

Poétiques des archives. Genèse des traductions et communautés de pratique

Viviana Agostini-Ouafi, Antonio Lavieri

▶ **To cite this version:**

Viviana Agostini-Ouafi, Antonio Lavieri. Poétiques des archives. Genèse des traductions et communautés de pratique. Transalpina : études italiennes, 18, 246 p., 2015, 978-2-84133-738-5. hal-02147385

HAL Id: hal-02147385
https://normandie-univ.hal.science/hal-02147385

Submitted on 9 Jun 2021

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

Poétiques des archives.
Genèse des traductions
et communautés de pratique

Couverture : Maquette de Cédric Lacherez

Tous droits de traduction, d'adaptation et de reproduction,
sous quelque forme que ce soit, réservés pour tous pays.

ISSN : 1278-334x
ISBN : 978-2-84133-738-5

© 2015. Presses universitaires de Caen
14032 Caen Cedex - France

TRANSALPINA

ÉTUDES ITALIENNES

— 18 —

Poétiques des archives. Genèse des traductions et communautés de pratique

Textes recueillis et présentés par
Viviana Agostini-Ouafi et Antonio Lavieri



2015

Équipe de recherche
sur les littératures, les imaginaires et les sociétés (erlis)

Université de Caen Basse-Normandie

Directeur de publication

Mariella Colin

Comité scientifique

Patrizia Gabrielli (Université de Sienne), Luca Bani (Université de Bergame), Piergiovanni Genovesi (Université de Parme), Andrea Gareffi (Université de Rome Tor Vergata), Anne-Rachel Hermetet (Université d'Angers), Jean-René Ladmiral (Université de Paris Ouest – Nanterre et ISIT), Antonio Lavieri (Université de Palerme), Gilles Pécout (EN Ulm et Université de Paris I), Pierluigi Pellini (Université d'Arezzo-Sienne).

Comité de lecture

Nicolas Bonnet (Université de Dijon), Maria Pia De Paulis (Université de Paris III), Christian Del Vento (Université de Paris III), Stefano Lazzarin (Université de Saint-Étienne), Xavier Tabet (Université de Paris VIII).

Comité de rédaction

Viviana Agostini-Ouafi, Mariella Colin, Juan Carlos D'Amico, Laura Fournier-Finocchiaro (Université de Caen, équipe erlis).

SOMMAIRE

Viviana Agostini-Ouafi, Antonio Lavieri : *Introduction* 9

Antonio Lavieri : *L'archivio come dispositivo. Dalle pratiche discorsive alle comunità del tradurre* 19

Lise Chapuis : *Archives de la traduction, traces d'une poïétique individuelle et collective ?* 33

Chiara Montini : *Écrire, lire, traduire : la genèse du* Désert mauve 49

Fabrizio Bajec : Loin de Dieu, près de toi : *l'autotraduzione come processo generativo* 65

Emilio Sciarrino : *Traduire à quatre mains : le cas d'Amelia Rosselli* 79

Elisa Bricco : *Dans les archives de Caproni traducteur de Frénaud* 93

Florence Pellegrini : *Genèse de la traduction ou traduction de la genèse ? À propos de quelques traductions italiennes de l'*incipit *de* Bouvard et Pécuchet 107

Viviana Agostini-Ouafi : *André Pézard traducteur de Dante ou le choix inactuel de l'archaïsme* 125

Varia

Martino Negri : *Un ticchettìo sinistro sull'orlo estremo dell'« età dell'oro ». L'umorismo come cifra pedagogica in Antonio Rubino* 143

Paola Cadeddu : *Idéologie et réception. Colette en Italie entre fascisme et morale catholique* 163

Roberta Pederzoli : *Les collections et les séries pour les petites filles : tendances récentes et nouveaux échanges entre l'Italie et la France* 179

Recension bibliographique

Notes critiques 197

Comptes rendus 221

INTRODUCTION

Le déferlement, ces dernières années, des études portant sur la traduction, malgré l'abondance des titres et la variété des thématiques, n'a offert qu'un espace très réduit aux archives des traducteurs, et plus généralement aux questions liées à la genèse des traductions. D'où la décision de consacrer ce numéro thématique de *Transalpina* à la relation entre génétique textuelle et philologie, critique des traductions et traductologie, en essayant d'y mettre en valeur une poétique des archives. Les archives, mémoire des traductions à travers les traces écrites de leur genèse (brouillons, tapuscrits, dialogues épistolaires…), ne sont pas seulement le *lieu* où l'on peut saisir la *poétique* en action du traducteur (la traduction comme *processus* et non pas comme *résultat*), mais constituent aussi un espace heuristique de reconfiguration de notre relation aux savoirs, un lieu qui vient s'inscrire, par « la force de sa présence, dans l'ordre de la pensée »[1] : en d'autres mots, le *lieu* et l'*espace* où tradition, traduction et invention nous donnent rendez-vous pour reconstituer le processus de traduction en tant que pratique réflexive et identitaire, collaborative et sociale. Parmi les rares publications abordant ce sujet, il faut saluer le récent numéro de *Genesis*[2]. La revue *Transalpina*, quant à elle, a dressé, en 2006, un état théorique et pratique de la situation traductologique franco-italienne dans un numéro thématique sur la traduction littéraire[3] et a continué d'approfondir la relation réception-traduction dans d'autres numéros[4] et dans l'un des cahiers monographiques

1. Cf. N. Léger, « Le lieu de l'archive », *in* G. Aubry, *L'extase de l'archive*, Supplément à *La Lettre*, n° 15, Institut Mémoires de l'édition contemporaine (Le lieu de l'archive), printemps 2012, p. 3.
2. *Genesis*, n° 38, 2014 : *Traduire*, F. Durand-Bogaert (éd.). Il s'agit de la revue internationale de l'Institut des Textes et Manuscrits Modernes (CNRS / ENS) de Paris. Cf. la note critique que propose Valeria Distefano dans ce numéro de *Transalpina* en fin de volume.
3. *Transalpina*, n° 9, 2006 : *La traduction littéraire. Des aspects théoriques aux analyses textuelles*, V. Agostini-Ouafi, A.-R. Hermetet (éd.).
4. Sur la réception littéraire (et traductive), cf. le n° 8, 2005 : *Lettres italiennes en France (II). Réception, critique, influences, lectures*, M. Colin (éd.), ainsi que quelques contributions sur la traduction : V. Agostini-Ouafi, « Langue et idéologie chez Giosuè Carducci. Un défi lancé aux traducteurs » et F. Livi, « Carducci et Pascoli dans *Vers et Prose* de Paul Fort. F.T. Marinetti traducteur et médiateur », *Transalpina*, n° 10, 2007, p. 83-112 et p. 113-134 ;

de sa collection[5]. Les questions de génétique textuelle ont fait l'objet d'une contribution en 2004[6] ; à cette occasion, nous avons regretté de ne pas avoir pu valoriser « la critique des variantes et l'approche philologique de Gianfranco Contini »[7] : le père de la « *variantistica* » italienne a, dès 1947, écrit des pages importantes sur les « paperoles » proustiennes[8].

Notre intérêt pour les archives des traducteurs est né en 2008 en découvrant, dans le cadre du séminaire ERLIS « Exploration des fonds de l'IMEC » dirigé par Anne-Marie Gresser, la richesse traductologique de ces archives, si proches géographiquement de l'université de Caen[9]. À la suite de plusieurs colloques et séminaires – à Palerme, Turin, Paris et Caen – , l'idée est née d'impliquer la SEPTET (Société d'Études des Théories et Pratiques en Traduction)[10] et l'ITEM dans l'exploration des fonds des traducteurs de l'IMEC[11]. Cette synergie s'inscrit somme toute dans une démarche sociale et symbolique prévisible et cohérente, car les traducteurs, les écrivains, les critiques littéraires et les traductologues constituent bien une véritable communauté de pratique aux activités hétérogènes et multiples.

V. Agostini-Ouafi, « La traduction et le fascisme : quelques réflexions à partir des théories de Croce et Gentile », *Transalpina*, n° 13, 2010, p. 15-32.

5. Cf. M. Colin, *La littérature d'enfance et de jeunesse italienne en France au XIX^e siècle. Édition, traduction, lecture*, Caen, Presses universitaires de Caen (Cahiers de Transalpina), 2011.
6. Jean Milly, généticien de l'équipe Proust de l'ITEM, a exposé les enjeux liés aux brouillons retrouvés de la *Recherche* (« Le débat franco-italien à propos d'*Albertine disparue* », *Transalpina*, n° 7, 2004 : *Proust en Italie. Lectures critiques et influences littéraires*, V. Agostini-Ouafi (éd.), p. 151-164).
7. V. Agostini-Ouafi, « Introduction », *ibid*., p. 10.
8. Cf. les actes du colloque de Clermont-Ferrand de mai 2013 sur ce critique littéraire et philologue d'exception, dont l'approche des « *scartafacci* » est née dans les années 1930 grâce à une expérience intellectuelle se déployant entre la France et l'Italie : *Ermeneutica letteraria*, n° X, 2014 : *Gianfranco Contini entre France et Italie : philologie et critique*, P. Leoncini (éd.). Cf. à propos de cet ouvrage la note critique que propose Viviana Agostini-Ouafi.
9. Cf. les deux conférences tenues en 2008 à l'Institut Mémoires de l'édition contemporaine (abbaye d'Ardenne, Saint-Germain-la-Blanche-Herbe) par V. Agostini-Ouafi : « Les traductions de l'IMEC » (le 19 mars), et « Approches traductologiques des fonds de l'IMEC » (le 25 novembre). Cet intérêt a été renforcé par le colloque *La Genesi del Testo*, organisé à l'université de Turin par Maria Teresa Giaveri les 28-29 avril 2011, rencontre à laquelle était convié aussi Pierre-Marc de Biasi, directeur à cette époque de l'ITEM. Cf. les interventions de V. Agostini-Ouafi, « Varianti traduttive di Georges Mounin », et d'A. Lavieri, « Da Atlantide all'isola che non c'è. Percorsi genetici nel processo traduttivo ».
10. Société savante dont sont membres entre autres M.T. Giaveri, V. Agostini-Ouafi et A. Lavieri.
11. Le projet a fait son chemin : un colloque international se tiendra du 30 septembre au 2 octobre 2015 à l'abbaye d'Ardenne : *Les grands traducteurs dans les archives de l'IMEC*, avec un partenariat élargi aussi à la SoFT (Société Française de Traductologie). Entre temps, A. Lavieri est devenu membre associé d'ERLIS, et la synergie ERLIS-ITEM s'est renforcée autour de l'équipe de l'ITEM d'Olga Anokhina « Multilinguisme, Traduction, Création », dont V. Agostini-Ouafi est membre associé et A. Lavieri correspondant étranger.

Proposée par Étienne Wenger[12] en 1998 dans le cadre d'une perspective sociale de l'apprentissage, la notion de « communauté de pratique » prône une ouverture épistémologique du domaine de la gestion des connaissances, soulignant l'importance du rapport entre participation et réification dans les pratiques collectives d'échange et de construction des savoirs. Mettre l'accent sur les pratiques[13] signifie développer des outils d'analyse flexibles, capables de se confronter avec les connaissances implicites des acteurs, d'interroger les différentes modalités de production, de transmission et de reproduction des savoirs, mais aussi de stimuler des procédures d'interaction épistémologique entre les disciplines – traductologie et critique génétique, critique des traductions et historiographie littéraire, anthropologie des savoirs et esthétique de la réception – tout en soulignant le rôle joué par des dispositifs matériels et symboliques dans la formation d'une communauté du traduire. En ce sens, les communautés du traduire ne peuvent pas être définies *a priori* par une catégorie typologique abstraite : des communautés linguistiques aux communautés discursives, des communautés de pratiques aux communautés du traduire[14], il faudra à chaque fois considérer le fonctionnement de pratiques interlinguistiques spécifiques et de situations énonciatives et intersubjectives concrètes, la réinvention mutuelle d'un univers socio-symbolique où interagissent normes et valeurs, dispositifs herméneutiques et codes culturels. Dans ce parcours trouvent place les conditions idéologiques et matérielles nourrissant la production théorique (pas seulement traductologique), ainsi que l'usage littéraire, esthétique et social des traductions[15]. Se met ainsi en place une notion de textualité

12. Cf. E. Wenger, *Communities of Practice : Learning, Meaning, and Identity*, Cambridge, Cambridge University Press, 1998.

13. Cf. P. Bourdieu, *Le sens pratique*, Paris, Éditions de Minuit, 1980 ; *The Practice Turn in Contemporary Theory*, T. Schatzki, K. Knorr Cetina, E. Von Savigny (éd.), Londres, Routledge, 2001.

14. Sur la relation entre traduction et communauté, cf. *Traduction et communautés*, J. Peeters (éd.), Arras, Artois Presses Université, 2010 ; A. Lavieri, « Le comunità del tradurre. Dalle pratiche teoriche al mondo editoriale », in *Les liaisons plurilingues*, V. Benzo, F. Impellizzeri, A. Lavieri, L. Trovato (éd.), Modène, Mucchi, 2014 (ebook) ; A. Lavieri, « Homo translator. Notes pour une anthropologie comparative de la traduction », in *Translatio in fabula. Enjeux d'une rencontre entre fictions et traductions*, S. Klimis, I. Ost, S. Vanasten (éd.), Bruxelles, Facultés universitaires Saint-Louis, 2010, p. 117-127. Sur les différents usages de la notion de communauté, cf. M.M. Morgan, « Comunità / Community », in *Culture e discorso. Un lessico per le scienze umane*, A. Duranti (éd.), Rome, Meltemi, 2002, p. 68-72 ; J. Percebois, « Les communautés discursives à l'interface du linguistique et du disciplinaire », in *Langues et cultures : une histoire d'interface*, R. Greenstein (éd.), Paris, Publications de la Sorbonne, 2006.

15. Cf. A. Lavieri, « Il canone della traduzione. Modelli, tradizioni e pratiche culturali », in *Tra estetica, poetica e retorica. In memoria di Emilio Mattioli*, R. Messori (éd.), Modène, Mucchi, 2012, p. 217-226. Cf. à propos de cet ouvrage le compte rendu que propose Paola Cadeddu.

où production et réception, tradition et innovation, savoirs et pratiques alimentent les mécanismes sociaux et symboliques qui règlent l'activité littéraire.

Pour contribuer au développement d'une réflexion traductologique dans ce domaine, nous avons réuni ici une série d'études franco-italiennes, qui explorent plusieurs directions de recherche et travaillent sur des corpus très variés. Il apparaît que la multiplication des textes – déjà délicate à traiter dans le cas de la critique de la traduction où l'on a affaire à deux langues-cultures en présence et à un texte littéraire double[16] – est ici ultérieurement complexifiée par la gestion et l'étude des variantes génétiques et éditoriales : de là la nécessité d'une méthode d'analyse exigeante, claire et « ergonomique », ainsi que d'une précision – même du point de vue des renvois bibliographiques – sans failles. Il faut aussi souligner que le travail de déchiffrement des brouillons autographes et la compréhension de l'organisation chronologique du dossier génétique, souvent lacunaire et confus, demandent au chercheur une approche herméneutique où sa subjectivité est constamment sollicitée[17]. Ce dernier doit aussi faire preuve d'imagination face aux « surprises » qui l'attendent et être capable de construire un parcours interprétatif ancré dans l'histoire littéraire et dans la biographie des sujets impliqués. Le texte clos du structuralisme est d'emblée mis à mal par le caractère concret et subjectif des documents. Même le texte volumétrique et le signe spatialisé, théorisés par Julia Kristeva en 1969 dans *Sèméiotikè* comme productivité infinie, sont dans les documents archivistiques le fruit évident d'un mouvement du langage, d'une énergie en mouvement[18], d'un geste manuel qui trace des lignes, des dessins et des graphèmes dans un espace, matériel et symbolique à la fois, totalement ouvert et nullement fermé sur lui-même. Une telle ouverture du texte demande au chercheur une certaine souplesse et des compétences qu'il faut mettre en œuvre et manier. L'« extase » des archives est en vérité une merveilleuse école de la rigueur et de la méthode : « […] la philologie, définie comme *art de lire*, se caractérise par la lenteur »[19].

---

16. Cf. à ce sujet V. Agostini-Ouafi, « Théorie et critique de la traduction : la question complexe du *bi-texte* littéraire », in *La critique littéraire du XX^e siècle en France et en Italie* (Actes du colloque de Caen, 30 mars-1^er avril 2006), S. Lazzarin, M. Colin (éd.), Caen, Presses universitaires de Caen, 2007, p. 23-38.
17. Nous souscrivons totalement à cette affirmation de Heinz Wismann : « Quand la philosophie revendique, au nom de l'idéal, l'unité et l'identité, la philologie, au nom de la réalité, défait l'un et dissocie l'identique » (*Penser entre les langues*, Paris, Albin Michel, 2012, p. 59).
18. Cf. F. Apel, *Il movimento del linguaggio. Una ricerca sul problema del tradurre* [1982], Milan, Marcos y Marcos, 1997 ; H. Meschonnic, *Poétique du traduire*, Lagrasse, Verdier, 1999.
19. H. Wismann, *Penser entre les langues*, p. 58.

Si la génétique textuelle a beaucoup progressé ces dernières années, en forgeant ses propres concepts et outils de travail, et si la *filologia d'autore* a fait avancer sa méthode, les traductologues n'ont pas suffisamment considéré le processus de traduction à la lumière des parcours textuels, esthétiques, sociaux et littéraires liant la genèse de l'œuvre originale à la genèse des traductions. Une réflexion collective dans ce domaine est urgente, d'autant plus que l'on tend à attribuer à Antoine Berman un rôle de guide dans les études génétiques de traduction, un rôle qui n'est pas toujours justifié par les positions théoriques et par l'approche méthodologique bermaniennes, et qui parfois contraste même avec celles-ci. Les traductologues, philologues ou généticiens, éprouvent certes un besoin légitime de points de repère, mais il ne faudrait pourtant pas qu'ils se rattachent à un seul modèle de référence, car nous savons désormais que la théorie c'est la pratique et la pratique c'est la théorie, et que les niveaux textuels microscopique et macroscopique font système. L'exploration des archives du traducteur et l'étude génétique de ses avant-textes ouvrent un vaste espace heuristique aux pratiques des savoirs. Nous voudrions enrichir cet espace de réflexion par ce numéro thématique, où la progression des contributions va des articles qui développent des problématiques théoriques plus larges, avec une panoplie d'exemples variés, vers des articles qui proposent des problématiques spécifiques en s'appuyant sur des corpus particuliers et des analyses de plus en plus précises.

Dans la première contribution, Antonio Lavieri pose la question fondamentale de la relation épistémologique et méthodologique liant la traductologie, par nature interdisciplinaire, à la génétique textuelle. À partir de cas et d'exemples concrets tirés souvent de sa pratique théorique, de traductologue et de praticien, l'auteur montre que les archives du traducteur « peuvent fonctionner comme un réseau matériel d'éléments discursifs » qui transforme notre idée de textualité, notre rapport à la traduction, à la tradition littéraire et aux savoirs. Les archives cependant peuvent dévoiler aussi des réseaux intellectuels et coopératifs ayant alimenté le champ culturel d'une époque. C'est en étudiant les fonds Bona et Pieyre de Mandiargues conservés à l'IMEC qu'Antonio Lavieri reconstitue les traces d'une véritable communauté de pratique, qui dépasse les seuils historiques et culturels du surréalisme jusqu'à activer – par des « pratiques traduisantes hybrides, collaboratives et multilinguistiques » – des dynamiques discursives se situant à l'intersection de la production, de la réception et de l'interprétation des textes. La traductologie se fait ainsi « discours de la méthode », dans la mesure où texte original et texte traduit, théories et pratiques, traditions et traductions sont remis en cause dans leur objectivation, nous permettant de déjouer les habitudes méthodologiques et conceptuelles de l'historiographie

littéraire. Une nouvelle solidarité s'installe donc entre traductologie, critique des traductions et génétique textuelle : l'histoire des littératures nationales et la méthode comparative peuvent et doivent être repensées à partir de ce constat.

