le contenu sémantique. De même, la première phase est, en italien, ponctuée d'une virgule et Pasquali propose l'utilisation des deux points pour marquer que ce passage représente un temps de raisonnement.

Ainsi, il transforme parfois la structure pour rendre compte des propos de Ceresa et doit expliciter certains éléments qui pouvaient demeurer elliptiques en italien: on peut noter un exemple de ce phénomène dans la tournure «quando guardate da lui», traduite par la formule passive «quand elles sont regardées par lui»

⁴¹ EAD., *Scènes d'intérieur avec fillettes*, cit., p. 31 et p. 33.

qui développe le verbe pour marquer l'impuissance des fillettes ne pouvant se libérer de l'omnipotence paternelle, là on aurait pu mettre «quand, regardées par lui». Pasquali fait ici le choix d'expliquer une tournure gardée ambiguë en italien, car elle pourrait aussi évoquer la deuxième personne du pluriel («*voi guardate*» qui se traduirait par «quand vous regardez à travers le regard du père»), qui impliquerait le lecteur dans cette observation paternelle, Pasquali tranchant alors pour l'un des deux sens afin de rendre le propos saisissable.

Autre phénomène intéressant, Alice Ceresa invente une tournure verbale avec «*e la introita*»: cet élément peut donner une dimension calculatrice au regard paternel, le terme pouvant être lié à «*intròito*⁴²», technème du domaine financier évoquant les entrées d'argent, mais il peut aussi marquer une posture d'autorité quasi sacrée, puisqu'elle fait aussi référence à l'entrée du prêtre lors de la célébration de la messe. Dans les deux interprétations, le verbe marque le lien du père au pouvoir (qu'il soit financier ou sacré). Ce degré d'étrangeté et de créativité que peut se permettre l'autrice pousse le traducteur à trouver un terme susceptible de produire le même effet: avec «il l'affecte», Pasquali revient à la dimension sociale du propos (le verbe correspondant alors au sens «attribuer une fonction à quelqu'un⁴³»), soulignant le fait que le père ordonne le monde qui l'entoure et attribue ainsi un rôle fixe à l'épouse et aux filles. Le verbe peut également signifier «produire un effet sur quelqu'un de manière à y déterminer une action ou une modification; produire un effet psychique ou moral⁴⁴» et

42 Le *Dizionario Treccani* (cit.) donne la définition suivante de *intròito*: «L'atto di entrare, entrata, ingresso [...] Entrata di denaro in cassa [...] Nel linguaggio contabile, la sezione del conto o libro cassa nella quale si registrano gli incassi [...] Nella liturgia cattolica, l'ingresso del sacerdote all'altare per celebrare la messa».

43 Définition du *Trésor de la langue Française informatisé*, atilf.fr/tlfi (consulté le 03/02/2025).

44 *Ibidem*.

manifeste également la puissance qu'il détient sur l'ensemble de l'univers familial.

Dans le second paragraphe, Pasquali rencontre encore la complexité cérésienne et est contraint de reponctuer, remplaçant la virgule par un point-virgule pour reprendre son souffle et rendre compréhensibles les propos. Ainsi, il essaie de s'approprier l'écriture de Ceresa: bien qu'il soit parfois contraint de rester proche du texte, il inclut également des variations et met en œuvre des stratégies de compensation⁴⁵ pour transmettre les effets du style cérésien en gardant un contrôle sémantique. Tout comme avec le titre, où il a choisi d'explicitier le contenu dense qui était encapsulé dans la formule «Bambine», Adrien Pasquali est donc amené à réorganiser et à éclaircir, pour rendre intelligible la langue cérésienne: on voit encore cela dans le choix du terme «contraintes» qui est plus commun que «*coercizioni*».

Il s'agit maintenant de s'arrêter sur le ton scientifique et essayiste qui est constitutif de l'œuvre de Ceresa. On peut une nouvelle fois noter l'usage de formules reproduisant une théoricité, insistant sur la relation paternelle au pouvoir, comme «comportare in conseguenza», traduit par «se comporter en conséquence». Autre exemple de ce phénomène, «uno scopo eminentemente pratico di cui poi si fa carico la figura tutta intera», exprimé par «un but éminemment pratique dont se charge ensuite la figure tout entière», se rattache à un phénomène de pastichisation du jargon scientifique. Dans ces deux cas, le traducteur tente de reproduire un vocabulaire oscillant entre scientificité et essayisme, qui donne au texte son identité. En effet, Pasquali cherche des manières pour reprendre les formules chirurgicales d'Alice Ceresa, utilisant par