Dans la deuxième contribution, Lise Chapuis, en s'appuyant sur son expérience de traductrice, propose une étude diachronique linéaire où elle retrace la genèse et le développement du texte traduit, en décrit la vie (post-) éditoriale, ainsi que la phase péritextuelle et épitextuelle de sa réception traductive. Elle rappelle que la traduction est une œuvre de seconde main, mais une œuvre tout de même : une écriture sous contrainte, marquée par le signe du soupçon. Comme pour l'œuvre créatrice, l'activité du traducteur poursuit un projet, expérimente un parcours scripturaire créatif. Dans sa quête de la forme la plus achevée, le traducteur bénéficie de l'aide de plusieurs adjuvants : informateurs variés, collègues traducteurs (de plus en plus en contact grâce aux nouvelles technologies), professionnels de l'édition et, s'il est vivant, l'auteur lui-même. L'article prend en compte tous les cas de figure ayant trait à l'histoire d'une traduction : de sa préparation, impliquant une relation en amont avec les traductions déjà existantes, à sa réalisation comptant plusieurs avant-textes. Les activités scripturaires et plus largement sociales du traducteur, agissant d'abord dans la solitude du corps à corps avec les textes, deviennent collectives et interactives au fur et à mesure qu'on se rapproche du « bon à tirer ». L'étude des archives du traducteur illustre ces phases qui vont de la sphère créative à la sphère éditoriale, tout en prenant en considération le lien émotionnel qui rattache le traducteur à ses archives, à son vécu poïétique et interculturel.

Dans la troisième contribution, Chiara Montini traite la problématique plus générale du texte littéraire et de son double traductif, mise en abîme de façon fictionnelle dans le *Désert mauve* de Nicole Brossard. Mais il s'agit d'une traduction du français vers le français, non d'une opération interlinguistique. Cette réflexivité s'inscrit dans la mouvance féministe de la traductologie canadienne, d'après laquelle la dimension métalinguistique à la base de tout langage est à la fois une mise en question du régime patriarcal du discours et une interrogation prégnante, identitaire, sur la place de la subjectivité féminine dans ce langage. Chiara Montini analyse la genèse du texte traduit à la lumière des manuscrits de l'œuvre : les corrections, les hésitations, les transformations et les glossaires présents dans les manuscrits soulignent que le processus de traduction endolinguistique qu'entreprennent Nicole Brossard et Maude Laures (lectrice, traductrice et véritable personnage de ce *récit de traduction*) vise à la recherche d'un sens qui fuit les reflets spéculaires de l'équivalence. Les significations se reconstruisent, en revanche, dans des formes asymptotiques de relation

au sens qui se situent à mi-chemin entre écriture et traduction, lecture et interprétation. Dans cet espace herméneutique, qui est aussi l'espace matériel du livre, prend forme le désir de Maude Laures d'affirmer sa propre subjectivité féminine en traduisant – et donc en transformant – le monde.

La subjectivité est aussi à l'œuvre dans l'article à caractère autobiographique du poète-traducteur Fabrizio Bajec, qui analyse le processus génératif d'autotraduction en français du poème bilingue *Con te, senza Dio* / *Loin de Dieu, près de toi*. En étudiant les variantes de traduction et leur impact sur la morphologie et la sémantique du texte premier, l'auteur souligne que les procédures esthétiques et les pratiques herméneutiques du traducteur ne diffèrent pas de celles du poète : par-delà les notions de liberté et de fidélité, les mouvements de va-et-vient entre les deux langues (français-italien-français / italien-français-italien) montrent que l'édition définitive d'une œuvre est souvent le fruit d'un travail de réécriture interlinguistique capable de déjouer l'auctorialité socio-symbolique qui investit le texte original. Entre création poétique et pratique autotraduisante, Fabrizio Bajec montre que les transformations rythmiques, formelles et sémiotiques opérées par la traduction frôlent souvent la trahison, ceci toutefois en présence d'un système esthétique cohérent issu du bilinguisme, où lyrisme et antilyrisme alternent : l'italien n'est pas celui de la tradition littéraire, le français ne ressemble pas à la langue d'Aragon et les transpositions entre les deux langues poétiques sont constamment nourries par les apports transculturels d'autres littératures. Le processus d'autotraduction est en mesure, donc, de dévoiler les faiblesses de l'écriture littéraire, tout en interrogeant les parcours hybrides et multilingues qui mènent à la publication d'un livre.

En suivant l'itinéraire multilingue de la production interlinguistique, la contribution d'Emilio Sciarrino se penche sur quelques traductions de l'œuvre d'Amelia Rosselli réalisées avec la participation de l'auteure. L'étude des brouillons des traductions (italien, anglais et français) et des sources péritextuelles montre que l'attention de l'écrivaine à la lettre du texte (surtout aux aspects métriques et rythmiques) ne vient pas d'un fétichisme de l'original mais incarne, dans le sillage de l'autotraduction, la nécessité de réinscrire la diversité plurilingue des textes sources dans les langues-cultures cibles. L'alternance oscillatoire des biffures dans la traduction de *Sleep* et l'intense dialogue épistolaire avec Antonio Porta – figure emblématique et proligère de la vie culturelle dans l'Italie du XX^{e} siècle, comme poète, écrivain, directeur éditorial chez Bompiani, puis chez Feltrinelli – révèlent que l'auteure corrige « en imitant le style du traducteur ». L'écriture luxuriante du recueil pseudo-élisabéthain d'Amelia Rosselli se heurte au minimalisme géométrique du style d'Antonio Porta, engendrant « une poétique de la dissonance harmonieuse ». Dès lors, la

traduction « à quatre mains » se configure, selon Emilio Sciarrino, comme un processus de créativité collective qui s'installe dans la tension dialogique entre écriture, traduction et réécriture, où la négociation s'avère primordiale.

La contribution d'Elisa Bricco analyse également la relation entre traducteur et auteur à partir de documents d'archives privés et inédits, relatifs à l'activité interlinguistique de Giorgio Caproni : correspondance, listes de questions-réponses, notes en marge des ouvrages et des avant-textes, brouillons de traduction. En effet, Caproni a pu bénéficier, lors de ses expériences de traduction de l'œuvre d'André Frénaud, d'échanges féconds avec celui-ci, l'aidant à résoudre certains écueils rencontrés dans sa pratique traduisante. Quelques exemples tirés de ces documents illustrent le travail de correction effectué sans cesse et avec minutie par Caproni – après maintes consultations de dictionnaires – sur ces poèmes manuscrits et tapuscrits : ces réflexions sont attestées par des listes de mots et de syntagmes posant problème, accompagnés de leurs multiples variantes en langue cible. Les obscurités du texte, les images les plus polysémiques sont élucidées par l'auteur lui-même et librement rendues par Caproni. Une telle synergie auteur-traducteur est ancrée dans une communauté de pratique – la COMES (Communauté européenne des écrivains), créée à Naples en 1958 par Giacinto Spagnoletti dans le but de bâtir sur un fond humaniste commun l'union culturelle de l'Europe – et constitue, entre autres, l'un des moteurs essentiels de la production poétique de Caproni.

La contribution suivante étudie d'abord la génétique du texte source, puis sa relation avec les (re)traductions. En s'appuyant sur la notion d'orthonymie, représentation de la naturalité de sa propre langue, Florence Pellegrini s'interroge sur la littérature comme écart par rapport à la norme et souligne combien « le style de Flaubert », où la stylisation fait sens, s'éloigne délibérément de cette représentation, comme le montrent les différentes étapes de la genèse de *Bouvard et Pécuchet*. Œuvre posthume et inachevée, sa réception pose encore plus de difficultés, et toute opération interlinguistique la concernant est à son tour obligée de négocier avec l'orthonymie de sa propre langue. Or, la consultation des avant-textes permettrait d'écarter les formes discursives que Flaubert lui-même a éliminées du brouillon. L'échantillon choisi pour tester ces enjeux ne peut être que restreint, mais hautement symbolique : l'*incipit*, bref et détaché, véritable pacte de lecture où Flaubert parodie les codes réalistes, débute par un « comme » ayant à la fois une valeur temporelle et causale. À une exception près, toutes les traductions analysées ont renoncé à cette conjonction : la charge parodique est perdue, des formes plus conventionnelles reprennent en italien la place que Flaubert leur avait retirée. L'étrangeté de la formulation source est remplacée par des choix qui, ne contrevenant pas au sens commun du

langage et aux contraintes normatives de l'édition, défont le travail de Flaubert en revenant à des états primitifs du texte.

La contribution de Viviana Agostini-Ouafi clôt la section consacrée à la poétique des archives en reprenant des problématiques déjà rencontrées chez Florence Pellegrini et Antonio Lavieri. Elle considère d'abord la question de la relation entre la langue de l'auteur du texte original et les choix stylistiques du traducteur, puis la question des « variantes évolutives »[20] qui caractérisent l'histoire éditoriale d'un texte, revu et retraduit dans le temps par le même traducteur. Cet article relance aussi la dialectique entre philologie et critique des traductions, génétique textuelle et théories de la traduction, par l'analyse des choix archaïsants d'André Pézard dans sa version de l'œuvre complète de Dante de 1965, et dans sa première traduction, modernisante, de la *Vita Nova* de 1953. La tradition des traductions françaises, inaugurée par la *Querelle des Anciens et des Modernes*, est ici mise en question. Si, par un discours prétendument novateur, la traductologie bermanienne refuse l'étrangeté de l'archaïsme sur la base d'un paradigme – idéologique et préjudiciel – de « non-lisibilité » des traductions philologiques, l'étude des manuscrits et des tapuscrits du fonds Pézard, ainsi que la lecture de l'*Avertissement* ouvrant sa traduction de 1965, montrent la naissance et l'articulation complexes de la poétique pézardienne du traduire : une poétique de l'étrangeté où le vieux français n'est plus le symptôme d'un *culte* positiviste de la philologie, mais l'horizon du dialogue plurilinguistique au cœur de toute traduction.

L'exploration des fonds des traducteurs peut jouer un rôle déterminant dans l'ouverture de nouvelles frontières épistémologiques et de nouveaux chantiers de recherche, ainsi que dans la mise en place d'une approche méthodologique plus rigoureuse des textes, en langue originale et en traduction, et de leurs variantes, génétiques ou éditoriales. Nous souhaitons que ce numéro de *Transalpina* puisse contribuer à enrichir et stimuler les débats entre traductologues, traducteurs, auteurs, philologues et généticiens. C'est pourquoi nous avons aussi veillé à ce que figurent dans la section *Recension bibliographique* des notes critiques et des comptes rendus concernant entre autres plusieurs ouvrages et numéros de revue qui croisent, ou développent séparément, les problématiques ayant trait à la génétique textuelle et à la traduction. L'intérêt de notre revue pour la réception littéraire est confirmé également par deux études de la section *Varia*, l'une de Paola Cadeddu sur l'œuvre de Colette et ses traductions italiennes, l'autre de Roberta Pederzoli

20. Sur la distinction entre variantes génétiques et variantes évolutives, cf. A. Stussi, *Breve avviamento alla filologia italiana* [2002], Bologne, Il Mulino, 2010, p. 100, 113.

sur l'importation et l'exportation entre la France et l'Italie de la littérature pour la jeunesse.

De l'autotraduction endolinguistique à l'autotraduction interlinguistique, de la traduction à quatre, six ou huit mains aux variantes traductives autographes et / ou éditoriales, des communautés de pratique aux communautés du traduire, les archives nous conduisent toujours sur des parcours inédits et inattendus qui nous amènent à reconsidérer notre relation aux savoirs – linguistiques, littéraires, anthropologiques ou traductologiques – et notre relation à leurs pratiques.

Viviana Agostini-Ouafi et Antonio Lavieri

L'ARCHIVIO COME DISPOSITIVO. DALLE PRATICHE DISCORSIVE ALLE COMUNITÀ DEL TRADURRE

Riassunto : Come ridefinire gli strumenti concettuali e metodologici che ci consentano di analizzare il processo dinamico che investe la produzione interlinguistica dei traduttori ? Dalla concretezza enunciativa delle forme simboliche all'organizzazione intersoggettiva e sociodiscorsiva delle pratiche traduttive, gli archivi si configurano come una rete materiale di elementi discorsivi in grado di innescare una solidarietà epistemologica inedita fra teoria della traduzione e filologia d'autore. Se, da un lato, questo contributo solleva il problema del regime disciplinare della traduttologia – ma anche quello della relazione non solo metodologica, ma anche istituzionale, fra critica delle traduzioni e storiografia letteraria –, dall'altro sottolinea la necessità di tener conto dei meccanismi sociali e cognitivi con cui la memoria culturale ridisegna i perimetri, provvisori e mutabili, della testualità. Tracciando un percorso che va dagli archivi dei traduttori alle comunità del tradurre – nella prospettiva di una critica genetica e di una filologia della traduzione – l'autore costruisce la sua riflessione basandosi su casi ed esempi concreti, spesso frutto delle sue esperienze traduttive e della sua pratica traduttologica.

Résumé : *Comment redéfinir les outils conceptuels et méthodologiques nous permettant d'analyser le processus dynamique qui investit la production interlinguistique des traducteurs ? Du caractère énonciatif et concret des formes symboliques à l'organisation intersubjective et sociodiscursive des pratiques traduisantes, les archives peuvent fonctionner comme un réseau matériel d'éléments discursifs capable de déclencher une solidarité épistémologique inédite entre théorie de la traduction et* filologia d'autore. *Si, d'une part, cette contribution soulève le problème du régime disciplinaire de la traductologie – et celui de la relation non seulement méthodologique, mais aussi institutionnelle, entre critique des traductions et historiographie littéraire –, d'autre part elle souligne la nécessité de considérer les mécanismes sociaux et cognitifs par lesquels la mémoire culturelle redessine les périmètres, provisoires et changeants, de la textualité. En traçant un parcours qui va des archives des traducteurs aux communautés du traduire – dans la perspective d'une critique génétique et d'une philologie de la traduction – l'auteur construit sa réflexion en s'appuyant sur des cas et des exemples concrets, qui sont souvent le fruit de ses expériences traductives et de sa pratique traductologique.*

Traduttologia, *critique génétique* e filologia d'autore

In che modo, perché e su quali basi conciliare gli studi traduttologici, di per sé interdisciplinari, con la genetica testuale ? La presunta prossimità di genesi del testo e della traduzione non è affatto scontata ; come scontate non sono né la vicinanza sociosimbolica, istituzionale e giuridica, fra scrittura e traduzione, né la relazione metodologica fra traduttologia e critica genetica. La pluralità insita nelle pratiche traduttive caratterizza, di fatto, anche la discorsività delle teorie del testo e del tradurre. Da un canto, la traduttologia è una disciplina accademica relativamente giovane, che in Italia non si è ancora affrancata dalla tutela disciplinare di linguistica applicata e letterature comparate ; dall'altro, dire *critique génétique*[1] o « critica delle varianti » e « filologia d'autore » non è proprio *dire* (neanche quasi) la stessa cosa : cambiano le tradizioni e i percorsi intellettuali di riferimento, spesso anche le nozioni e gli strumenti concettuali. Il gesto teorico con cui gli studi di genetica testuale hanno fondato la nozione di « avantesto »[2] ha però permesso, al di là dei problemi semantico-formali, di considerare l'opera letteraria come un processo dinamico, come una scrittura in movimento, e non più come una forma conclusa e refrattaria al cambiamento.

Ora, se da un lato è vero che ormai non tutta la traduttologia guarda alla traduzione come a un risultato rigido e immutabile (« *La traductologie n'est plus une discipline errante, mais elle n'est pas encore une discipline cohérente* » ha di recente scritto Yves Gambier[3]), dall'altro preferisce talvolta concentrarsi sui processi psicolinguistici, neurologici e cognitivi che guidano il lavoro del traduttore. La teoria interpretativa di Danica Seleskovitch, per esempio, non mette l'accento sulla funzione esegetica ed ermeneutica dei traduttori, come l'aggettivo « interpretativa » potrebbe far supporre,

---

1. Mi limito a segnalare lo studio fondamentale di Almuth Grésillon, *Éléments de critique génétique*, Parigi, PUF, 1994. Per ulteriori approfondimenti, cf. P.-M. de Biasi, *Génétique des textes*, Parigi, CNRS Éditions, 2011.

2. Nella tradizione filologica italiana il concetto di « avantesto », introdotto in Francia da Jean Bellemin-Noël con il termine *avant-texte* (cf. J. Bellemin-Noël, *Le texte et l'avant-texte. Les brouillon d'un poème de Milosz*, Parigi, Larousse, 1972), non ricopre il medesimo campo semantico. Per la *critique génétique*, il termine indicherà l'insieme dei materiali preparatori raccolti, repertoriati e interpretati (liste, appunti, schizzi, abbozzi…) ; la filologia d'autore lo utilizzerà, invece, in un'accezione più circoscritta, riservandone l'uso ai materiali specifici che hanno preceduto la stesura di un determinato testo. Da qui traggono origine i due diversi tipi di edizione critica : l'*édition génétique* francese e l'edizione « critico-genetica » italiana. Sulla nozione di *avant-texte*, cf. anche il numero monografico di *Langue française*, n° 155, 2007 : *Avant le texte : les traces de l'élaboration textuelle*, I. Fenoglio, L. Chanquoy (a cura di).

3. Cf. Y. Gambier, « Pour une socio-traduction », in *Translation Studies at the Interface of Disciplines*, J. Ferreira Duarte, A. Assis Rosa, T. Seruya (a cura di), Amsterdam – Philadelphia, John Benjamins, 2006, p. 41.

ma rianima invece il vecchio e malandato spettro dell'intenzionalità, che consegna al traduttore il compito di deverbalizzare la forma linguistica dell'originale per esprimere, in un'altra lingua, le idee e i sentimenti dell'autore ! Da parte sua, la linguistica contrastiva continua ad alimentare una visione statica della traduzione, ipostatizzando l'analisi del testo tradotto in un gioco serrato (per questo più scientifico ?) di corrispondenze binarie in cui al testo originale (stampato) si contrappone la maggiore o minore precisione semantica di una determinata *riproduzione* interlinguistica…

La difficoltà è doppia. La prima è di ordine empirico. Come succede per i testi autografi, anche per il testo tradotto bisognerà essere nelle condizioni di procedere all'individuazione del primo documento relativo a una determinata traduzione. E perché questo sia reso possibile, occorrerà creare degli *archivi*, pubblici o privati, destinati ad acquisire e conservare in modo specifico, stabile e permanente i manoscritti dei traduttori. Nel 2002 Peter Bush – allora direttore del British Center for Literary Translation – tenne una conferenza, in occasione del Salone del libro di Torino, nella quale sosteneva che

> *s'obstiner à ignorer la pratique et l'expérience réelle des traducteurs littéraires a quelque chose de pré-baconien. Une telle absence d'observation des traducteurs en chair et en os et de leurs manuscrits, de leur correspondance et de leurs parcours a de quoi troubler dans une discipline qui s'intitule elle-même* Translation Studies. *Traducteurs italiens, conservez-vous vos brouillons, existe-t-il des archives nationales qui cherchent à les acquérir*[4] *?*

Purtroppo a questa domanda, tredici anni dopo la sua formulazione, non possiamo rispondere in modo positivo[5].

La seconda difficoltà, di ordine teorico-metodologico e programmatico, è direttamente connessa alla prima, ed ha a che fare con i presupposti ideologici che negano dignità autoriale alle traduzioni. Affinché i manoscritti di traduzione meritino di essere conservati e studiati, sarà necessario salvare i traduttori dalle sabbie mobili della trasparenza, e cominciare a considerare la loro poetica, la loro autorialità : non più traduttori copisti, ma autori di traduzioni. Invece, benché non siano più gli agenti invisibili

---

4. Cf. P. Bush, « Pratique et pédagogie critique », *TransLittérature*, n° 23, 2002, p. 50.
5. In Francia, oltre agli importanti fondi manoscritti dell'ITEM (Institut des Textes et Manuscrits Modernes, CNRS / ENS, Parigi), di grande rilevanza sono quelli dell'IMEC (Institut Mémoires de l'édition contemporaine, abbaye d'Ardenne) impegnato nell'acquisizione dei manoscritti di traduttori e traduttologi. In Italia, segnalo gli archivi della Fondazione Mondadori (Milano) e i fondi manoscritti dell'Archivio contemporaneo Alessandro Bonsanti, Gabinetto G.P. Vieusseux (ACGV) di Firenze. Di grande interesse i fondi editoriali della Fondazione Giulio Einaudi (Torino), presieduta da Malcolm Einaudi, anche se, per il momento, rimangono inaccessibili.

e denigrati di un tempo, i traduttori continuano ad annaspare in acque autoriali poco limpide, sia dal punto di vista del ruolo che hanno rivestito nella formazione delle identità letterarie e culturali nazionali, sia da quello delle pratiche editoriali, che continuano a imporre per contratto la cessione dei diritti d'autore patrimoniali sulla traduzione. Fra le pochissime traduzioni considerate autoriali ci sono quelle che appartengono al cerchio ristretto dell'autotraduzione, cioè scaturite dalla mano degli stessi autori che hanno prodotto il testo originale, e che così funzionano nella lingua-cultura cible come opere originali. Una pratica letteraria, dunque, che gode del riconoscimento implicito delle istituzioni, suffragata per così dire da una legititimazione *ex ante*, da una autorialità come prerequisito sociale. Beckett che traduce Beckett ne è l'esempio più eclatante. Non è un caso che i primi studi che prendono in considerazione in maniera seria la genesi del testo tradotto siano quelli dedicati all'opera bilingue di grandi autori : Beckett, Green, Nabokov[6]. L'altro caso in cui non c'è alcuna reticenza a prestare dignità autoriale alle traduzioni è quello in cui uno scrittore traduce un altro scrittore : Umberto Eco che traduce gli *Exercices de style* di Queneau, Cesare Pavese che traduce Melville. O, ancora, Borges che traduce Kafka, o Vittorini che traduce Lawrence[7]. Gli scrittori-traduttori si confronterebbero dunque alla pari con il testo originale. Legittimati dall'istituzione letteraria e accademica, gli autori-traduttori godono di autorevolezza e sono già riconosciuti grazie alla propria produzione, fino a percepire quei diritti di traduzione che i traduttori si vedono quasi sempre negare.

Le nuove avventure della traduttologia fra fogli sciolti, quaderni, autografi e appunti volanti dovranno fondarsi sulla reciproca solidarietà delle

6. Mi limito a citarne due di area francese : M. Oustinoff, *Bilinguisme d'écriture et autotraduction*, Parigi, L'Harmattan, 2001 ; P. Sardin-Damestoy, *Samuel Beckett auto-traducteur ou l'art de l'« empêchement »*, Arras, Artois Presses Université, 2002, in cui l'autrice si dedica all'analisi genetica dei testi brevi autotradotti di Beckett compresi fra il 1946 e il 1980.

7. Borges traduttore di Kafka ? Vittorini traduttore di Lawrence ? Non mancano le sorprese ! Nel primo caso, che ho ampiamente analizzato in un mio saggio (cf. A. Lavieri, *Translatio in fabula. La letteratura come pratica teorica del tradurre*, prefazione J.-R. Ladmiral, Roma, Editori Riuniti, 2007, p. 183-189), Borges non ha mai tradotto la *Metamorfosi*, eppure le edizioni Losada di Buenos Aires continuano a ristampare una traduzione firmata Jorge Luis Borges. Ed esistono tesi di dottorato interamente dedicate ad una fantomatica traduzione su cui Borges non ha mai messo le mani. Vittorini, da parte sua, non è l'artefice della traduzione del *St. Mawr* di Lawrence. Così rivela la corrispondenza della traduttrice invisibile *par excellence*, la signora di Arenzano, ovvero Lucia Morpurgo Rodocanachi, che nel 1933, dopo una lettera inviatale da Montale il 9 giugno dello stesso anno, inizia la sua attività di traduttrice *negra* per Vittorini, ma anche per Montale, Gadda e Sbarbaro : cf. L. Rodocanachi. *Le carte, la vita*, F. Contorbia (a cura di), Firenze, Società editrice fiorentina, 2006. I fondi letterari di Lucia Rodocanachi sono conservati presso l'Archivio del Novecento dell'Università degli Studi di Genova.

seguenti condizioni materiali, metodologiche, sociosimboliche ed epistemologiche : innanzi tutto, la raccolta, la classificazione, la conservazione e la consultabilità dei manoscritti di traduzione in appositi archivi istituiti a tale scopo ; poi, un gesto ermeneutico ed euristico trasversale ai diversi orientamenti traduttologici che, in modo analogo a quello dell'approccio genetico ai testi, ridefinisca la traduzione non come risultato, ma come processo : dal « testo scritto » a una « scrittura *in fieri* », dal « testo tradotto » al « processo traduttivo » ; al contempo, il riconoscimento, a livello teorico e istituzionale, dell'autorialità dei traduttori e delle loro pratiche di produzione interlinguistica ; infine, una riflessione comune sui concetti, gli strumenti, i metodi e le finalità di un approccio genetico alla traduzione.

Poetiche degli scartafacci. Per una critica genetica delle traduzioni

Una delle indagini più organiche sul rapporto fra avantesto e traduzione è quella fornita in un saggio su Proust del 1992, in cui Lorenzo De Carli analizza sei traduzioni diverse della *Recherche* (quelle di Raboni, Ginzburg, Mucci, Schacherl, Nessi Somaini e Pinto), sottolineando quanto possano contare gli avantesti proustiani (i *Cahiers*) per i traduttori che hanno la possibilità di consultarli[8]. Ma il problema, qui, non è quello di valutare l'utilità degli avantesti delle opere originali per i traduttori. Ciò che invece risulta ancora problematico è riuscire a considerare, nello studio del testo tradotto e nella prospettiva di una critica genetica delle traduzioni, quelle che chiamerò *varianti traduttorie autografe*, cioè l'analisi degli avantesti prodotti dallo stesso traduttore, avantesti che lo condurranno a deteminate scelte lessicali, linguistiche, poetiche, ritmiche, estetiche, accompagnandolo nel suo progetto di traduzione. In questa prospettiva, le pratiche traduttive possono acquisire piena dignità autoriale solo considerando « la traduzione letteraria come rapporto fra poetiche »[9]. Nel saggio postumo su John Donne[10], in cui vengono delineati i principi di una critica produttiva e positiva (né arbitraria né soggettiva) delle traduzioni, Antoine Berman supera la difficoltà nel riconoscere una poetica propria al traduttore[11], facendo emergere una grande affinità con la scuola traduttologica italiana di tradizione critico-fenomenologica guidata da Emilio Mattioli. La

8. Cf. L. De Carli, *Proust. Dall'avantesto alla traduzione*, Milano, Guerini e Associati, 1992.
9. E. Mattioli, « La traduzione letteraria come rapporto fra poetiche », in *La traduzione fra filosofia e letteratura / La traduction entre philosophie et littérature*, A. Lavieri (a cura di), Torino – Parigi, L'Harmattan Italia, 2004, p. 15-23.
10. A. Berman, *Pour une critique des traductions : John Donne*, Parigi, Gallimard, 1995.
11. Difficoltà riscontrabile invece in A. Berman, *La Traduction et la lettre ou l'Auberge du lointain* [1985], Parigi, Éditions du Seuil, 1999.

nozione di poetica, di derivazione anceschiana, consente di esaminare l'attività traduttiva come processo e come pratica riflessiva, illuminando quel gioco dialogico e dialettico fra riflessione ed esperienza che definisce la traduttologia bermaniana come « *réflexion de la traduction sur elle-même à partir de sa nature d'expérience* »[12].

Il lavoro della critica genetica si spinge, però, oltre l'identificazione del primo documento da cui una determinata opera trae origine : sarà necessario, nello specifico, risalire a quei testi che l'autore ha letto, meditato – e che hanno alimentato il suo immaginario – per farli dialogare con il processo dinamico di una scrittura in movimento. Per le pratiche teoriche della produzione interlinguistica, e in direzione di una critica genetica delle traduzioni, la questione delle fonti si complica. Infatti, sarà necessario tener conto della biblioteca del traduttore, il cui contenuto si declinerà in almeno tre riserve materiali della memoria : la sua *biblioteca ideale*, o l'insieme dei testi che avranno nutrito la sua cultura letteraria, il suo senso estetico e la sua sensibilità linguistica ; la sua *biblioteca contestuale*, ossia l'insieme di testi, saggi, articoli, dizionari e monografie che lo avranno guidato nel corso di una determinata traduzione ; la sua *biblioteca di traduzioni*, ossia l'insieme delle traduzioni – nella sua lingua e in altre lingue – di una determinata opera, che avrà consultato in riferimento al proprio progetto di traduzione. Questo punto può implicare sia la tradizione traduttiva di una lingua-cultura *cible*, sia le diverse tradizioni traduttive di altre lingue-culture, in sincronia o in diacronia. « *On traduit avec des livres* »[13], e non soltanto con dei dizionari. Lo studioso che vorrà tentare di ricostruire le tappe genetiche del processo traduttivo di un'opera dovrà inoltre tener conto di un'altra serie di testi, che chiamerò *fonti traduttorie peritestuali* ed *epitestuali* : ossia tutti quei documenti che apporteranno una testimonianza diretta all'elaborazione del testo tradotto, cioè le introduzioni, le prefazioni, le postfazioni, le note a piè di pagina, le annotazioni al margine dei libri tradotti, la corrispondenza, le interviste rilasciate e, in taluni casi, anche gli articoli o i saggi, scritti dallo stesso traduttore e relativi a una determinata traduzione.

A questo punto, credo sia necessario confrontarsi con la varietà fenomenologica dei testi tradotti in « redazione plurima o *in fieri* »[14], e distinguere con più chiarezza le *varianti traduttorie autografe* dalle *varianti traduttorie di edizione*. Un autore può decidere, dopo aver pubblicato un testo, di rimaneggiarlo in vista di una nuova edizione. In questo caso l'opera originale diventa una sorta di avantesto della seconda edizione. E anche per le opere

12. A. Berman, « La traduction et ses discours », *Meta*, vol. 34, n° 4, 1989, p. 675.
13. A. Berman, *Pour une critique des traductions : John Donne*, p. 68.
14. D. Isella, *Le carte mescolate vecchie e nuove*, Torino, Einaudi, 2009, p. 245.

tradotte, si può verificare il caso in cui un traduttore decida di ritornare su un testo, di ritradurlo e di ripubblicarlo a distanza di tempo. Parlerò, in questo caso, di *varianti traduttorie di edizione*. Basti un solo esempio. Franco Buffoni traduce *North*, una delle composizioni poetiche di Seamus Heaney, due volte, la prima nel 1987. Poi nel 1995 Heaney vince il premio Nobel, e a Buffoni viene chiesto di tradurre una decina di testi di Heaney, fra cui *North*. Sono trascorsi otto anni, e Buffoni si ritrova nella strana situazione di aver già tradotto quel testo, senza però averlo sottomano. Così non dà molta importanza alla cosa e si rimette a tradurlo. Quando poi avrà modo di confrontare le due versioni, si renderà conto che erano molto diverse. Fermiamoci un momento sui due primi versi :

I returned to a long strand *The hammered shod of a bay*[15]	Sono ritornato su una lunga spiaggia l'ansa a gomito di una baia[16]
	Ritornai a una grande spiaggia Di una baia a semicerchio[17]

Nella versione del 1987 i due versi erano stati risolti con la sequenza dodecasillabo / novenario mentre, nella versione del 1995 Buffoni ricorre a due sonori ottonari. Che cosa era successo in quegli otto anni ? Nel 1994 Buffoni ricevette da Heaney gli avantesti di *North*, e la riflessione sulla genesi del componimento di Heaney lo portò ad acquisire maggiore consapevolezza critica ed estetica, e quindi a tradurre diversamente.

La possibilità di « tradurre diversamente » non segue solo i flussi del tempo, ma si incarna nel processo enunciativo di ogni singola pratica traduttiva. Ne costituiscono testimonianza le *varianti traduttorie autografe*. Fra il 1996 e il 1998 partecipai ai lavori dell'Équipe Valéry dell'ITEM di Parigi, e nel 1997 proposi a Emilio Mattioli e a Franco Buffoni, allora condirettori della rivista *Testo a fronte*, di preparare un numero monografico dedicato alla poetica della traduzione di Paul Valéry. La proposta fu accolta con entusiasmo e il numero 18 raccolse vari contributi tematici e un ricco quaderno di traduzioni che, oltre a comprendere una traduzione di Valéry rimasta fino ad allora inedita[18], presentava anche una mia traduzione, credo la prima, di *Ovide chez les Scythes*, il manoscritto di un « *poème en puissance* » che non

15. S. Heaney, *North*, *in* Id., *Poems. 1965-1975*, New York, Farrar, Straus & Giroux, 1981, p. 174.
16. F. Buffoni, « Ritraducendo Seamus Heaney », in *Id.*, *Con il testo a fronte. Indagine sul tradurre e l'essere tradotti*, Novara, Interlinea, 2007, p. 160. Versione del 1987.
17. *Ibid.*, p. 150. Versione del 1995.
18. P. Valéry, « Brouillon de traduction inédite tirée de *The Red Badge of Courage* de Stephen Crane », *Testo a fronte*, n° 18, 1998 : *Dedicato a Paul Valéry*, A. Lavieri (a cura di), p. 235-243.

passerà mai allo stadio di « *poème en acte* »[19]. Fu la prima occasione, ma non l'ultima, di confrontarmi con la traduzione di un manoscritto[20]. Così cominciarono a farsi strada le prime domande : in che modo, da traduttore, potevo agire su un testo rimasto incompiuto, trascritto e ricostruito dalla critica genetica, un testo che racconta dall'interno la genesi di un progetto ? Pensai, è ovvio, alle *Variations sur les Bucoliques* di Valéry : splendida prova di poetica esplicita – frutto di una pratica traduttiva concreta – che faceva crollare, con la naturalezza dell'evidenza, la distinzione ontologica fra scrittura e traduzione. Scrivere vuol dire tradurre, tradurre vuol dire scrivere ! E a questo punto mi trovai a operare delle scelte precise che mi portavano, a quel tempo forse in modo non pienamente consapevole, verso una certa compiutezza lirica della forma poetica.

Fra i colleghi e gli amici sollecitati per il quaderno di traduzioni di *Testo a fronte*, c'era Giovanni Lombardo[21], che mi propose una versione isometrica[22] dei *Fragments du Narcisse* da lui iniziata e ripresa più volte nell'arco di quattordici anni (dal 1983 al 1997). Lo chiamai da Parigi, e mi disse che mi avrebbe inviato, oltre alla sua traduzione, una serie di varianti (non sempre adiafore, ma talvolta oggettive) che aveva annotato per ogni soluzione, invitandomi a sostituire, lì dove avessi riscontrato una preferenza, una di quelle varianti a un suo verso tradotto ; ma soprattutto raccomandandomi di fare attenzione a che le varianti, per errore, non finissero nel quaderno di traduzioni. Non azzardai nessuna sostituzione nella stesura destinata alla stampa, ma mi guardai bene dall'attenermi alla sua raccomandazione. Scelsi invece, assumendomene l'intera responsabilità, di pubblicare integralmente le varianti traduttorie, presentandole in un apparato testuale contiguo alla versione del *Narcisse*[23]. In quel momento

---

19. P. Valéry, *Ovide chez les Scythes : un beau sujet. Étude génétique d'un manuscrit inédit de Paul Valéry par le groupe « Paul Valéry » de l'ITEM (CNRS)*, H. Laurenti (a cura di), Montpellier, Université Paul Valéry – Montpellier III, 1997 ; « *Ovidio dagli Sciti* », trad. A. Lavieri, *Testo a fronte*, n° 18, p. 177-205.

20. Di recente, preparando la mia versione del *Mon Faust* di Valéry per la collana « I Meridiani » – cf. P. Valéry, *Opere scelte*, M.T. Giaveri (a cura di), Milano, Mondadori, 2014 – , ho tradotto una nota presente nel dossier di frammenti inediti del quarto atto, *Texte XVI*, di cui l'edizione della Pléiade è priva (cf. P. Valéry, *Textes inédits*, introd. N. Bastet, in *Cahiers Paul Valéry 2. « Mes théâtres »*, Parigi, Gallimard, 1977, p. 86-88).

21. Traduttore in italiano, fra l'altro, delle *Variations sur les Bucoliques* : cf. P. Valéry, « *Variazioni sulle Bucoliche* », G. Lombardo (a cura di), *Testo a fronte*, n° 3, 1990, p. 9-29.

22. La scelta dell'isometria scaturisce dalla necessità di conservare la necessità musicale intrinseca al testo *source* : l'alessandrino francese si risolve in un settenario doppio in rima, dove il ritmo del senso si costruisce attraverso valori di tipo paronomastico, esaltando, nella differenza della scrittura traduttiva, i nessi, le connessioni e le contrapposizioni semantiche.

23. Cf. P. Valéry, *Frammenti del Narciso*, trad. G. Lombardo, *Testo a fronte*, n° 18, p. 207-227. Per le varianti, cf. *ibid.*, p. 229-233.

mi apparve con chiarezza – forse proprio perché avevo appena finito di tradurre *Ovide chez les Scythes* – che le varianti di traduzione erano di grande importanza, in quanto testimoniavano e rendevano intelligibile la genesi del processo traduttivo, una genesi che condivide le tappe creative della scrittura letteraria. Quando poi, nell'aprile del 1998, presentai il numero di *Testo a fronte* all'Istituto Italiano di Cultura di Parigi, Giovanni Lombardo rimase sorpreso dalla pubblicazione delle sue varianti, e del successo che cominciavano a riscuotere fra i lettori attenti.

Il primo verso dei *Fragments du Narcisse*: « *Que tu brilles enfin, terme pur de ma course!* »[24], la cui versione eletta era: « Puro infine risplendi, sogno tanto inseguito! »[25], contava cinque varianti traduttorie autografe:

> Come puro risplendi, puro termine ambito.
> Splendi, puro traguardo! La mia corsa hai compito.
> Brilla alfine il traguardo: la mia corsa ho compito.
> Puro splende il traguardo: la mia corsa ho compito.
> Ecco splende il traguardo: la mia corsa ho finito[26].

Ai lettori e agli studiosi attenti non sfuggirà che i manoscritti, talvolta, possono anche rivelare il funzionamento della traduzione come un vero e proprio dispositivo poietico di scrittura letteraria, dal quale può trarre origine un intero progetto creativo. Già dal primo foglio dei manoscritti del *Désert mauve*[27], datato 13 novembre 1985, si evince come tutto il romanzo – uno dei « racconti di traduzione » di cui mi sono occupato in *Translatio in fabula*[28] – muova i primi passi da un'idea di traduzione che si confonde con la scrittura e la creazione letteraria, passando da originata a originaria, e alimentando un dibattito che fa della letteratura una pratica teorica del tradurre. Quando poi le pratiche traduttive incontrano l'eterogeneità materiale e la pluralità linguistica di alcuni manoscritti[29], possono nascere nuove forme di relazione al testo, un nuovo modo di rapportarsi all'idea di originale e di fare traduzione facendo metodo. È quello che può accadere quando un traduttore si confronta con l'opera bilingue di alcuni

---

24. P. Valéry, *Fragments du Narcisse*, in *Id.*, *Œuvres*, J. Jytier (a cura di), Parigi, Gallimard, 1957, vol. I, p. 122.
25. P. Valéry, *Frammenti del Narciso*, p. 209.
26. *Ibid.*, p. 229.
27. Fondo Nicole Brossard (Bibliothèque et Archives du Canada, Ottawa). Segnatura: LMS-0244, R11718-0-1-F (cf. N. Brossard, *Le désert mauve*, Montréal, L'Hexagone, 1987).
28. A. Lavieri, *Translatio in fabula*, p. 192-222.
29. A questo proposito, segnalo i lavori innovativi e importanti svolti dall'équipe « Multilinguisme, Traduction, Création » dell'ITEM di Parigi, diretta da Olga Anokhina.

grandi autori. Chiara Montini, per esempio, ha di recente raccolto una sfida, quella di tradurre non l'inglese o il francese di Beckett, ma il suo bilinguismo, il suo « bicefalismo » come identità[30]. Ma che cosa significa in concreto ? Vuol dire che l'opera non può essere identificata né in una versione, né nell'altra, e che non si limita neanche a occupare uno spazio intermedio fra le due, poiché entrambe funzionano come bozze, incarnazioni imperfette di un atto enunciativo nel movimento del linguaggio. Io stesso, nel 2005, tentai un piccolo esperimento. Leggendo l'opera poetica di Nicole Brossard, scoprii *Le cou de Lee Miller*, un poemetto autotradotto dal francese all'inglese, e decisi di provare a renderlo senza tradurre una lingua o una versione a scapito dell'altra, ma l'intertestualità tessuta dalle due versioni edite (non potei, però, tener conto degli avantesti, che non riuscii a procurarmi). La mia traduzione italiana, accompagnata dal testo francese e da quello inglese, fu poi pubblicata quattro anni dopo in un numero di *Testo a fronte*[31].