⁴⁵ En traduction, la compensation est une «technique for making up for a loss of a source text effect by recreating a similar effect in the target text through means that are specific to the target language and/or the target text». Cf. KEITH HARVEY, *A Descriptive Framework for Compensation*, in «The Translator», 1, 1, Manchester, St Jerome Publishing, 1995, pp. 65-86: 66.

exemple l'adverbe «éminemment», provenant d'un registre de langue élevé, habituellement peu usité en français, ce qui contribue à recréer cet effet théorique du texte⁴⁶. On voit aussi se dessiner le second mécanisme, soit le détournement ironique qui apparaît ici comme procédé situationnel, les fillettes reproduisant le comportement paternel. L'ironie, dispositif s'amusant de l'implicité des mots, complexifie l'art de traduire, comme on peut le voir dans l'usage de «*coercizioni*» que Ceresa choisit pour représenter la captivité mentale provoquée par le père: le terme italien évoque lourdement cette dimension par sa proximité avec l'étymologie latine⁴⁷ là où le mot «contraintes», en français, marque moins le lien à l'emprisonnement, bien qu'il rende tout de même sensible le poids du regard paternel. Les fillettes s'entraînent, par l'usage du jeu, à reproduire ce pouvoir du regard paternel, ce qui contribue à en renforcer l'autorité. Le choix de traduire «*facsimile dello sguardo paterno*» par «fac-similé du regard paternel» montre à la fois l'effet de scientificité, le mot «fac-similé» étant une formule complexe pour symboliser l'imitation à laquelle s'adonnent les fillettes, et le désir de reproduire le mécanisme situationnel mis en place par Ceresa. En utilisant aussi cette étrangeté en français, le traducteur participe à l'établissement de la même *mimèsis* constitutive de l'extrait: les actions du père sont imitées par les enfants, renforçant l'effet du pouvoir paternel, puis elles sont elles-mêmes recréées dans l'autre langue dans une mise en abyme qui en consolide la

⁴⁶ Ce choix de Pasquali est d'ailleurs conscient, puisqu'il a apporté la précision suivante: «Ce qui me bouleversa [dans *Bambine*], ce fut une langue d'abord, désuète depuis fort longtemps et impraticquée en français, mimant certaines proses pseudo-scientifiques du XVIII^e siècle, avec un effet de distanciation et de proximité paradoxales», in: *Pasquali Adrien*, in MARION GRAF, YVONNE BÖHLER, *L'écrivain et son traducteur en Suisse et en Europe*, Carouge, Zoé, 1998, pp. 48-62: 53.

⁴⁷ Le mot «*coercizioni*» étant très proche de son étymon «*coerceo*, cui, citum, ere», qui signifie «enfermer complètement», marque donc textuellement l'emprisonnement provoqué par l'omniprésence paternelle. Cf. *Dictionnaire Gaffiot*, gaffiot.fr (consulté le 03/02/2025).

puissance. Ainsi, le choix de Pasquali se justifie cette fois par cette intention mimétique qui devient l'une des clés interprétatives du texte. Mais le mécanisme ironique, construit pour démanteler le ton scientifique et essayiste, force parfois Pasquali à recourir à différents procédés pour parvenir à le rendre judicieusement:

IT. Imberbi più che mai malgrado l'apparizione delle pelurie e scandalosamente innocenti incominciano a gonfiarsi dolcemente come pasticcini al forno, diventando anche paffutelle e passabilmente impacciate, l'una al solito con grazia e l'altra senza, mentre sui loro volti incomincia a spalancarsi uno sguardo attonito e bovino non sprovvisto di una sua stupefacente qualità di muta supplica, né più né meno alla stregua di un qualsiasi bestiame avviato giudizioso e un po' sgomento al macello⁴⁸.

FR. Imberbes plus que jamais malgré l'apparition des pilosités, et scandaleusement innocentes, elles commencent à gonfler suavement comme de petits gâteaux au four, devenant même dodues et passablement godiches, l'une comme d'habitude avec grâce, et l'autre sans, tandis que sur leurs visages commencent à s'écarquiller un regard ahuri et bovin non dépourvu de la stupéfiante qualité de muette supplique, ni plus ni moins à la manière de quelque tête de bétail qui s'en va judicieusement et un peu effarée, à l'abattoir⁴⁹.