Tutto ciò ci conduce ad affrontare il problema della traduzione nella sua complessità linguistica, storico-sociale, materiale e simbolica. E non possiamo fare a meno di evitare una questione più ampia, quella del rapporto fra critica delle traduzioni e storiografia letteraria, a metà strada fra teoria della traduzione ed epistemologia delle scienze umane e sociali. Da questo complesso rapporto s'intravede l'insorgere di un nuovo regime di testualità il cui perimetro sarà provvisorio, mutabile, un regime di testualità che coinvolgerà scrittura e traduzione, teorie e pratiche, tradizioni e traduzioni, fino a contemplare i meccanismi testuali, sociali, cognitivi e culturali della ricezione.

« Au fil des traductions ». Dagli archivi alle comunità del tradurre

A questo punto, e prima di avviarci alla conclusione, è utile porre qualche domanda : che cosa significa lavorare in archivio ? In che modo gli archivi dei traduttori possono innescare una solidarietà epistemologica fra teoria della traduzione e genetica testuale, fra critica delle traduzioni e storiografia letteraria ? A questi interrogativi cercherò di rispondere a partire dall'analisi di un caso specifico. Nel gennaio 2013 ho cominciato a studiare i fondi di Bona de Mandiargues conservati all'Institut Mémoires

30. Cf. S. Beckett, *Mercier e Camier*, trad. C. Montini, Torino, Einaudi, 2015 ; cf. anche C. Montini, « Tradurre un testo autotradotto : *Mercier et / and / e Camier* », in *Autotraduzione e riscrittura*, A. Ceccherelli, G.E. Imposti, M. Perotto (a cura di), Bologna, Bologna University Press, 2013, p. 141-152.

31. Cf. N. Brossard, *Il collo di Lee Miller*, A. Lavieri (a cura di), *Testo a fronte*, n° 41, 2009, p. 106-112.

de l'édition contemporaine (IMEC), nella splendida cornice dell'abbaye d'Ardenne[32]. Nata a Roma nel 1926, Bona Tibertelli de Pisis è la nipote del pittore Filippo de Pisis, grazie al quale nel 1947 incontrerà a Parigi André Pieyre de Mandiargues, diventandone la moglie nel 1950. Ormai francese a tutti gli effetti, frequenta da subito il gruppo surrealista, cominciando a scrivere, a tradurre, a elaborare una poetica trasgressiva e transdisciplinare in virtù della quale passa con disinvoltura dalla poesia alla pittura, dalla scrittura letteraria alla traduzione poetica.

Spulciando fra cartelle e documenti, un nome attira subito la mia attenzione : Alberto Savinio. Bona firma a quattro mani, insieme ad Henri Parisot, la traduzione di un brevissimo racconto dello scrittore fratello di Giorgio de Chirico, intitolato *Dubbio in famiglia*. Comparando i manoscritti, l'originale e la traduzione, non emergono però elementi particolarmente utili alla genesi testuale e all'elaborazione della produzione interlinguistica : assenza di varianti traduttorie autografe per la traduzione di Bona e Parisot ; nessun avantesto e nessuna variante autografa di rilievo per il racconto di Savinio (nel passaggio dal testo manoscritto a quello dattiloscritto, sopravviene solo una variazione modale poco significativa nell'enunciato conclusivo : « La vecchia *è sempre* stesa… » > « La vecchia *rimane* stesa…») :

> *La vieille est immobile dans son fauteuil. Elle commence à se plier en deux ; elle tombe par terre.*
> *– Elle est morte ! s'écrie le fils aîné.*
> *– Elle dort ! réplique le fils cadet.*
> *– Je te dis qu'elle est morte, idiot !*
> *– Je te dis qu'elle dort, crétin !*
> *Ils en viennent aux mains ; l'aîné sort un couteau, blesse son frère cadet ; celui-ci sort un revolver, blesse son frère aîné. Tous deux succombent.*
> *La vieille reste étendue par terre : nul ne saura jamais si elle est morte ou endormie.*
>
> *(traduit de l'italien par Bona de Pisis et Henri Parisot)*[33]

---

32. Il mio soggiorno si è svolto dal 22 al 24 gennaio 2013. Circa due mesi dopo, ebbi occasione di presentare le mie ricerche nell'ambito dei seminari *Exploration des fonds de l'IMEC et traduction*, organizzati all'università di Caen da Viviana Agostini-Ouafi, con un intervento dal titolo : « Au fil des traductions. Bona de Mandiargues et les archives de l'IMEC ». Ringrazio la collega di Caen e l'« Équipe de Recherche sur les Littératures, les Imaginaires et les Sociétés » (ERLIS) per aver reso possibile queste ricerche, nonché l'IMEC per il supporto fornito nella consultazione dei fondi.

33. Fondo Bona de Mandiargues (IMEC, abbaye d'Ardenne) : « Un conte inédit d'Alberto Savinio. DOUTE EN FAMILLE » (un foglio dattiloscritto a inchiostro blu, s. d.). Segnatura : PRB6 Traduction. Ringrazio Sibylle Pieyre de Mandiargues per avermi autorizzato a pubblicare il manoscritto.

> La vecchia sta immobile sulla poltrona, gli occhi chiusi. Comincia a piegare lentamente da una parte, cade sul piantito.
> – E' morta ! grida il figlio maggiore.
> – Dorme ! grida di rimando il figlio più giovane.
> – Ti dico che è morta, stupido !
> – Ti dico che dorme, cretino !
> Vengono alle mani : il fratello maggiore tira fuori il coltello, ferisce il fratello più giovane ; il fratello più giovane tira fuori la rivoltella, ferisce il fratello maggiore. Muoiono entrambi.
> La vecchia rimane stesa sul piantito : nessuno saprà mai se morta o addormentata[34].

A incuriosirmi, invece, è la paternità condivisa del testo tradotto. Perché firmare a quattro mani un testo così breve ? Su quali basi poteva essere nata la collaborazione fra Bona e Parisot ? Traduttore ed editore amico dei surrealisti, Henri Parisot (1908-1979) viene introdotto nel gruppo surrealista da René Char, che incontra per caso in una libreria parigina nel 1933. Seguiranno anni di intenso impegno editoriale (GLM, Mercure de France, Quatre Vents, L'Herne…) e di fervida produzione interlinguistica, durante i quali Parisot tradurrà, fra gli altri, Lewis Carroll, Coleridge, Kafka, Melville[35]. Nella collana « L'Âge d'or », che dirigerà fra il 1945 e il 1947 presso le edizioni della Revue Fontaine, accoglierà *L'introduction à une vie de Mercure* di Savinio. Quando poi, nel 1964, riprenderà la collana da Flammarion, farà pubblicare e cofirmerà una traduzione della saviniana *Vita di fantasmi*[36], nata dalla collaborazione con l'autore, Bona e Pieyre de Mandiargues. Intanto, nel 1946, era apparsa una traduzione firmata Calvocoressi di *Capitano Ulisse*[37], su cui Parisot interviene in qualità di revisore.

---

34. Fondo Alberto Savinio (ACGV, Firenze) : « L'occhio di Napoleone ; Innocenza ; Vendetta ; Dubbio in famiglia ; Offesa (*originale*) ». Segnatura : IT ACGV AS. II. 46.43 (un foglietto manoscritto a inchiostro nero, 215 x 145 mm, s. d. ; un foglio dattiloscritto a inchiostro blu, 279 x 210 mm, s. d.). Ringrazio gli eredi di Alberto Savinio, Angelica e Ruggero, per avermi autorizzato alla consultazione dei manoscritti e l'ACGV per la collaborazione fornita durante la consultazione dei fondi.

35. Cf. G. Isotti Rosowsky, « Introduzione », in *Un'amicizia senza corpo. La corrispondenza Parisot-Savinio 1938-1952*, G. Isotti Rosowsky (a cura di), Palermo, Sellerio, 1999, p. 13-15.

36. Cf. A. Savinio, *Vie des fantômes*, trad. A. Pieyre de Mandiargues, B. De Pisis, H. Parisot, A. Savinio, prefazione A. Pieyre de Mandiargues, Parigi, Flammarion, 1965.

37. A. Savinio, *Le capitaine Ulysse*, trad. Calvocoressi rivista da H. Parisot, Parigi, Éditions de la Revue Fontaine, 1946. Da Giuditta Rosowsky apprendiamo l'esistenza del dattiloscritto relativo a questa traduzione, « *qui présente des lacunes et des erreurs corrigées au crayon par une main inconnue, auxquelles s'ajoutent les interventions de Parisot, parfaitement repérables en raison de son écriture et du crayon qui est plus gras* » (cf. G. Isotti Rosowski,

Continuando a lavorare sul fondo Bona de Mandiargues, rilevo che i manoscritti testimoniano una pratica traduttiva multilingue: Bona traduce dall'italiano al francese (Savinio), dal francese all'italiano (Michaux[38]), dallo spagnolo all'italiano (Octavio Paz e Cristóbal Serra). Parisot traduce dall'italiano, dall'inglese, dal tedesco; da solo, a quattro e a otto mani; collabora con Savinio – che da parte sua passa dall'italiano al francese e viceversa, scrivendo e autotraducendosi – fino a sperimentare, in alcune circostanze, una traduzione quasi automatica sotto dettatura. Ma non è tutto. Una prima analisi delle fonti traduttorie epitestuali fa emergere, seguendo il filo rosso delle traduzioni, una vera e propria comunità di pratica che travalica i limiti storico-culturali del Surrealismo, fino a mescolare le carte dell'autorialità traduttiva e ad attivare – attraverso pratiche traduttive ibride, collaborative e multilinguistiche – dinamiche poetico-discorsive che si collocano all'intersezione fra la produzione, la ricezione e l'interpretazione dei testi. Da una lettera manoscritta inedita indirizzata da Cristóbal Serra a Bona, datata 10 settembre 1962 e conservata nei fondi Pieyre de Mandiargues[39], scopriamo, per esempio, che lo scrittore maiorchino ha ricevuto da Bona una copia di *Ailleurs* di Michaux. Serra la rassicura, scrivendole che proverà a tradurlo in un linguaggio *moderno* e *pittoresco*[40]. Nella stessa lettera, le comunica che tenterà di trovarle uno scrittore per *Il Caffè Politico e Letterario*, rivista diretta da Giambattista Vicari, la stessa in cui, nel 1961, era apparso il *Péndulo*[41] di Cristóbal Serra in una traduzione firmata Bona de Pisis[42].

Conclusioni

La riflessività insita negli studi traduttologici è un'attività critica che invita alla teorizzazione di esperienze che superano i confini disciplinari dei nostri

---

« Savinio : un auteur, deux écrivains », in *De Marco Polo a Savinio. Écrivains italiens en langue française*, F. Livi (a cura di), Parigi, Presses de l'université de Paris-Sorbonne, 2003, p. 184-185.

38. Mi riservo di presentare in modo esaustivo il fondo Bona de Mandiargues e di analizzare la pratica traduttiva di Bona relativa a Michaux nella relazione « De la mescaline aux archives : Bona de Mandiargues traduit Henri Michaux », che presenterò al convegno internazionale *Les grands traducteurs dans les archives de l'IMEC* (Université de Caen Basse-Normandie : IMEC, abbaye d'Ardenne, 30 settembre-2 ottobre 2015).
39. Fondo Pieyre de Mandiargues (IMEC, abbaye d'Ardenne) : « Lettres de Cristóbal Serra à Bona ». Segnatura : PDM 50.9.
40. I cataloghi della Biblioteca Nacional de España non recano alcuna traccia di questa traduzione.
41. Cf. C. Serra, *Péndulo*, Palma de Mallorca, Atlante, 1957.
42. Cf. C. Serra, *Pendolo*, trad. B. De Pisis, con una nota critica di O. Paz, *Il Caffè Politico e Letterario*, n° 6, dic. 1961, p. 70-83.

saperi : in effetti, la traduttologia ha a che fare con l'azione (le *pratiche*), la produzione delle conoscenze (le *teorie*) e la produzione personale e collettiva del senso (la produzione e l'interpretazione del senso come *pratiche discorsive*), a tal punto che la sua epistemologia « *est coextensive au discours de recherche qu'elle tient* »[43]. Ora, nella ricerca *oggettiva* di una sistematizzazione di presunte corrispondenze interlinguistiche – nello studio della traduzione come *risultato* e non come *processo* – entra in gioco un certo senso comune delle differenze linguistico-culturali. Da un lato la differenza linguistico-culturale è pensata in termini binari, contrastivi, per cui siamo portati a opporre in maniera simmetrica ciò che pensiamo e il modo in cui lo esprimiamo a ciò che gli altri pensano e al modo che hanno di esprimerlo ; dall'altro, viene predicata in termini di contenuto semantico, come una sorta di ontologia del senso. Le differenze linguistico-culturali, al contrario, non concernono soltanto i contenuti delle rappresentazioni, degli enunciati, ma anche le modalità e le condizioni dell'enunciazione : il soggetto che enuncia, le circostanze spazio-temporali in cui si svolgono determinate pratiche simboliche, i regimi ermeneutici e le comunità discorsive a cui danno vita determinate pratiche traduttive.

L'orizzonte di norme e di valori a cui lo studioso di traduzione potrà far riferimento dipenderà da specifiche pratiche interlinguistiche, da precise situazioni socio-discorsive, enunciative, intersoggettive e professionali in cui gli attori – non soltanto traduttori, ma anche linguisti, traduttologi, scrittori, editori, redattori e revisori… – si troveranno a interagire e a cooperare. In questi termini, gli archivi del traduttore si configurano come una rete materiale di elementi discorsivi in grado di innescare una nuova solidarietà epistemologica fra teoria della traduzione e genetica testuale, fino a includere la relazione non solo metodologica, ma anche istituzionale, fra critica delle traduzioni e storiografia letteraria. Le pagine di una storia della letteratura italiana – e di diverse letterature nazionali – riscritte a partire dalle traduzioni non esistono ancora. In questo senso, una critica genetica delle traduzioni dovrà necessariamente confrontarsi con un sostanziale ripensamento del metodo comparativo.

Antonio Lavieri
Università degli studi di Palermo

43. Cf. Y. Gambier, « Y a-t-il place pour une socio-traductologie ? », in *Constructing a Sociology of Translation*, M. Wolf, A. Fukari (a cura di), Amsterdam – Philadelphia, John Benjamins, 2007, p. 208.

ARCHIVES DE LA TRADUCTION, TRACES D'UNE POÏÉTIQUE INDIVIDUELLE ET COLLECTIVE ?

Résumé : Les archives de la traduction envisagées ici sont abordées au sens large, du point de vue du traducteur littéraire et du travail progressif de montage du texte dans la langue d'arrivée jusqu'à la publication et la réception critique. En somme : à quoi ressemble, pour un traducteur, un dossier « archives de la traduction » pour un texte donné ? La première partie s'intéresse à l'avant-texte traductif avec les diverses productions textuelles qu'il génère : états hybrides (texte bilingue, texte augmenté) ; interventions auctoriales telles que notes et commentaires internes ; annexes externes telles que gloses et glossaires, etc. Ces productions textuelles témoignant d'un faire en devenir sont envisagées d'abord comme une pratique individuelle (à travers une visée littéraire qui est celle du traducteur). Dans une deuxième partie, la traduction est étudiée comme pratique collective (à travers des pratiques collaboratives choisies ou imposées). La troisième partie aborde de manière plus rapide les archives de la traduction sous l'angle de la sphère publique, soit d'une partie allant du péritexte à l'épitexte : que le traducteur soit lui-même producteur de texte critique ou qu'il s'en fasse le témoin ou le collecteur, les archives de la traduction portent la trace de la vie de l'œuvre. Enfin, on ne peut négliger le fait que les archives de la traduction comportent aussi la trace d'un lien émotionnel à l'œuvre, au temps du faire et aux personnes qui l'ont accompagné.

Riassunto : *L'archivio della traduzione viene qui considerato in senso lato, dal punto di vista del traduttore letterario e del progressivo lavoro di « montaggio » del testo nella lingua d'arrivo fino alla pubblicazione e alla ricezione critica. Insomma : come si presenta, per un traduttore, il dossier « archivio della traduzione » di un certo testo ? La prima parte del saggio si concentra sull'avantesto traduttivo con le diverse produzioni testuali che genera : stati ibridi (testo bilingue, testo aumentato) ; interventi autoriali, come per esempio note e commenti interni ; appendici esterne come glosse e glossari, ecc. Queste produzioni testuali che testimoniano di un « work in progress » sono esaminate allora come una pratica individuale (attraverso la visione letteraria che appartiene al traduttore). In una seconda parte, la traduzione è contemplata come pratica collettiva (attraverso pratiche collaborative scelte o imposte). La terza parte tratta più rapidamente degli archivi della traduzione dal punto di vista della sfera pubblica, andando dal peritesto all'epitesto : che il traduttore sia egli stesso produttore di testo critico o che se ne faccia testimone e latore, l'archivio della traduzione porta comunque la traccia della vita dell'opera. Per finire, non si può dimenticare come l'archivio della traduzione porti con sé anche la traccia di un legame emozionale con l'opera, il tempo del fare e le persone che l'hanno accompagnato.*

« Le plus sage, pour le traducteur, serait sans doute d'admettre qu'il ne peut faire que mal, et de s'efforcer pourtant de faire aussi bien que possible, ce qui signifie souvent faire *autre chose* »[1]. Aussi discutable qu'une boutade, ce commentaire de Gérard Genette sur la traduction met cependant l'accent sur quelque chose de fondamental dans la pratique scripturaire, qui consiste à récrire un texte littéraire dans une langue autre que celle de l'œuvre originale : l'inconfort de la position, l'effort et l'obstination dans la tâche à accomplir, avec en filigrane, comme l'avance Paul Ricœur, « le deuil de la traduction absolue qui fait le bonheur de traduire »[2]. Et pour finir, la conscience, parfois la fierté, d'avoir fait « *autre chose* ».

Si, comme le dit Proust, « les beaux livres sont écrits dans une sorte de langue étrangère »[3], l'écriture première d'une œuvre est en soi la recherche de cette langue nouvelle à travers des essais, tentatives, ajouts, suppressions, négociations multiples. La génétique textuelle, à travers l'étude des archives des écrivains (et celles de Proust en sont un des exemples les plus frappants), nous montre l'intensité de ce travail de corps à corps avec la langue et la lente élaboration de l'œuvre originale.

Le travail de traduction à son tour, et par essence, est un corps à corps avec la langue, avec deux langues même, et en cela il n'est pas fondamentalement différent de l'écriture première d'une œuvre, même s'il s'agit d'une pratique scripturaire autre : de seconde main et sous contrainte. Ainsi les archives de la traduction, comme celles de la littérature de création originale, témoignent de l'histoire de l'écrit et relèvent de la génétique textuelle au même titre que celles-ci ; elles en sont sans doute une forme particulière, non pas mineure mais incluse ou agrégée. Bien souvent méconnue en tout cas.

Les récentes technologies de production et reproduction de l'écrit apportent de nouvelles perspectives à cet archivage du travail textuel. D'une part, elles peuvent contribuer à la disparition des états de rédaction du texte, les repentirs étant remplacés au fur et à mesure qu'advient une nouvelle formulation, et elles menacent donc par là la mémoire de la « fabrique scripturale » si une efficace procédure de conservation systématique n'a pas été mise en place. D'autre part, au contraire, elles rendent facilement possible, par la sauvegarde informatique, la conservation de chaque état du texte avec toutes les variantes envisagées et les annotations associées et / ou l'impression papier de toutes les versions successives, avec les ratures, biffures et notes manuscrites en marge ou dans le corps du texte.

---

1. G. Genette, *Palimpsestes. La littérature au second degré*, Paris, Éditions du Seuil, 1982, p. 297.
2. P. Ricœur, *Sur la traduction*, Paris, Bayard, 2004, p. 19.
3. M. Proust, *Contre Sainte-Beuve*, Paris, Gallimard (Pléiade), 1971, p. 299.

Aussi est-il captivant pour un traducteur de se pencher sur ses propres archives, parfois délaissées pendant de nombreuses années[4] : il y a une sorte de fascination à regarder ces strates textuelles, ces excroissances verbales, ces gloses qui ont fait advenir une œuvre littéraire dans une langue autre que celle de sa création originelle, tous ces possibles linguistiques qui n'ont eu qu'une brève existence, ces exemplaires éphémères d'un texte en devenir. Et un vertige s'empare de l'esprit à imaginer quelle infinie vibration langagière constituerait l'ensemble des archives relatives à une œuvre où s'additionneraient non seulement les multiples états du texte princeps, mais également tous les états de toutes les traductions dans toutes les langues où cette œuvre aurait été traduite[5].

Mais revenons à la réalité de l'œuvre telle qu'elle se présente aux lecteurs dans chacun des pays où elle est publiée en traduction : la « traduction est une œuvre seconde, mais c'est une *œuvre* tout de même »[6], et le traducteur est l'auteur de cette œuvre seconde, un auteur qui tâtonne, rature, biffe, cherche tout autant et sans doute plus encore que l'auteur premier. Ses archives sont la trace d'un projet et d'un parcours scripturaires souvent solitaires et pleins de risques dans la mesure où, comme le constate Jean-Yves Masson, le statut même de la traduction est sous le signe permanent du soupçon[7].

Par ailleurs, dans sa quête de la forme la plus achevée, le traducteur, confronté aux obstacles linguistiques, rencontre ou sollicite des « adjuvants ». Depuis l'auteur, avec lequel un dialogue est possible, jusqu'au correcteur de la maison d'édition, avec lequel le dialogue est souvent obligé, le traducteur peut trouver sur son parcours un nombre plus ou moins grand de collaborateurs qui transforment la pratique traductive individuelle en une pratique collective et interactive : collègues traducteurs, lecteurs occasionnels, locuteurs de langue maternelle, informateurs dans les domaines les plus variés auxquels peut toucher un texte littéraire, sans oublier les professionnels

4. Jusqu'aux archives quasi préhistoriques d'une époque où l'on tapait le texte à la machine et où l'on effaçait les repentirs « au blanco ».

5. On pense ici au beau texte de Walter Benjamin : « En elle [la traduction], l'original croît et s'élève dans une atmosphère plus haute et plus pure du langage, où certes il ne peut vivre durablement, et qu'il est en outre loin d'atteindre dans toutes les parties de sa forme, vers laquelle cependant, avec une pénétration qui tient du miracle, il fait au moins un signe, indiquant le lieu promis et interdit où les langues se réconcilieront et s'accompliront » (« La tâche du traducteur », trad. M. de Gandillac, R. Rochlitz et P. Rusch, in *Œuvres I*, Paris, Gallimard (Folio Essais), 2000, p. 252).

6. J.-Y. Masson, « Traduire la poésie », in *Enseigner les œuvres littéraires en traduction*, Y. Chevrel (éd.), Buc, CRDP de l'académie de Versailles (Les Actes de la Dgesco), 2007, p. 67 ; ouvrage en ligne disponible sur : http://dialogue.education.fr/D0217/actes_oeuvres_en_traduction.pdf.

7. *Ibid.*

de l'édition, tous apportent leur contribution à l'élaboration d'une version finale publiée dont tous les états successifs constituent les archives.

Ce sont ces différents aspects des « archives » de la traduction que nous souhaitons examiner ici : comme une étude temporelle, diachronique, du texte traduit, de la première version jusqu'au moment du « bon à tirer » qui scellera la publication d'une édition. La première partie de notre exposé s'attachera au travail pour ainsi dire intime du corps à corps avec le texte, tandis que la deuxième partie examinera les divers aspects collaboratifs de ce travail.

Enfin, tout comme l'œuvre originale, le texte traduit entrera ensuite dans sa phase post-éditoriale, poursuivant son parcours – sa vie – dans la sphère publique. Le traducteur peut prendre sa part dans ces développements qui concernent une partie du paratexte, ou s'en faire le témoin. Les archives de la traduction s'amplifient alors de nouveaux éléments qui peuvent prendre des formes variées, depuis les argumentaires jusqu'à des présentations et articles. La troisième partie de notre travail s'attachera donc à ces éléments péri- et épi-textuels qui constituent un aspect particulier et éclairant des archives de la traduction.

Les archives du traducteur : les états du texte

Les traductions antérieures comme « pré-archives »

Bien souvent, le traducteur travaille sur une œuvre inédite dans la langue cible et ses « archives » témoignent alors de son parcours, à la fois plaisant et risqué, d'« inventeur » de cet objet littéraire nouveau. Mais on sait aussi, et Walter Benjamin l'a dit avec force, que « le destin de la plus grande traduction est de s'intégrer au développement de [sa langue] et de périr quand cette langue s'est renouvelée »[8]. Témoins de la vie des langues et des cultures qu'elles portent, les traductions, dans leur multiplicité, sont en quelque sorte des archives littéraires en elles-mêmes et constituent un pan conséquent de l'histoire linguistique, artistique et culturelle. Ainsi tout nouveau traducteur d'une œuvre déjà traduite – le plus souvent une œuvre « classique » ou en passe de le devenir – sait qu'il est le continuateur d'une lignée et, à ce titre, on peut considérer que ses toutes premières archives sont les traductions antérieures à la sienne, porteuses bien souvent d'un discours des traducteurs sur le texte source, la langue et le travail même du traduire.

8. W. Benjamin, « La tâche du traducteur », p. 250.

Parfois c'est un même traducteur qui produit et utilise ses propres archives « avant-premières » lorsqu'il publie une nouvelle traduction d'une œuvre qu'il a déjà traduite auparavant : ainsi, dans sa préface à une nouvelle édition qu'il donne des *Lusiades*, Roger Bismut témoigne-t-il de ce travail de réflexion et de limage répétitif que peut être l'activité traductrice :

> Le texte qui est aujourd'hui présenté constitue le quatrième état d'un travail […]. Bien que j'aie conservé pour l'essentiel le texte de l'édition antérieure, celui de la présente est à bien des égards un texte nouveau. Il m'a semblé en effet que la traduction gagnerait à être encore épurée de formules et d'images dont la pseudo-élégance jurait avec la simplicité du modèle[9].

L'avant-texte traductif dans les archives

Les archives de la traduction conservent les traces multiples de ce phénomène de stratification scripturale qui marque la progression vers un ultime état (non définitif cependant), à savoir le texte fixé remis à la maison d'édition. Aussi peut-on appliquer à la traduction ce qu'Irène Fenoglio dit de l'avant-texte, à savoir que

> [il] donne à voir les différentes étapes du travail d'écriture, les différentes versions par lesquelles un texte, finalement arrêté, est « passé ». Un avant-texte est ainsi un ensemble hybride de verbal textuel, de signes graphiques divers, de *semiosis* complexe qui constitue l'espace privilégié où, sur la matérialité des « brouillons », les traces de l'élaboration scripturale sont observables[10].

En termes de versions, de « passages » nécessaires à l'élaboration du texte définitif (ou presque) d'une traduction littéraire, il est naturellement impossible d'établir une norme, les difficultés à résoudre et les méthodes de travail variant avec chaque œuvre et chaque traducteur. Si les témoignages de traducteurs professionnels font souvent état d'un minimum de trois états du texte avant la remise à l'éditeur, il est à noter que certains évoquent un accroissement des corrections permis ou induit par l'outil informatique[11].

---

9. L. de Camões, *Les Lusiades* (*Os Lusiadas*), trad., introd. et notes R. Bismut, Lisbonne – Paris, Fondation Calouste Gulbenkian – Centre culturel portugais, 1992, p. XLIII-XLIV.
10. I. Fenoglio, « *Du* texte avant *le* texte. Formes génétiques et marques énonciatives de *prévisions* textualisantes » [2007], article mis en ligne le 23 juin 2009, disponible sur : http://www.item.ens.fr/index.php?id=441378.
11. Cf. les échanges sur l'évolution de la productivité à l'heure de l'informatique qui ont eu lieu sur la liste de diffusion de l'ATLF en avril 2009, notamment les remarques d'Olivier Mannoni, et qui ont été recueillis dans « Ardoise magique et presse-citron », *Translittérature*, n° 37, été 2009, p. 36 ; revue en ligne, numéro disponible sur : http://www.translitterature.fr/media/numero_36.pdf.

Dans tous les cas, les états du texte informatiques et / ou imprimés et / ou annotés manuellement sont multiples.

Des moments textuels hybrides

Dans cette succession de manuscrits de nature variable, on peut relever quelques moments textuels spécifiques, hybrides souvent.

Par exemple, selon sa méthode de travail ou la nature du texte à traduire, le traducteur peut dans un premier temps privilégier la rapidité et choisir de ne pas s'arrêter sur les termes (syntagmes ou phrases) de la langue source dont le sens lui paraît obscur ou incertain : il n'est pas rare qu'il les insère tels quels dans le texte cible en cours d'élaboration, sans même en poser l'équivalent français. On a alors affaire à une étrange archive bilingue alternant successivement des segments ou éléments de l'original et de la traduction en cours d'élaboration, celle-ci progressant au fur et à mesure que le bilinguisme s'estompe par résolution des problèmes.

Un autre état hybride est celui d'un texte que l'on peut dire amplifié par la co-présence des formulations possibles dans la langue cible. En effet, chaque doute lexical ou syntaxique donnant lieu à des interrogations, remarques et hypothèses notées au fil du texte par le traducteur de manière à permettre ultérieurement réflexion, recherche, tri et choix, une même phrase peut être successivement rédigée sous deux (voire plus) formes différentes, avec variation de la chaîne syntaxique ou des aspects morphologiques (notamment en ce qui concerne les formes verbales) ; de même, chaque segment syntaxique peut donner lieu à des hypothèses et variantes lexicales. De cette manière, le texte cible se trouve temporairement être notablement amplifié par rapport à l'original et témoigner du lent pesage des mots, du limage des phrases dans la langue cible. C'est précisément parce qu'il est riche de ces possibles qu'un texte original figé et clos peut produire une multiplicité de versions traduites, et il est tout à fait passionnant que l'avant-texte de l'œuvre en traduction conserve la mémoire de ces possibles.

Gloses et glossaires du traducteur

D'autres productions textuelles prennent place peu à peu dans les archives du traducteur, parallèlement au *work in progress* qu'est le manuscrit dactylographié. Ces productions sont des outils de travail et de réflexion que le traducteur construit pour explorer l'œuvre originale, sa langue, son univers esthétique et référentiel. Par exemple, au-delà des outils lexicaux classiques tels que dictionnaires et lexiques imprimés ou en ligne, Jean-Pierre Lefebvre parle de l'installation de « phases intermédiaires », avec la

création d'« un glossaire spécialisé associé au texte et composé au fur et à mesure qui permet la consultation systématique des solutions déjà trouvées pour tel ou tel terme ou expression récurrente »[12]. De même Claire Cayron, traductrice de l'œuvre de Miguel Torga, évoque de manière artisanale

> [des] carnets répertoires […] ouverts en commençant à traduire Miguel Torga en 1973 pour y noter alphabétiquement les termes peu usités ou dialectaux ou d'un usage spécifique, les adjectifs familiers, les formules, expressions et métaphores récurrentes, les nombreux proverbes cités ou inventés, etc., bref tout ce qui singularise un texte, fait partie de la « voix » de l'auteur et permet d'en reproduire l'écho d'ouvrage en ouvrage[13].

Plus largement, il peut s'agir de notes et commentaires – sous forme de fichiers informatiques ou cahiers et carnets manuscrits, peu importe – accompagnant la lecture / écriture pour chaque œuvre traduite : recherches lexicales ou documentaires, tics d'écriture de l'auteur, citations, remarques personnelles du traducteur forment une sorte de glose qui coexiste avec le texte original et le texte en cours de traduction, un mémento intime de ce travail d'élaboration progressive qui fait de la traduction littéraire une véritable *poïesis* individuelle.

Des archives documentaires

S'ajoutant aux versions successives du texte, parallèlement aux gloses et glossaires du traducteur, un certain nombre de documents informatifs constituent un autre aspect des archives de la traduction. Nécessaires pour l'approfondissement du texte source, se présentant sous les formes les plus variées (photocopies, références bibliographiques griffonnées, images, articles, sitographies, ouvrages, etc.), ces apports documentaires peuvent toucher aux domaines de connaissance et de culture les plus variés, et parfois les plus inattendus, avec lesquels le traducteur doit parfois se familiariser tant pour la compréhension globale de l'œuvre littéraire que pour le rendu lexical approprié des éléments référentiels.

La note comme une archive interne ?

Un nouvel état du texte peut alors éventuellement être produit, au-delà des annotations informatiques ou manuscrites en marge, par l'adjonction d'une

---

12. J.-P. Lefebvre, « Traduire avec les machines », *Translittérature*, n° 25, été 2003, p. 27.
13. C. Cayron interviewée par M. Volkovitch, « Traducteurs au travail », *Translittérature*, n° 21, été 2001, p. 9.

ou plusieurs notes du traducteur. Pourquoi la mettre, où la mettre, quand la mettre, telles sont les questions récurrentes qui se posent au sujet de la note parfois qualifiée, dans un texte littéraire, de « honte du traducteur »[14], dans la mesure où elle constitue une intrusion manifeste dans le pacte – tacite le plus souvent – de lecture, l'irruption d'un discours étranger explicatif dans le tissu du récit de fiction.

Du point de vue qui nous intéresse ici, qu'elle se trouve en bas de page[15] ou en fin d'ouvrage, qu'elle manifeste la capitulation devant l'intraduisibilité ou au contraire qu'elle ouvre une fenêtre sur l'étranger, la note du traducteur me paraît avoir une valeur d'archive interne ; intégrée dans le texte d'arrivée, elle est la trace de cette fabrique du sens qui est l'un des aspects de la tâche poétique du traducteur de littérature, elle est la marque de son projet littéraire personnel, de sa présence auctoriale[16], laquelle peut se manifester également dans d'autres aspects du paratexte tels qu'avertissements ou préfaces inclus dans le livre.

La traduction comme *poïesis* collaborative

Il est toujours fascinant, en reprenant ces archives que sont les versions successives d'une traduction, de se rappeler à quel point sont nécessaires les étapes de ce *work in progress*, de ce cheminement parsemé de doutes et tâtonnements qu'est la « tâche du traducteur ». Des étapes à la fois ardues et jouissives d'une traversée solitaire du langage, d'un corps à corps avec les langues source et cible scrutées, mêlées et travaillées une infinité de fois dans le doute et le questionnement jusqu'au moment où adviendra une sorte de cristallisation, avec l'incertaine certitude d'avoir atteint le meilleur état possible du texte. Sans nul doute, la traduction est-elle une création individuelle et solitaire, une pratique auctoriale qui implique un projet d'écriture et des choix esthétiques comparables à ceux que requiert le texte de première main, une sorte d'écriture sous-contrainte à la manière des exercices oulipiens.

Mais sans doute est-elle aussi, plus encore que l'écriture originale, une pratique collaborative dans laquelle peuvent intervenir des acteurs divers et variés dont les archives marquent la présence. Ainsi, revoyant les

---

14. L'expression est de Dominique Aury dans sa « Préface » à G. Mounin, *Les problèmes théoriques de la traduction*, Paris, Gallimard, 1963, p. XI.
15. La note du traducteur en bas de page peut se retrouver à côté de notes de l'auteur, voire du narrateur ; ainsi dans le livre de F. Permunian, *La maison du soulagement mental*, trad. L. Chapuis, Talence, Éditions de l'Arbre vengeur (Selva Selvaggia), 2015.
16. Voir P. Sardin, « La note du traducteur comme commentaire : entre texte, paratexte et prétexte », *Palimpsestes*, n° 20, 2007, p. 121-136.

diverses versions du texte, on est étonné de réaliser à quel point celui-ci a été travaillé par des intervenants (bénévoles ou non) multiples jusqu'au moment du « bon à tirer ».

C'est pourquoi, si dans la succession des versions du texte, nous avons évoqué d'abord les archives qui portent la trace de doutes, questionnements, hypothèses du traducteur comme auteur, il nous faut aussi prendre en compte celles qui présentent les réponses fournies par des informateurs qui deviennent ainsi collaborateurs actifs du travail d'élaboration.

Ces « collaborateurs » qui participent à l'élaboration du texte traduit peuvent être répartis grossièrement en deux groupes : d'une part ceux qui participent à l'aspect créatif, d'autre part ceux qui relèvent plutôt de ce que l'on appellera la « production », le secteur éditorial. En tout cas, les archives de la traduction portent clairement la marque de leur présence et des échanges qui se sont tissés avec le traducteur pour l'élucidation de certains aspects du texte.

Des échanges avec l'auteur

L'auteur du texte original, quand il est vivant, disponible, et qu'une communication avec lui est possible, est sans doute l'un de ces « collaborateurs » importants. Un dialogue, voire une connivence amicale, s'établit parfois dès le départ autour du texte, mais bien souvent la trace des échanges apparaît assez tardivement, en parallèle aux versions les plus avancées du texte en traduction, quand des interrogations demeurent et que la nécessité d'élucidation devient impérative dans des domaines qui vont de la plausibilité de certains détails jusqu'aux choix lexicaux précis. Les archives des traducteurs contiennent alors de précieux échanges qui donnent un éclairage intime et partagé sur l'œuvre, éclairage qui restera le plus souvent inédit.

Des informateurs multiples

Parmi les informateurs collaborant à la résolution des difficultés figurent également des spécialistes de domaines professionnels particuliers, parfois les plus insolites[17], qui apportent leur contribution concernant des aspects aussi variés que lexiques, terminologies, technologies, actes techniques, etc. Les archives du traducteur sont aussi faites de ces échanges, en même temps que témoins de l'accroissement de ses propres connaissances.

---

17. Pour donner un exemple : consultation de professionnels de santé impliqués auprès du milieu de prostituées africaines, lors de la traduction du roman *Passes noires* de Giosuè Calaciura (trad. L. Chapuis, Montréal, Les Allusifs, 2005).

Une catégorie essentielle de « collaborateurs » bénévoles et bienveillants du traducteur est également celle des locuteurs de la langue source : combien de questions n'avons-nous pas posées, nous traducteurs, à des amis et des connaissances sur la nuance d'une couleur, les connotations d'un terme argotique ou régional, les usages culturels particuliers dans telle ou telle ville ou province, voire dans tel village. À vrai dire, dans ce domaine, le questionnement est pratiquement infini, et les archives de la traduction sont aussi celles de l'exploration perpétuelle de l'autre langue et de la culture qui la porte, qu'elle porte. Sans doute ce mouvement d'exploration et de découverte permanente est-il l'une des grandes joies du traducteur, dont la curiosité linguistique n'est jamais assouvie, dans le domaine de la langue source comme dans celui de la langue d'arrivée. Car traduire c'est aussi creuser au plus profond de sa propre langue, les archives du traducteur sont précisément là pour en témoigner.

La communauté des traducteurs

Une catégorie particulièrement active de « collaborateurs » est celle des collègues traducteurs, et ce de manière notoirement accrue par l'existence des techniques de l'information et de la communication contemporaines. La consultation des pairs est désormais facilitée et organisée à travers les forums, chats, listes de discussion[18]. Au-delà des informations professionnelles et des renseignements techniques, chaque membre confronté à une difficulté traductive peut consulter l'ensemble de la communauté qui se mobilise dans des discussions et des réponses, ce qui constitue à la fois un gain évident de temps mais aussi une aide conséquente en matière de fiabilité, car les hypothèses et les solutions sont pesées et jugées de manière quasi collégiale. On considérera alors comme faisant partie des archives de la traduction l'ensemble des mails échangés, tandis que grâce aux éléments apportés en réponse s'élaborent de nouvelles versions du *work in progress*. Si la traduction collaborative n'est pas une absolue nouveauté, elle peut disposer d'outils technologiques qui vont bien au-delà des forums et des blogs, et elle est à ce titre scrutée attentivement dans les études interculturelles et de traductologie[19]. Contrairement à l'aide occasionnelle apportée par les collaborateurs tels que spécialistes de certains domaines ou locuteurs natifs interrogés au coup par coup, les échanges organisés entre traducteurs

18. Par exemple : en France, la liste de discussion de l'ATLF, en Italie, le forum de QWERTY.

19. Voir par exemple un récent colloque organisé du 5 au 7 juin 2014 par l'Association Internationale pour la Traduction et les Études Interculturelles (IATIS) intitulé *La traduction collaborative, de l'Antiquité à Internet*.

inscrits à des forums relèvent d'une pratique collaborative volontaire et régulière, un compagnonnage assumé, une communauté de travail qui fait véritablement de l'écriture traductive une *poïesis* collective. Cette évolution du faire en traduction se rapproche en cela des modes émergents de production du texte littéraire, dont on sait qu'ils tendent également à se tourner vers le partage et la co-écriture.