L'ironie de l'autrice se manifeste ici dans un ton cynique lié au vocabulaire animalier qui transforme les fillettes en troupeau bovin suivant sans réflexion les ordres d'un vacher, métaphorique du contrôle paternel. L'usage de ce lexique est ambivalent: la pluralisation de «*pelurie*⁵⁰», habituellement utilisé au singulier, fait référence d'une part aux poils de la puberté, mais est également lié

⁴⁸ ALICE CERESA, *Bambine*, cit., pp. 91-92.

⁴⁹ EAD., *Scènes d'intérieur avec fillettes*, cit., p. 100.

⁵⁰ Le *Dizionario Treccani* (cit.) donne cette définition de *peluria*: «1. a. L'insieme dei peli leggeri, morbidi, sottili e poco sviluppati, diffusi sulla cute delle regioni cosiddette glabre, spec. sul labbro superiore e sulle gote delle donne e dei bambini. b. Il primo pelo che spunta sulle labbra degli adolescenti che stanno per mettere barba e baffi. c. P. infantile, la lanugine del neonato. 2. a. Il piumino di pulcini e di

à ce registre animalier, évoquant les plumes des oiseaux ou le pelage des mammifères. Par ce jeu, Ceresa mélange le statut humain au statut animal et il s'agit peut-être d'une manière de critiquer le rapport que les femmes entretiennent avec leur pilosité, évoquant la sociabilisation qui les pousse à retirer lesdits poils pour correspondre aux standards de beauté féminine. En cela, la nature s'opposerait à la société et, par ce critère de beauté qui veut la femme imberbe, c'est à nouveau le statut d'éternelle enfance qui est amené et s'inscrit dans les réflexions déjà amorcées par le titre, *Bambine*. L'adolescence, dans ce passage, est alors essentielle et Ceresa manifeste ces tensions avec ce terme à l'ironie amère. La traduction («imberbes plus que jamais malgré l'apparition des pilosités») ne conserve que la dimension humaine, axant la construction autour de l'idée de puberté: en effet, Pasquali insiste sur la jeunesse qui reste, malgré la venue des poils, et souligne par le «plus que jamais» l'aspect perpétuel du statut d'adolescence des femmes (qui demeure même avec le mariage, les femmes passant d'une tutelle à une autre, n'acquérant jamais l'indépendance adulte).

Dans sa construction, Alice Ceresa passe également par la pâtisserie pour marquer le développement du corps avec la formule *«incominciano a gonfiarsi dolcemente come pasticcini al forno, diventando anche paffutelle e passabilmente impacciate»*, qui insiste sur les formes naissantes («*gonfiarsi*»; «*paffutelle*») et sur la maladresse en découlant («*impacciate*»). Le choix d'un vocabulaire culinaire évoque la situation domestique à laquelle le père destine ses filles. Pour retranscrire cette atmosphère, Pasquali utilise un lexique exprimant la destinée maternelle qui attend les fillettes, sexualisant la métaphore par les termes «suavement» et «godiches» (termes ayant une connotation misogyne et familière). Il rend ainsi prégnant le cynisme de l'autrice par l'introduction d'un nouveau *topos* qui n'apparaissait pas dans le texte source. En

uccelli appena nati. b. L'insieme di minutissime piume che restano sulla pelle di volatili spennati. c. La lanugine, il sottopelo dei mammiferi».

effet, la traduction offre ici une autre image: en italien, les «pasticcini» évoquent les mignardises, des pâtisseries le plus souvent fourrées à la crème, alors que Pasquali choisit «petits gâteaux», offrant une image plus sèche. Chez Ceresa, les fillettes sont liées aux chouquettes qui gonflent au four puis sont remplies, ce qui manifeste peut-être le fait que les femmes soient préparées toute leur vie à la maternité (avec l'idée qu'elles sont formées en vue de ce moment où elles seront «remplies» d'un enfant). Par son choix, Pasquali propose un vieux biscuit sec qui resterait au fond du placard et évoque plutôt un élément qui traînerait toujours en cuisine et serait oublié là, évoquant peut-être l'ennui de la femme qui se trouve destinée au foyer familial. On le voit ici, les images sont différentes et Pasquali conserve le ton ironique mais le manifeste par un autre motif.