Des lecteurs critiques et bénévoles

La construction progressive du texte traduit dont nous retraçons ici quelques étapes se formalise à un certain moment dans une version qui peut être considérée comme approchant de l'état le plus satisfaisant possible : à ce point-là, il est possible que le texte soit soumis à la critique de nouveaux « collaborateurs ». Il s'agit de lecteurs amicaux et bénévoles dont la lecture experte mettra parfois en évidence les faiblesses, incohérences et défaillances de ce texte d'arrivée, aboutissement de tant de précédentes esquisses superposées et soigneusement soupesées. Les archives conservées d'une traduction permettent de mesurer, à travers les précieux commentaires (amusés, étonnés, acerbes parfois) de ces auxiliaires bienveillants, la nécessité d'un incessant polissage du texte jusqu'au moment où il va passer de la sphère créative et privée à la sphère éditoriale et publique.

En effet, dans notre étude des aspects collaboratifs de la traduction dont les archives portent le témoignage, nous avons jusqu'à présent envisagé essentiellement la sphère privée, le moment créatif individuel où le traducteur est un auteur maître du choix ultime, même s'il a reçu l'aide de collègues et de collaborateurs multiples. À partir du moment où le texte traduit est confié à la maison d'édition, il entre dans la sphère de la production éditoriale et de collaborations qui ne relèvent plus du choix du seul traducteur.

La traduction au filtre éditorial

Les archives de la traduction s'accroissent alors des échanges du traducteur avec ces nouveaux « collaborateurs » que sont le ou les correcteurs mandatés par la maison d'édition, parfois l'« editor » en charge d'une collection à la cohérence de laquelle il veille. Ces professionnels, qualifiés en général mais non choisis par le traducteur, s'avèrent souvent d'une aide extrêmement précieuse : ne connaissant pas nécessairement le texte source, découvrant le texte d'arrivée (dans notre cas français) dans la phase considérée comme (temporairement) définitive, ils sont à même d'en relever les incohérences, erreurs, imprécisions ou écarts par rapport à la norme. Les va-et-vient multiples qui ont lieu dans ce moment crucial où s'élabore la version

bientôt envoyée à la fabrication sont un moment fort de la vie du texte en tant qu'œuvre artistique et objet-livre. S'ils peuvent être particulièrement constructifs lorsque le correcteur a une véritable sensibilité littéraire[20] et suggère des modifications améliorant le texte, ces échanges peuvent s'avérer plus rugueux lorsque le correcteur est moins littéraire que linguiste attaché à la norme, ou simplement soucieux d'une langue standardisée. Dans ce cas, le traducteur doit bien souvent défendre des choix stylistiques relevant en amont de l'auteur et caractéristiques de l'écriture littéraire créative : écarts voulus par rapport à la norme, banalité délibérément choisie par l'auteur comme effet de style doivent parfois être défendus pied à pied par le traducteur face à des tentatives d'embellissement et / ou d'affadissement qui caractérisent ce que Michel Volkovitch nomme avec humour « le français d'éditeur », source de dilemme au traducteur :

> […] le dialecte éditorial semble terne et insipide à certains ; mais il a ses vertus : aseptisé, linguistiquement correct et consensuel, il facilite la communication en produisant des énoncés mieux formatés, plus homogènes. Que doit faire le traducteur ? S'obstiner à écrire comme il le sent, se battre comme un tigre pour chaque virgule, donquichottesquement ? Ou se plier, s'aplatir, voire devancer les exigences éditoriales pour se faire bien *considérer* ? Ou louvoyer entre les deux extrêmes en fonction de l'interlocuteur, évaluer à chaque fois jusqu'où on peut aller[21] ?

Les archives de la traduction attestent de manière très intéressante de ce moment de tiraillement interne (voire de conflit) d'une part entre l'écriture littéraire, la recherche d'une langue stylistiquement marquée qui est la visée du traducteur à la suite de l'auteur, et d'autre part une certaine tendance éditoriale (encore plus manifeste dans le secteur de la traduction en littérature de jeunesse) à gommer les aspérités d'un style, à standardiser la langue, ce qui revient *in fine* à aller à l'encontre du littéraire.

Un autre moment important de l'avènement public du texte est le choix du titre, et l'histoire littéraire nous rappelle l'importance que revêt aux yeux des auteurs, grands ou modestes, cette interface entre la visée poétique et l'accueil public. Le choix du titre pose les mêmes problèmes pour une œuvre en traduction, avec une responsabilité forte pour le traducteur, qui doit jouer entre les suggestions de la langue et de la culture source et les

---

20. J'aimerais ici en particulier rendre hommage au remarquable travail de correctrice réalisé par Louise Chabalier, notamment au sein des éditions canadiennes Les Allusifs pour lesquelles j'ai traduit plusieurs ouvrages.

21. M. Volkovitch, « Le français d'éditeur pour les nuls », *Translittérature*, n° 45, juillet 2013, p. 31.

possibilités de la langue et de la culture d'accueil. Nos archives de traducteurs comportent souvent de ces pages où, avant d'en proposer un, l'on a griffonné solitairement des dizaines de titres possibles, depuis les variantes infimes jusqu'aux changements radicaux, sans oublier les échanges parfois intenses avec le responsable de l'édition.

Au-delà de ces échanges, de ces va-et-vient qui s'accélèrent au fur et à mesure qu'approche la date de fabrication, on peut considérer que les épreuves constituent le dernier état de l'avant-texte. Lorsqu'il arrive d'en retrouver, elles témoignent encore d'hésitations, repentirs, améliorations jusqu'à l'instant où l'urgence de la fabrication n'a plus laissé aucune échappatoire. Douloureux s'il en est, l'instant du « bon à tirer » tranche définitivement entre un avant des hypothèses et un après du texte fixé qui va entamer sa vie publique.

Les archives de la traduction : du péritexte à l'épitexte

Les archives de la traduction ne se tarissent cependant pas à l'instant de ce « bon à tirer » qui lance l'impression du texte. Bien au contraire, un ensemble de productions vient compléter le travail d'élaboration de la version traduite, et le traducteur en est tantôt l'auteur, tantôt le collaborateur, tantôt seulement l'archiviste ou le témoin.

Participation du traducteur à la vie publique de l'œuvre

Parmi les archives relatives à une traduction, au-delà de la production du texte traduit, le traducteur conserve fréquemment les divers états de la quatrième de couverture, qui, de plus en plus souvent, lui est demandée par la maison d'édition en tant qu'auteur secondaire connaissant intimement l'œuvre, ses qualités et sa place dans le panorama littéraire d'origine comme dans celui d'arrivée. Il faut dire que, dans un certain nombre de cas, c'est le traducteur qui, se faisant passeur (ou plus éditorialement « scout »), a « apporté » l'œuvre à la maison d'édition. Jugeant un texte important, indispensable, il s'en est fait parfois le promoteur auprès de l'éditeur à travers divers documents tels que résumé, note de lecture, bio-bibliographie de l'auteur, et les archives d'une traduction comportent souvent l'ensemble de cette proposition-négociation qui préexiste à la décision de lancer un projet de traduction.

C'est cette même connaissance, ce même travail sur l'œuvre et son auteur, qui incitent également parfois la maison d'édition à confier au traducteur d'autres éléments du péritexte éditorial tels que, par exemple, l'argumentaire nécessaire à la présentation de l'ouvrage devant l'exigeant

public des représentants qui doivent être en quelques instants convaincus de son intérêt, de son caractère original. Au-delà du texte littéraire, de l'œuvre elle-même devenue ouvrage, les archives de la traduction comportent donc encore de nouvelles productions qui ne relèvent plus du domaine de la création, mais appartiennent à l'écriture critique, au genre argumentatif, voire au secteur commercial : les archives de la traduction littéraire s'étendent vers l'écriture pragmatique.

Le traducteur archiviste et témoin

Enfin, les archives augmentent de tout un épitexte qui enfle (ou non) après la publication. Le traducteur sera parfois sollicité pour des rencontres, des conférences, des présentations dont les propos écrits ou oraux se nourrissent de ce long cheminement dans et autour du texte. Les articles de critique littéraire parus dans la presse à la publication viennent éclairer des aspects du texte, saluer l'œuvre et l'auteur, parfois (trop rarement) reconnaître le travail du traducteur. Celui-ci peut également être sollicité en vue de lectures ou de mises en scène de l'œuvre à l'occasion desquelles on lui demande des précisions ou des éclaircissements sur le texte. Bien entendu, la critique universitaire peut s'emparer de l'œuvre dans des articles, colloques et publications qui viennent nourrir cet épitexte en expansion, dont le traducteur se sent responsable comme auteur actif d'un projet littéraire dans une langue donnée. De toutes ces productions verbales, textuelles, iconiques et parfois sonores, le traducteur qui est partie prenante peut se faire collecteur (désinvolte ou maniaque selon le tempérament).

L'archive mémoire intime d'une **poïesis**

En ce qui me concerne, reprenant à l'occasion de cet article quelques-uns de ces dossiers d'archives que je n'avais pas explorés depuis longtemps, j'y ai trouvé trace de toutes les strates de l'élaboration du texte que je viens de décrire : plusieurs versions d'un ouvrage, des listes de mots, d'animaux, de lieux et de bien d'autres choses ; des informations documentaires presque oubliées ; des lettres de questions-réponses échangées avec un auteur sur des sujets étonnants, des invitations à des conférences, des articles de presse ; un plan de Bombay où j'ai lors d'un voyage suivi un itinéraire découvert en traduisant bien des années auparavant.

Et ce n'est pas sans quelque nostalgie que l'on peut regarder parfois certaines coupures de journaux, avec les photos jaunies d'un auteur disparu dont on relit alors les lettres ou cartes postales conservées elles aussi dans

cette mémoire qui est à la fois celle du texte, celle de l'auteur et la nôtre. Ainsi les archives de la traduction sont-elles aussi la trace d'un lien émotionnel à l'œuvre, au temps du faire poétique et aux personnes qui l'ont accompagné.

Lise Chapuis
Université Bordeaux Montaigne

ÉCRIRE, LIRE, TRADUIRE : LA GENÈSE DU *DÉSERT MAUVE*

Résumé : *Le Désert mauve* de Nicole Brossard raconte deux histoires parallèles qui dénoncent la violence patriarcale : l'une, « Le Désert mauve » de Laure Angstelle, traite de l'assassinat d'une femme intelligente et sensuelle par l'« homme long » (*alias* Oppenheimer), et l'autre, « Mauve, l'horizon » de Maude Laures, propose l'acte de traduire comme métaphore de la soumission des femmes. La traduction féministe, qui va à l'encontre des schémas du langage décliné au masculin, est ainsi mise en scène. Fiction dans la fiction, la première histoire devient à son tour le récit de la traduction : c'est Maude Laures, lectrice, traductrice et véritable personnage du récit, qui traduit « Le Désert mauve » sous le titre « Mauve, l'horizon ». Cette traduction intralinguale (du français vers le français) fait de Maude Laures la traductrice idéale qui lit, interprète et transforme le texte en illustrant les étapes du long processus engendrant la traduction. Cette contribution, grâce aux manuscrits de l'œuvre, parcourt à rebours le travail de l'auteure. L'approche génétique permet de répondre à une question que Brossard elle-même se pose : quelles sont les limites de la traduction, pour qu'elle ne devienne pas traduction « transformante » ?

Riassunto : Le Désert mauve *di Nicole Brossard è il racconto di due storie parallele che denunciano la violenza patriarcale : la prima,* « Le Désert mauve » *di Laure Angstelle, tratta dell'assassinio di una donna intelligente e sensuale perpetrato dall'*« homme long » (alias *Oppenheimer), e l'altra,* « Mauve, l'horizon » *di Maude Laures, presenta l'atto del tradurre come metafora della sottomissione femminile. Viene così messa in scena la traduzione femminista, in opposizione agli schemi imposti da una lingua al maschile. Racconto nel racconto, la prima storia diventa a sua volta il racconto della traduzione : lettrice, traduttrice, e vero e proprio personaggio, Maude Laures traduce* « Le Désert mauve » *col titolo* « Mauve, l'horizon ». *Questa traduzione intralinguale (dal francese al francese) fa di Maude Laures la traduttrice ideale che legge, interpreta e trasforma il testo illustrando le tappe di quel lungo processo che genera la traduzione. Il presente contributo, attraverso i manoscritti dell'opera, ripercorre a ritroso il lavoro dell'autrice. L'approccio genetico permette di rispondere a una domanda che la stessa Brossard si pone : quali sono i limiti della traduzione, perché non diventi traduzione « trasformante » ?*

L'écriture finit toujours mal c-à-d par recommencer[1]

1. Fonds N. Brossard (Bibliothèque et Archives du Canada, Ottawa), *Le Désert mauve*, septembre 1985-janvier 1986, boîte 9 LMS-0244, dossier n. 3.

Introduction : *Le Désert mauve*

Le Désert mauve de Nicole Brossard fut publié en 1987[2] pendant que le débat sur la traduction féministe battait son plein[3]. Il s'agit d'un roman expérimental qui d'une part dénonce la violence patriarcale et d'autre part trace le portrait d'une traductrice « visible », car libérée des clichés selon lesquels elle devrait s'effacer derrière l'auteure. Dans un schéma préparatoire au *Désert mauve* qui a pour titre « Le fil narrateur »[4], Brossard écrit : « La destruction nucléaire », en y ajoutant « La destruction des femmes ». Ces annotations explicitent ainsi le parallèle, qui sera au centre du roman, entre la violence patriarcale, représentée par l'assassinat d'Angela Parkins, une femme libérée et brillante, par « l'homme long »[5] (*alias* Oppenheimer, l'inventeur de la bombe atomique) et, par conséquent, la violence sur les femmes. Ces deux « destructions », ces deux violences, ajoute Brossard dans ses annotations, sont « multipliée[s] par la traduction »[6].

Grâce à l'effet *multiplicateur* de la traduction, le roman – qui appartient à ce que Brossard elle-même nomme « fiction théorique »[7] – se développe sur plusieurs niveaux et fait coexister deux « réalités », pour utiliser un mot dont, nous le verrons, Brossard souligne l'importance : celle du récit qui raconte à la première personne l'histoire de Mélanie et de l'assassinat d'Angela Parkins par « l'homme long », ce dernier ne pouvant manifestement pas tolérer cette femme arrogante, passionnelle et libérée ; et l'autre réalité dont il sera question plus particulièrement dans cet essai : la mise en fiction de la traduction et de son processus.

La première partie du roman constitue le récit à proprement parler et s'ouvre sur une nouvelle couverture, comme s'il s'agissait d'un livre dans le livre qui a le même titre que la première, vraie couverture : « Le Désert mauve », écrit par Laure Angstelle ; la deuxième partie, au centre du livre, présente d'abord la « rencontre » d'une lectrice, Maude Laures, avec le récit

---

2. N. Brossard, *Le Désert mauve* [1987], Montréal, Typo, 2010. Ce sera ici l'ouvrage de référence.
3. Il suffit de penser à la revue bilingue fondée par Barbara Godard, *Tessera*, qui traitait de la traduction et dont le but était d'offrir un forum pour favoriser le dialogue entre des écrivains femmes, parlant le français et l'anglais, et des femmes à travers le Canada intéressées par l'écriture féministe : cf. B. Godard, « Women of Letters : Reprise », in *Collaboration in the Feminine. Writing on Women and Culture from Tessera*, B. Godard (éd.), Toronto, Second Story Press, 1994, p. 258-306.
4. Fonds N. Brossard, *Le Désert mauve* : notes préliminaires, octobre 1986, boîte 9, dossier ch. 1.
5. N. Brossard, *Le Désert mauve*, p. 73.
6. Fonds N. Brossard, *Le Désert mauve* : notes préliminaires.
7. Ce terme a été créé par N. Brossard pour indiquer un texte où fiction et théorie s'entremêlent. Cf. B. Godard *et al.*, « Theorizing Fiction Theory », *Tessera*, n° 3, 1986 ; en ligne : http://tessera.journals.yorku.ca/index.php/tessera/article/view/23515/21715.

que nous venons de lire, son *désir* de le traduire et finalement le travail de reconstitution des lieux, des objets et des personnages où, telle une genèse, elle donne libre cours à son imagination ; la troisième et dernière partie, « Mauve, l'horizon » (avec une troisième couverture et un troisième éditeur), est le résultat de ce travail, la traduction du « Désert mauve » par Maude Laures, lectrice devenue traductrice.

La « traduction », même si dans la fiction narrative on fait comme s'il s'agissait d'une traduction interlinguale, n'est, dans la réalité textuelle, qu'une version différente, du français vers le français, de la même histoire. Ce recours à la traduction intralinguistique n'est pas anodin car il permet de souligner, à travers la variation d'un texte, les mécanismes qui régissent la traduction d'une langue vers une autre langue. Ainsi, Brossard insiste sur la créativité de la traductrice et sur son travail, en tout similaire à celui de l'auteure, sauf dans sa relation étroite et contraignante à un autre texte qui précède la traduction. Pour ce faire, elle représente le processus qui mène à la traduction par une mise en abîme où la théorie s'insère sans solution de continuité dans la fiction et où l'acte de traduire est présenté dans sa genèse.

Dans un texte que Nicole Brossard a présenté lors d'un colloque sur la traduction, elle s'interroge sur le pouvoir transformateur de la traduction :

> Jusqu'où peut-on aller dans l'originalité sans que traduction devienne *transformance* ?
>
> Au-delà de quel degré de conformisme, une traduction perd-elle de sa vivacité, de son énergie ?
>
> Comment savoir où commence l'audace, où se glisse l'erreur, où s'infiltre la banalité sémantique sous couvert d'un vocabulaire pourtant convenable[8] ?

Grâce à une approche génétique du texte de Brossard et de la traduction, j'essaierai de répondre à ces questions en partant du point de vue de l'auteure et du courant féministe auquel elle appartient. À cette fin, il est nécessaire de présenter le concept de traduction élaboré par les féministes canadiennes dans les années 1980[9].

---

8. N. Brossard, « OPAYSAGE ou la partie invisible des mots », in *Traduire. Genèse*, C. Montini (éd.), à paraître aux Éditions des Archives contemporaines en 2015.

9. Cf. aussi la revue *Tessera*, dirigée par B. Godard : n° 1, *Room of One's Own*, 1984 ; n° 6, *La traduction au féminin / Translating Women*, 1989 ; n° 37-38, *Langues / Languages*, 2005 ; et les préfaces de B. Godard aux traductions des textes de N. Brossard. Cf. également S. Simon, *Gender in Translation : Cultural Identity and the Politics of Transmission*, New York, Routledge, 1996 ; B. Godard, « The Translator as She : The Relationship Between Writer and Translator », in *In the Feminine : Women and Words / Les femmes et les mots*, A. Dybikowski *et al.* (éd.), Edmonton, Longspoon Press, 1985, p. 193-98 ; A. Capperdoni, « Acts of Passage : Women Writing Translation in Canada », *TTR : traduction, terminologie,*

Traduction, « transformance »

Les théories féministes autour de la traduction partent du postulat selon lequel la traduction, avec ce qu'elle implique, et notamment sa subordination à un original, voire à un(e) auteur(e), ne va pas sans rappeler la condition des femmes dans une société dominée par le langage « au masculin ». À ce propos, l'écrivaine australo-canadienne anglophone Daphne Marlatt voit dans la traduction « un souci constant, aussi bien en tant que processus littéraire qu'en tant que métaphore de la situation des femmes par rapport à la culture dominante »[10]. La traduction est aussi une métaphore du rapport des femmes à l'écriture, car elles « traduisent » toujours leur expérience à partir d'une langue patriarcale. Nicole Brossard dénonce cette violence : « Coincées entre le sens que nous donnons à la réalité et le non-sens que constitue pour nous la réalité patriarcale, nous sommes le plus souvent forcées d'adapter nos vies à la traduction simultanée que nous faisons de la langue étrangère »[11]. Pour aller à l'encontre de ces mécanismes, la pratique féministe de l'écriture comme traduction « constitue une pratique d'articulation de la subjectivité au féminin et une stratégie de poétique oppositionnelle »[12].

Dans son essai « Theorizing Feminist Discourse / Translation », Barbara Godard propose une théorie féministe de la traduction qui est proche de l'expérience brossardienne. D'après elle, il faut en effet envisager la traduction

> […] comme trans(dance)form, comme transformation et performance. C'est le même, la répétition qui se dédouble et déséquilibre. L'équivalence se trouve dans les opérations […] entre deux systèmes de textes. Comme l'auteure, la traductrice produit du sens, un sens qui vient de la manipulation du texte. Ainsi, le rôle de la traductrice dans la transformation du texte est mis en valeur, sa signature mise en évidence, ces éléments autoréflexifs mettant en évidence le travail, la textualité, la différe(a)nce de la traduction. Des modèles théoriques pour cette théorie de la traduction se trouvent du côté des théories de la citation (Antoine Compagnon) et de la parodie (Linda

---

rédaction, vol. 20, n° 1, 2007, p. 245-279 ; L. von Flotow, « Feminist Translation : Contexts, Practices, Theories », *TTR : traduction, terminologie, rédaction*, vol. 4, n° 2, 1991, p. 69-84 ; E. Karpinski, « Re-membering Thinking through Translation », *Open Letter*, 14e série, n° 6, 2011, p. 122-130.

10. D. Marlatt, « Introduction : Women of Letters », in *Collaboration in the Feminine…*, p. 13. Je traduis.
11. N. Brossard, « De radicales à intégrales », in *La lettre aérienne*, Montréal, Éditions Remue-Ménage, 1985, p. 97.
12. A. Capperdoni, « Acts of Passage… », p. 245. Cf. aussi A.M. Wheeler, « Issues of Translation in the Works of Nicole Brossard », *The Yale Journal of Criticism*, vol. 16, n° 2, 2003, p. 425-454.

Hutcheon), des théories de la littérature au deuxième degré. La traduction féministe est un mode privilégié de réécriture[13].

Ainsi, *Le Désert mauve* met également en cause des préjugés courants concernant la théorie dominante de la traduction considérée « comme équivalence entre deux textes »[14] et « fondée sur une poétique de la transparence du langage ». La mise en fiction de la traduction est en même temps la mise en fiction d'un « combat », celui de la traductrice d'un texte qui existe déjà et qu'elle doit réécrire dans sa langue. C'est là aussi une des tâches de l'écriture au féminin : traduire le langage patriarcal et se l'approprier en tant que femmes.

Traduire : lire, interpréter, réécrire

Le Désert mauve s'inspire des théories féministes tout en les appliquant et en leur donnant un espace réel, un corps, dans le texte. La structure même du roman est en ce sens significative. C'est afin de montrer la composante de créativité et d'imagination indispensable à toute « bonne » traduction que la partie centrale du roman met en scène tous les états du processus : de la *lecture* à l'*interprétation* et à la *réécriture*. Brossard écrit et montre à travers l'expérience de Maude Laures que traduire signifie d'abord *lire*. Ce n'est pas un hasard si l'épigraphe est une citation tirée de *Si dans une nuit d'hiver un voyageur* d'Italo Calvino : « Lire, c'est aller à la rencontre d'une chose qui existe mais dont personne ne sait encore ce qu'elle sera »[15]. L'auteure du *Désert mauve* imagine sa traductrice modèle qui est aussi interprète. Or, tout en laissant libre cours à la composante créative de la traduction, l'interprétation présuppose un sujet. Cela n'empêche pas que la transformation dont parle Barbara Godard doit advenir à l'intérieur d'un espace limité, car elle est régie par une contrainte : la traductrice pourra désirer modifier le texte, mais elle devra en même temps se confronter à ce texte et en respecter ce que, en termes brossardiens, on pourrait définir sa *réalité*. La traductrice doit donc *réécrire*, dans un mouvement nouveau qui n'est pas tout à fait originaire mais qui témoigne de la transformation d'un texte toujours en devenir : « La traductrice voudra traduire Le Désert mauve et écrira sa continuité »[16].

---

13. B. Godard, « Theorizing Feminist Discourse / Translation », *Tessera*, n° 6, 1989, p. 42. C'est Godard qui traduit.
14. *Ibid*. Pour la citation suivante, *ibid*.
15. Cité par N. Brossard, *Le Désert mauve*, p. 27.
16. Fonds N. Brossard, brouillons préparatoires au *Désert mauve*, septembre 1985-janvier 1986, dossier n. 3.

« Mauve, l'horizon », conformément à l'esprit de Brossard, est une nouvelle version de la première partie éponyme du roman intitulée « Désert mauve », traduction mais pas seulement, car elle est aussi transformation, performance de l'acte de traduire. C'est pourquoi dans la partie centrale du *Désert mauve* la traductrice devient auteure et acquiert plus d'importance que la « véritable » auteure, celle qui a rédigé « l'original »[17]. La traductrice s'empare du livre, le reconstruit et, après l'avoir absorbé, appris et métabolisé à sa guise, pour qu'il puisse devenir partie intégrante de son imaginaire, elle le traduit, guidée par son *désir*. En effet, si le lecteur du « Désert mauve » est face à un texte écrit par une auteure dont on ne sait presque rien – Laure Angstelle – en revanche Maude Laures, la traductrice, se dévoile : elle est présentée jusqu'à ses pensées les plus intimes, elle reconstitue le livre et le transforme, non pas à partir du sens, mais de la forme (qui fait aussi sens), pour proposer une nouvelle version du texte. On voit bien ici l'importance majeure de la traductrice en tant que sujet à part entière. Sujet qui ne trahira pas le texte source (malgré un désir qui s'y oppose). Les manuscrits que nous allons analyser montrent justement les limites de l'originalité de la traduction sur lesquelles Brossard s'interroge. Mais la génétique est aussi une partie intégrante et fondatrice du travail de Brossard.

La traduction comme processus

Nicole Brossard insiste en effet sur la genèse de la traduction afin de souligner l'importance du travail de la traductrice dans sa relation à l'auteure et au texte ; relation indissoluble, de dépendance réciproque, et donc également relation de complémentarité. Mais aussi relation de communion, *affective*. *Le Désert mauve* n'est pas le premier livre où Nicole Brossard interroge la traduction tout en s'interrogeant *sur* la traduction et notamment sur son processus :

> Au cours des années la traduction comme acte de passage, de « process » est venue, devenue un « thème » d'écriture au même titre que la mer, la ville, le désert, la spirale, l'hologramme. […]
>
> Quelques textes parus entre 1983 et 1987 font état de ce questionnement, de cette fascination pour le processus et, j'ajouterai pour la contrainte ludique.
>
> Donatella à la Piazza Ducale : comment traduire « la notte » à Piazza Ducale. (1983) ; L'aviva (1985) ; Mauve et Caracters (1986) ; Polynésie des yeux (1986) ; Le Désert mauve (1987)[18].

17. « Original » doit bien être entre guillemets, car la notion d'original est évidemment mise en question.

18. Fonds N. Brossard, boîte 43, dossier Correspondance 1979-2000, ch. 4. Ce manuscrit est le texte d'une conférence.

L'écrivaine insiste tout particulièrement sur l'idée de traduction comme passage et, se servant d'un mot anglais, comme « process » :

> Je me passionne pour la traduction, la traduction comme processus de transformation, de traitement, de passage. Ce sont les processus qui m'intéressent : processus d'écriture, de lecture et de traduction. Bien sûr, il y a des différences mais dans un cas comme dans l'autre, il y a passage d'un monde existant, déjà construit à un monde ressemblant mais signifiant ~~autre~~ autrement. Qu'il s'agisse de transformer la réalité en fiction, le texte en émotion et en pensée ou de faire passer un texte d'une langue à une autre, il y a de l'initiative à prendre, ~~car nous savons que rien de la vie, sinon la mort, est définitif.~~ Ecrire, lire, traduire, c'est investir l'idée que la réalité, celle qui nous entoure comme celle du texte peut accueillir une version supplémentaire : la nôtre[19].

Cette idée de passage, de texte en devenir s'enrichit de la collaboration entre traductrices et auteure :

> Tout d'abord disons qu'il y a eu de nombreuses sessions de travail avec les traductrices Barbara Godard, Patricia Claxton, Marlene Wildeman et Susanne Lotbinière Harwood. Au cours de ces séances de travail, j'étais, disons-le, fascinée par les annotations, bref par le manuscrit des traductrices. Il y avait sous mes yeux un manuscrit avec tout ce que cela peut comporter de ratures, de définitions, de notes, de soulignés, etc. Cela bien évidemment me passionnait[20].

Je rappelle que l'auteure canadienne a expérimenté la traduction transformatrice à quatre mains, travaillant avec la poète anglophone canadienne Daphne Marlatt. Leur exercice de traduction réciproque consiste aussi à transformer l'anglais et le français afin de retrouver le féminin des langues qui deviennent familières et subversives[21]. Il est clair que la traduction traverse toute l'œuvre de Brossard : vivant à Montréal, ville où le français et l'anglais coexistent, elle en fait l'expérience au quotidien. Non seulement la traduction devient une source d'inspiration fondamentale pour mettre en scène la dialectique entre le texte, son devenir et sa réception, mais elle permet aussi de nuancer, voire transformer la langue au féminin.

---

19. *Ibid*. C'est l'auteure qui corrige.
20. *Ibid*.
21. Cf. par exemple D. Marlatt, « Translating MAUVE : Reading Writing », *Tessera*, n° 6, 1989 ; en ligne : http://tessera.journals.yorku.ca/index.php/tessera/article/view/23580/21789 ; E. Basile, « Quando le cicatrici della lingua prudono : pensieri sulla traduzione come poetica della guarigione culturale », trad. de l'anglais par C. Montini, in *La lingua spaesata*, C. Montini (éd.), Bologne, BUP, 2014, p. 37-52.

Pour une étude génétique

Si, dès le début de cette étude, j'ai cité à partir des brouillons et des avant-textes de Brossard, c'est parce que cette analyse est fondée sur un travail d'archives. Dans les pages qui suivent, je propose une approche génétique pour représenter le processus d'écriture qui dédouble celui décrit sous forme de fiction par Brossard dans le chapitre central. En partant du rapport entre fiction, théorie et pratique (de la traduction) décrit par Brossard, j'entreprends le travail sur les manuscrits pour continuer la mise en abîme du *processus* traductif représentée dans *Le Désert mauve*. Étant moi-même traductrice, la question déjà citée de l'auteure sur les limites du jeu de traduction : « Jusqu'où peut-on aller dans l'originalité sans que traduction devienne *transformance* ? », est une question qui me tient particulièrement à cœur. En effet, comme le soulignent Anne Hébert et Frank Scott, l'auteur et le traducteur se distinguent car au second est donné un critère extérieur de la justesse de sa propre écriture, critère qui se trouve dans le texte à traduire. « Il écrit, pour ainsi dire, sous contrainte, mais il doit créer tout en obéissant à cette contrainte »[22]. Il est indéniable que la créativité de la traductrice ou du traducteur doit se confronter à un texte qui existe déjà et qu'elle (ou il) ne peut que *réécrire*, *récréer*. Voici à nouveau le préfixe « ré- » qui renvoie à une répétition, et la traduction présuppose la répétition, fondée sur sa *différe(a)nce* par rapport au texte. Et la répétition est aussi continuité, complément, supplément pour le dire avec Derrida, comme l'écriture[23]. De plus, le préfixe « ré- » renvoie aussi au *réel*, à la *réalité*, dont Brossard semble se soucier tout particulièrement dans ce texte : « La réalité est ce que nous inventons »[24], dit Laure Angstelle à Maude Laures dans un dialogue imaginaire où cette dernière lui pose des questions. Mais la réalité est aussi la réalité de la traductrice qui se superpose à celle du texte. Le résultat de ce travail est autre et similaire en même temps, et les manuscrits nous révéleront comment Brossard a pu obtenir cet effet de traduction sans pour autant changer de langue.

Si la traduction de Maude Laures décrit plusieurs éléments de la réalité tout en produisant une version différente mais étonnamment similaire à celle de Laure Angstelle, alors les manuscrits révéleraient la façon dont ce résultat est obtenu. Comment Brossard fait-elle traduire le texte à Maude Laures dans le processus de son écriture ? Comment la transformation

22. A. Hébert, F. Scott, *Dialogue sur la traduction. À propos du « Tombeau des rois »*, Montréal, Bibliothèque québécoise, 2000, p. 49-50.

23. J. Derrida, *De la grammatologie*, Paris, Éditions de Minuit, 1967 ; *Id.*, *L'écriture et la différence*, Paris, Éditions du Seuil, 1967.

24. N. Brossard, *Le Désert mauve*, p. 92.

d'un texte à l'autre, dans le roman publié, a-t-elle eu lieu ? Que reste-t-il du texte de Laure Angstelle dans la traduction de Maude Laures ? Et encore, en quoi le passage de « Le Désert mauve » de Laure Angstelle à « Mauve, l'horizon » de Maude Laures reproduit-il les mécanismes d'une véritable traduction[25] ? Afin d'esquisser quelques réponses à ces questions, je propose de lire la « traduction » de Maude Laures dans son « processus » de transformation. Ce travail permet de tisser la relation subtile entre fiction et théorie, entre théorie et pratique, entre pratique et processus. Mais ce travail, comme celui de Brossard, permet aussi de mettre en valeur la subjectivité du traducteur et finalement la subjectivité de tout langage, sans oublier la relation entre le texte de départ et d'arrivée. L'étude génétique des différentes facettes du processus de l'écriture brossardienne n'est alors que la *continuité* de cette mise en abîme du travail de l'écriture et donc de la traduction, continuité et mise en abîme qui font la structure du *Désert mauve*. Cette étude nous aidera aussi à fixer les limites de la traduction envisagées par Brossard.

Les brouillons : du « Désert mauve » à « Mauve, l'horizon »

Pour l'analyse et la lecture à rebours des brouillons de la traduction du français vers le français de Brossard / Laures[26], j'ai choisi deux extraits tirés de l'*incipit* et de la conclusion du récit, que je mets en rapport avec celle qui deviendra la traduction de Maude Laures, « Mauve, l'horizon ». Avant de se lancer dans la traduction, Maude Laures s'est engagée dans un travail de réappropriation de tous ces éléments qui lui ont permis de filtrer l'univers de Laure Angstelle à travers son imagination, sa *réalité*. Mais comme le soulignent les manuscrits, son rapport au texte reste très étroit. Il s'agit d'un rapport non pas (non plus) de dépendance, mais de « respect »[27].

*L'*incipit *de « Mauve, l'horizon »*

Ne pouvant pas reproduire ici le manuscrit, j'en décrirai les points les plus pertinents aux fins de mon analyse. Dans l'*incipit* du manuscrit de « Mauve, l'horizon », on voit tout d'abord, en haut et au milieu, le nom de

25. Il n'y a pas, évidemment, de « véritable traduction » au singulier, mais de « véritables traductions », toujours différentes, car ces dernières, comme les textes, ne sont jamais les mêmes.

26. Pour l'analyse des manuscrits, j'ai choisi de réunir les deux sujets, le sujet fictif (Laure) et le sujet réel (Brossard), en une seule entité, car c'est l'auteure qui rédige le brouillon.

27. Cf. A. Berman, *Pour une critique des traductions. John Donne*, Paris, Gallimard, 1995, p. 92.

la narratrice, « Mélanie »[28], et un peu plus bas, à droite, ses différents rôles : « vraie narratrice, personnage, rôle, témoin ». À gauche : « Au présent », entouré et souligné, comme pour indiquer la nécessité de respecter ce temps qui est aussi celui de l'original. Ensuite souligné « mémoire » et, au centre, « réalité ». Il s'agirait là d'éléments à garder, à ne pas transformer. Brossard / Laures reprend ici le mot « réalité » et le situe également au centre. De quelle réalité s'agit-il ? Celle du récit à traduire ? Celle racontée par Mélanie ? Celle « traduite » par Maude Laures ? Celle de la « destruction » symbolisée par l'assassinat d'Angela Parkins par « l'homme long » ? Cette « réalité » (si imaginaire soit-elle) est une *contrainte*, voire *la contrainte* majeure, la réalité du récit qui sera aussi la réalité de la traduction.

Dès l'*incipit*, Brossard / Laures transforme la première phrase de l'original : « Le désert est indescriptible »[29] en « Le désert est indicible »[30]. Puis elle efface « indicible », pour reprendre la première phrase à l'identique : « Le désert est indescriptible ». Ensuite, le manuscrit procède sans corrections : « La lumière avale tout, lumière crue. Le regard fond. Aujourd'hui pourtant ». Ces phrases transforment effectivement le texte de Laure Angstelle : « La réalité s'y engouffre, lumière rapide. Le regard fond. Pourtant ce matin »[31]. On assiste à un glissement sémantique, surtout au niveau temporel (« lumière rapide » devient « lumière crue », « ce matin » devient « aujourd'hui »), mais à une conservation du rythme. Cependant après ces quelques phrases qui coulent sans corrections, Brossard / Laures hésite et on peut lire dans la même page du manuscrit : « Très jeune, ~~j'ai vu l'humanité~~ V ~~j'ai regret~~ V ~~je~~ je ~~urlais contre~~ V désespérais de l'humanité. À chaque jour de l'an ~~je voyais l'humanité~~ je la voyais ~~dans fondre~~ V se disperser V dans l'espoir et la démesure »[32]. La version de Laure Angstelle : « Très jeune, je pleurais déjà sur l'humanité. À chaque nouvel an, je la voyais se dissoudre dans l'espoir et la violence »[33]. Les corrections du manuscrit se succèdent dans un climax sémantique de plus en plus dramatisé afin de « traduire » le verbe « pleurer » : « j'ai vu » corrigé par « j'ai regret… », puis par « je urlais » [*sic*],

28. Fonds N. Brossard, brouillons préparatoires au *Désert mauve*, 4 mars 1987-juin 1987, boîte 10, ch. 8, « Mauve, l'horizon ». Les citations suivantes concernent la même page du manuscrit. C'est l'auteure qui souligne.
29. N. Brossard, *Le Désert mauve*, p. 31.
30. Fonds N. Brossard, brouillons préparatoires au *Désert mauve*, boîte 10, ch. 8. Pour les citations suivantes, *ibid*. C'est l'auteure qui corrige, ici et dans les citations suivantes.
31. N. Brossard, *Le Désert mauve*, p. 31.
32. La lettre capitale V signifie que l'auteure remplace la phrase ou le mot barré(e) par la phrase ou le mot qui suit.
33. N. Brossard, *Le Désert mauve*, p. 31.

devient « je désespérais ». C'est sans appel. La phrase suivante du manuscrit impose davantage de corrections qui vont dans le même sens :

> Très jeune, je partais dans l~~a Météor~~ V auto de ma mère V où je ~~pouvais demeurais pendant des~~ m'obstinais ~~pendant des jours~~ V devant V le jour, la nuit ou V et V à l'aube à vouloir tout. Je tissais la lumière. Je roulais vite et aussi lentement ~~dans la lumière~~ [*ici le mot « lumière » est entouré et déplacé plus loin*]. Je suivais ~~lumière~~ [« *lumière* » *est déplacé ici mais ensuite effacé*] les petits fragments de vie qui ~~dessinaient~~ V s'alignaient V dans mon regard ~~des figures en moi~~ comme un horizon mauve[34].

Voici la phrase que l'on trouve dans « Le Désert mauve » de Laure Angstelle : « Très jeune, je prenais la Météor de ma mère et j'allais vers le désert. J'y passais des journées entières, des nuits, des aubes. Je roulais vite et puis au ralenti, je filais la lumière dans ses mauves et petites lignes qui comme des veines dessinaient un grand arbre de vie dans mon regard ».