Toujours dans l'optique d'un fatalisme, le regard joue un rôle majeur et Alice Ceresa y rappelle l'embrigadement institué par le père en appuyant la destinée tragique qui attend les fillettes par l'usage du terme «*macello*» («abattoir»). Par les mots «*sguardo attonito e bovino*», l'autrice rappelle la dimension animale et évoque un manque de vitalité («*attonito*») qui découle de cette condition, réduisant les jeunes femmes au silence («*di muta supplica*»). En français, Pasquali modifie le propos en interprétant cette formule par «un regard ahuri et bovin», ce qui provoque un glissement du physique au psychique: «*attonito*» manifeste un manque d'énergie physique et est remplacé par «ahuri» qui fait appel à un intellect réduit, ce qui transforme le champ du pouvoir paternel et insiste sur le mental.

Ainsi, Pasquali procède de deux manières: d'une part, en transposant les expressions de Ceresa, donnant parfois naissance à des tournures étrangères aux habitudes langagières francophones; de l'autre, en introduisant de nouveaux motifs et en réorganisant les modes structuraux (ponctuation, phrases) pour manifester la force cynique du texte source, qui s'amuse notamment avec un style scientifique et le genre de l'essai. Réfléter les procédés for-

mels cérésiens s'avère donc une épreuve délicate et l'on saisit ainsi mieux la nécessité du travail de recreation dans la traduction littéraire.

En ayant cherché à souligner les différents enjeux auxquels donnent lieu la traduction de Pasquali, nous avons pu saisir la complexité du texte cérésien, avec son fonctionnement hybride qui décortique chaque idée dans un soigneux union stylistique et sémantique. Alice Ceresa, dans *Bambine*, combine des genres et des registres qui ne concordent pas, mêlant une langue scientifique qui implique la clarté à une pratique essayiste qui, en proposant une construction «méthodiquement non méthodique», a tendance à complexifier le propos, à le rendre abstrait. Plus encore, elle intègre l'ironie, un ton qui exige un décortiquage attentif du lectorat. Et c'est précisément dans cet imbriquement que se joue l'enjeu du texte: déconstruire la généricité pour déconstruire la société et son modèle familial traditionnel.

Pourtant, cette finesse et cette densité n'ont pas reçu, au moment de la parution du roman en Suisse – aussi bien au temps de la sortie du texte en italien, que lors de sa traduction en français –, l'attention que pourrait exiger un projet littéraire si ambitieux. Aujourd'hui encore, ce texte demeure méconnu et il s'agit de s'interroger sur ce silence: la Suisse est-elle demeurée trop attachée aux valeurs traditionnelles pour permettre la diffusion d'une littérature qui cherche à les faire exploser? Existe-t-il une place, dans notre identité littéraire helvétique, pour ces textes qui proposent un changement des références, un renouvellement des pratiques?

Riassunto Questo articolo analizzerà la complessa struttura di *Bambine* di Alice Ceresa, un romanzo pubblicato da Giulio Einaudi Editore nel 1990. Il testo propone una costruzione che si sgretola volontariamente, proponendo una convivenza paradossale tra un tono saggistico e un linguaggio scientifico, entrambi gradualmente smantellati da una sottile ironia. Questo effetto di decostruzione fa eco al contenuto del testo, che critica la struttura familiare tradizionale di cui si percepiscono progressivamente l'instabilità e l'incoerenza. Costruita in due tempi, la riflessione si concentra quindi prima su questi meccanismi formali che fanno eco al contenuto del romanzo, poi sulla trascrizione di questi procedimenti nella traduzione francese.

se di Adrien Pasquali, che viene pubblicata nel 1993 presso Zoé con il titolo *Scènes d'intérieur avec fillettes*.

Parole-chiave Ironia, saggio, tono scientifico, traduzione, famiglia, società

Abstract This article seeks to dissect the complex workings of *Bambine*, a novel written by Alice Ceresa and published by the publishing house Einaudi in 1990. The text is deliberately designed to fall apart, offering a paradoxical coexistence of an essayistic tone and a scientific language, which is gradually dismantled by a subtle irony. This deconstruction effect echoes the content of the text, which criticises the traditional family structure, the instability and incoherence of which are gradually perceived. Constructed in two stages, the reflection therefore focuses first on these formal mechanisms that echo the content of the novel, then on the retranscription of these processes in the French translation by Adrien Pasquali, which was published in 1993 by Zoé under the title *Scènes d'intérieur avec fillettes*.

Keywords Irony, Essay, Translation, Family, Society