Les hésitations de Brossard / Laures semblent s'éloigner graduellement du texte « source » tout en gardant son « fil conducteur ». Les transformations viseraient alors à rationaliser, mais aussi à endurcir, voire à rendre plus mûres et conscientes les paroles de la « très jeune » et impétueuse Mélanie, rayonnante d'une vitalité renforcée par son rapport au temps – un temps presque infini dans le texte, comme l'indiquent les pluriels : « des journées entières, des nuits, des aubes » – et des renvois au corps et à la vie : « petites lignes », « comme des veines » et « grand arbre de vie ». Mélanie, telle qu'elle est représentée par Maude Laures, acquiert une conscience majeure de sa force vitale, comme l'indique la recherche sémantique dans le manuscrit qui se résume dans les mots ajoutés en marge : « à vouloir tout ». L'adolescente du « Désert mauve » ne manifeste pas cette conscience lucide, sa vitalité la transcende, comme si elle était, effectivement, plus jeune que dans la traduction.

La fin dans « Mauve, l'horizon »

Voyons maintenant les brouillons de la conclusion de « Mauve, l'horizon ». Il s'agit de la scène qui représente la mort violente et tragique d'Angela Parkins et qui conclut ce récit. Ici le désert assume tout son poids métaphorique :

> Exposée à tous les regards [*phrase entourée et déplacée plus bas*] ~~son~~ le corps ~~raidi~~ à tout jamais inflexible ~~exposé~~ exhibé dans le noir et le blanc

34. Fonds N. Brossard, brouillons préparatoires au *Désert mauve*, boîte 10, ch. 8. Entre crochets et en italique mes remarques décrivant les corrections apportées par l'auteure au manuscrit.

de la réalité [*phrase entourée déplacée ici*] ~~trop exposé~~ [*flèche qui renvoie au glossaire effacé dans les marges de la page*: ~~glace néant trou orifice~~] ~~Que s'est-il passé ?~~ Mélanie, fille de la nuit, que s'est-il passé[35] ?

Le manuscrit, dans ce cas, diffère de la version finale publiée, où le possessif « son corps » devient « le corps », « exposée à tous les regards » se modifie en « point de mire » et « dans le noir et le blanc de la réalité » est effacé : « Angela Parkins est allongée sur le bois blond de la piste, le corps à tout jamais inflexible, exhibé, point de mire. Mélanie, fille de la nuit, que s'est-il donc passé ? »[36]. Sans modifier la réalité, inévitable mais inacceptable, Brossard / Laures essaie de la montrer de façon plus impersonnelle, et pour cela même encore plus crue et insensée que dans la première version d'Angstelle. Les quatre mots dans le brouillon, sur le côté de la page : « glace, néant, trou, orifice », qui réapparaîtront à différents endroits du texte publié, visent à définir l'horreur, le *désert*, de cette réalité.

« Le Désert mauve » de Laure Angstelle nous dit ceci : « Angela Parkins est allongée, là, exposée à tous les regards. Angela se dissipe dans le noir et le blanc de la réalité. Que s'est-il passé ? C'était pourtant un homme de génie. *Of course Mélanie is* night teen »[37]. Dans le manuscrit, les corrections effacent graduellement toute présence extérieure au couple composé par Mélanie et Angela Parkins – qui est pourtant morte, comme l'omission de l'adjectif possessif devant « corps » le souligne. Ainsi, le syntagme « exposée à tous les regards », où les regards présupposent des yeux, donc des personnes, est remplacé par l'impersonnel « point de mire » tandis que « l'homme long »[38] disparaît. Maude Laures s'adresse d'ailleurs directement à Mélanie pour lui demander une explication (« Mélanie, fille de la nuit que s'est-il passé ? »). Dans la première version, Mélanie n'aurait pas pu répondre à cette question. En effet, dans l'affirmation « *Of course, Mélanie is* night teen », le jeu de mots en anglais entre « night-teen » et « nine-teen » renforce le doute : Mélanie est une jeune adolescente de quinze ans (*teen*) qui vit dans l'obscurité de la nuit (*night*) comme pour insister sur son inaptitude à répondre. On assiste à nouveau à une sorte de mûrissement, de conscience supérieure de la narratrice (Mélanie), récréée par Maude Laures. Les différences qui vont graduellement vers la version publiée insistent sur la solitude de Mélanie.

Si, dans la conclusion du « Désert mauve » de Laure Angstelle, on peut lire : « La réalité, l'aube. La fureur de l'aube et les galaxies. Les policiers, la

35. Fonds N. Brossard, brouillons préparatoires au *Désert mauve*, boîte 10, ch. 8.
36. N. Brossard, *Le Désert mauve*, p. 249.
37. *Ibid*., p. 75. C'est l'auteure qui souligne.
38. Traduit « l'homme o'blong » dans « Mauve, l'horizon » (*ibid.*, p. 221).

craie autour du corps d'Angela Parkins. Les clients n'ont rien vu. Je n'ai rien vu. Le désert est indescriptible. Le regard fond »[39], le manuscrit de « Mauve, l'horizon » propose à ce sujet la traduction suivante : « La réalité, l'aube. La beauté de l'aube. Tout mon corps va se soumettre. Des policiers, la craie autour du corps d'Angela Parkins. Personne n'a rien vu. Je n'ai rien vu. Le désert est indescriptible. Le ~~regard fond~~ "sparkle des yeux" »[40]. Et dans la version publiée de « Mauve, l'horizon » de Maude Laures, enfin, nous lisons : « La réalité, l'aube. Néant. Tout mon corps va se soumettre. Des policiers, la craie autour du corps. Personne n'a rien vu. Je n'ai rien vu venir. Le désert est indescriptible. Les yeux se fanent »[41].

Le manuscrit diffère de la version publiée de « Mauve, l'horizon », mais il diffère aussi du « Désert mauve » de Laure Angstelle, là où la version publiée s'y détache de façon encore plus radicale. « La fureur de l'aube et les galaxies » devient d'abord « La beauté de l'aube » pour finir en « Néant » ; « tout mon corps va se soumettre » est ajouté, tandis qu'« Angela Parkins » disparaît dans la dernière version. « Les clients » deviennent l'indéfini « Personne » ; « Le regard fond » devient d'abord « Le sparkle des yeux » et finalement « Les yeux se fanent ». La même phrase, qui ouvre les deux textes, est reprise dans la conclusion : « Le désert est indescriptible ». Dans les manuscrits, Brossard / Laures a essayé de la modifier dans l'*incipit* (« Le désert est indicible ») et de l'effacer dans la conclusion, mais, dans la version finale et aux deux endroits de l'ouvrage, elle décide de la garder telle quelle. Cette phrase est un retour au début du texte, un *leitmotiv* du *Désert mauve*, la quadrature du cercle qui souligne le caractère répétitif de toute écriture et donc également de la traduction.

Conclusion

Les hésitations, les modifications, les omissions, les glossaires et notes présents dans les manuscrits confirment que le processus de traduction du français vers le français qu'entreprend Brossard / Laures s'apparente à celui du traducteur vers une autre langue. Laures se permet cependant de modifier le texte, tantôt en ajoutant des éléments, tantôt en les supprimant ou en les modifiant à sa guise. En effet les corrections visent à une recherche de signifiés et de signifiants en même temps proches et lointains où la mise

39. *Ibid*., p. 249.

40. Fonds N. Brossard, brouillons préparatoires au *Désert mauve*, boîte 10, ch. 8. Brossard ici se sert d'un mot anglais : « *sparkle* », qui signifie « scintillement, étincelle », le contraire du verbe français qu'on retrouve dans la traduction publiée : « se faner ».

41. N. Brossard, *Le Désert mauve*, p. 249.

à distance partielle du texte « originaire » marque le désir de Maude Laures de s'affirmer en tant que sujet. Ainsi, même si le texte est écrit à nouveau, cela ne pourra empêcher Angela Parkins de mourir encore, une deuxième fois. Cette mort absurde, violente, injustifiée est, symboliquement, celle qui relie le traducteur à une *réalité* extérieure qui ne peut être modifiée. Réalité qui est également la réalité du texte. Souvenons-nous : « destruction nucléaire » égale « destruction des femmes » dans « une lecture multipliée par la traduction »[42]. La traduction ne modifiera donc pas le cours du récit du *Désert mauve*[43]. Les manuscrits permettent de parcourir et de connaître l'espace qui s'ouvre au traducteur face au texte, mais ils montrent aussi la façon dont cet espace peut et doit se restreindre pour revenir à la réalité du texte dans un mouvement circulaire qui en permet aussi la continuation (comme l'indique la phrase de l'*incipit*, reprise en conclusion aussi bien dans le texte de Laure Angstelle que dans celui de Maude Laures : « Le désert est indescriptible »).

Dans ses notes préparatoires pour une intervention sur la traduction, Brossard cite Chateaubriand : « Un traducteur n'a droit à aucune gloire, il faut seulement qu'il montre qu'il a été patient, docile et laborieux »[44]. Et, sur la base de son expérience, elle commente :

> Quant au Désert mauve, il me faut tout d'abord distinguer entre l'idée (traduire du français au français) et le travail lui-même. Et c'est ici que je reprendrai à mon compte la citation de Chateaubriand. Car si dans la première partie du livre c'est-à-dire dans le récit de Laure Angstelle, j'ai été, à travers le personnage de Mélanie, ardente, passionnée et révoltée, j'ai été dans la traduction patiente, laborieuse : docile, je n'en suis pas certaine. Alors que je me suis toujours vue comme une exploratrice, j'ai en écrivant Le Désert mauve, souvent pensé au mot artisane car j'avais une matière première à respecter[45].

Proust considérait l'écrivain comme un artisan, voire un traducteur, car il avait lui aussi, comme le remarque Brossard, « une matière première à respecter ». Les manuscrits vont au cœur de cette matière première et montrent que traduire *est* écrire et que le travail de la traductrice ou du traducteur est fait de choix, d'hésitations, d'exaltation, de désir pas toujours assouvi. Ainsi, de même que dans l'écriture, le sujet traducteur doit s'impliquer dans son travail. Il n'est pas « invisible », pour reprendre

42. Fonds N. Brossard, *Le Désert mauve* : notes préliminaires.
43. N. Brossard, *Le Désert mauve*, p. 91-92.
44. Fonds N. Brossard, boîte 43, dossier Correspondance 1979-2000, ch. 4.
45. *Ibid.*

l'expression désormais célèbre de Lawrence Venuti. Cependant, on l'a vu, la traduction ne peut donner libre cours à l'imagination que dans un rapport de complémentarité avec le texte qu'elle enrichit, en se rapprochant ainsi du « pur langage » benjaminien[46].

Chiara Montini
ITEM, CNRS / ENS, Paris

46. Sherry Simon a défini le texte de Brossard comme une « défense et illustration » des théories du philosophe allemand W. Benjamin : cf. « La traductrice héroïne postmoderne », in *Le trafic des langues : traduction et culture dans la littérature québécoise*, Montréal, Boréal, 1994, p. 75-90. Cf. aussi M. Giacoppe, « "The Task of the Translator" in Garcia Marquez's *One Hundred years of solitude* and Brossard's *Mauve Desert* », in *Special Issue of Bucknell Review*, K. Faull (éd.), Lewisburg (PA), Bucknell University Press, 2004, p. 124-138.

LOIN DE DIEU, PRÈS DE TOI : L'AUTOTRADUZIONE COME PROCESSO GENERATIVO

Riassunto : Questo contributo di carattere autobiografico analizza il processo di autotraduzione in francese del poemetto *Con te, senza Dio*. Nella prima parte l'articolo mette a fuoco le nozioni di libertà dell'autotraduttore e di fedeltà a una prassi qui definita « generativa », sonda le origini del processo e dimostra che esso corrisponde a un'attività ermeneutica e letteraria. Vengono dunque messe in discussione la priorità dell'originale sulla traduzione e la differenza tra il compito del poeta e del traduttore. Nella seconda parte l'articolo propone alcuni esempi tratti dal lavoro di autotraduzione sul poemetto per studiare le varianti e il loro impatto sulla morfologia e la semantica del testo primo. In conclusione, viene ripreso il termine « traduzione generativa » riallacciandolo più in generale alle funzioni di verifica e motore della scrittura. Forse l'unica scrittura possibile è la traduzione.

Résumé : *Cette contribution à caractère autobiographique analyse le processus d'autotraduction vers le français du poème* Con te, senza Dio. *Dans la première partie l'article se focalise sur les notions de liberté de l'autotraducteur et de fidélité à une pratique dite « générative », et sonde l'origine du processus en démontrant qu'il tient d'une activité herméneutique et littéraire. La priorité de l'original sur la traduction et la différence entre la tâche du poète et celle du traducteur y sont remises en question. Dans la seconde partie l'article propose quelques exemples du travail d'autotraduction sur le poème cité, pour en étudier les variantes et leur impact sur la morphologie et la sémantique du texte premier. En conclusion, on reprend le terme « traduction générative » pour relever ses fonctions de vérification et moteur de l'écriture. Il se peut que la seule écriture possible soit la traduction.*

La mia prima esperienza di autotraduzione in francese ha messo in luce le varie tappe di una pacifica convivenza tra creazione poetica e pratica traduttiva, una pratica che ho definito, nella postfazione che accompagna l'edizione bilingue del mio poemetto, « generativa »[1]. Il processo di autotraduzione

1. F. Bajec, « D'une langue à l'autre. Un exercice d'approfondissement », in *Loin de Dieu, près de toi / Con te, senza Dio. Poème en édition bilingue*, prefazione J. Silberstein, Losanna, L'Âge d'homme, 2013, p. 59. Questo poemetto funebre, in cui si evoca il passaggio doloroso dalla malattia alla morte di una madre, è stato prima incluso in un'antologia oggi introvabile : F. Bajec, *Con te, senza Dio*, in *Poeti Circus. I nuovi poeti italiani intorno ai trent'anni*, G. Goffredo (a cura di), Alberobello (BA), Poiesis Editrice, 2005, p. 9-17 ; poi ripubblicato,

genera infatti nuove possibilità semantiche e interpretative dell'originale. Il testo francese è allora un approfondimento di quello italiano. Questa evidenza ha giustificato la scelta di porre il testo tradotto non « a fronte » dell'originale, ma nella seconda parte del volume, mettendo così in risalto la traduzione che potremmo considerare una riscrittura beckettiana di una serie di poesie, talvolta modificate perfino in italiano. Il mio intervento cercherà di sviluppare le varie problematiche legate a quest'esperienza e di illustrarne le diverse fasi con esempi precisi.

L'origine dell'autotraduzione

Al di là delle ascendenze letterarie o dei modelli procedurali in campo traduttologico, ritengo sia importante sottolineare che la poetica della traduzione, in un autore che si traduce, se c'è, non può essere disgiunta da un'idea di letteratura aperta a possibili metamorfosi e riscritture, al testo inteso come eterno cantiere, e a uno stile senza identità fissa. L'autore bilingue è alla ricerca di un'identità che non sarà mai data una volta per tutte, ed egli non ha il timore di perderla. Il che annulla implicitamente il vecchio dilemma dell'originale e della nuova versione, della causa e dell'effetto, dell'arrivo e della derivazione. Quel che conta, in fondo, è il perfezionamento del testo. Questo spiegherebbe, nel mio caso, la volontà di pubblicare per tre volte lo stesso ciclo poetico. E perché dovrebbe andare diversamente per un traduttore che si cimentasse con un classico in tre periodi distinti della sua vita ? Anche le traduzioni che acquistiamo in libreria dovrebbero avere una data di scadenza, fissata dall'epoca in cui le si effettua. O vale forse il discorso della classicità della grande traduzione, pari a quella di un'opera di ingegno ? L'argomento principale che viene fornito in questi casi è che il traduttore è sempre più fedele al testo in confronto all'autotraduttore, che può continuare a variare all'infinito sul suo canone. Il primo non avrebbe dunque bisogno di tornare su un vecchio lavoro.

Sul concetto di fedeltà, e in difesa dell'autotraduttore, vorrei poi riprendere quanto detto da Gabriele Frasca in un convegno sulla traduzione del testo poetico, avvalendosi dell'esempio di Beckett su cui tanto è stato scritto in tal senso :

> Si è soliti dire che uno scrittore che traduce se stesso si mostra sempre meno fedele di un traduttore di professione (professione ?), come se insomma l'autore non riuscisse a rinunciare a quell'« autorialità » che gli ingiunge di

---

ma scorciato di cinque parti e con titolo mutato : F. Bajec, *Gli ultimi*, Massa, Transeuropa, 2009, edizione disponibile in rete (http://www.transeuropaedizioni.it).

> correggere, modificare, limare. Ma siamo proprio sicuri di questo, o non è piuttosto un altro luogo comune col quale per consuetudine ci sbarazziamo di un modo diverso di intendere l'operato del traduttore ? Un tipico escamotage per aggirare l'imbarazzo che pone una simile domanda, è quello di rispondere che l'autore che traduce se stesso è più fedele alla sua opera, al punto tale da considerare l'originale come un mero punto di partenza per squadernare l'interezza del proprio progetto letterario. Ma se questo è vero, dal momento che l'autore possiede (ora più ora meno) la lingua di arrivo ed è spinto, a quanto pare, soprattutto dalla sua fedeltà alla propria poetica, perché mai tradurre qualcosa e non scrivere un'altra opera ? Questo discorso, naturalmente, appare più semplice con Beckett, che difatti ha alternato a suo piacimento le lingue d'origine dei propri lavori […][2].

È ciò che può accadere a qualunque autore bilingue o trilingue che si trovi ad operare in un paese diverso da quello della sua infanzia. Egli ricomincia a scrivere nella lingua locale. Per quanto concerne il sottoscritto, il mio primo vero libro fu redatto in buona parte in francese, poi tradotto e stampato in italiano, per essere riedito in versione più lunga in francese[3]. Ma già in quell'occasione, dopo aver lavorato alla traduzione italiana e capito meglio gli originali, non ho ritenuto necessaria l'impaginazione con il testo a fronte, né tanto meno la riduzione dell'originale in nota a piè di pagina. Proprio perché mi interessavano maggiormente le versioni di arrivo e il loro funzionamento in italiano e non consideravo l'oblio dell'originale come un tradimento. Frasca non dice altro quando parla di amore per il testo dell'autotraduttore, qualunque sia la lingua usata :

> Se il testo di partenza e il testo di arrivo appariranno, alla fine del lavoro dell'autore-traduttore, divergenti, ciò accade semplicemente perché le orchestrazioni formali delle lingue (scelte lessicali, significati delle parole utilizzate, rilievi sintattici, ecc.) « sono » differenti […]. L'autore come traduttore è innamorato eppure tradisce, perché ama contemporaneamente la propria opera e quello che la lingua d'arrivo farà della sua opera[4].

Il traduttore americano Willis Barnstone afferma che per diventare un poeta bisogna prima tradurre un libro : « Vuoi leggere una poesia a fondo ? Traducila. / Vuoi diventare un poeta ? Traduci un libro di versi, / Se la

2. G. Frasca, « Amore traduttore (tu non m'inganni più) », in *La traduzione del testo poetico*, F. Buffoni (a cura di), Milano, Marcos y Marcos, 2004, p. 430-431.
3. F. Bajec, *Entrare nel vuoto*, Monghidoro (BO), Con-fine, 2011 ; poi *id*., *Entrer dans le vide*, Liegi, Éditions du Fram, 2012.
4. G. Frasca, « Amore traduttore (tu non m'inganni più) », p. 431.

traduzione è il tuo sole, / tu sei un salvatore »[5]. Quest'ultima frase, in cui la traduzione è concepita come quella pratica che salva un testo dall'oblio, mi ha spinto a riaprire il Libro della Genesi. Tale rilettura si imponeva anche per effetto di vari stimoli concomitanti, primo fra tutti un articolo di Antonella Anedda sulla traduzione[6], articolo che fece seguito alla sua esperienza del tutto particolare di variazioni poetiche su poesie di grandi autori tradotti, ossia riscritture[7]. Il termine « riscrittura » rientra nel campo semantico dell'autotraduzione e non può che esercitare un'attrazione su un lettore curioso di questioni traduttologiche. In esso sono compresenti l'elemento dissacratorio di ri-scrittura e quello sacro che può riferirsi, per esempio, alle tavole di Mosè. Questi non dovette forse « riscrivere » i dieci comandamenti, dopo aver infranto, gettandole a terra, le due tavole con cui discese dal Monte Sinai ? Fu preso dalla collera e dalla disperazione nel vedere che il suo popolo l'aveva tradito, mancando di fiducia. Ed è con disperazione che si scrive, suggerisce la Anedda in una sua poesia (« Siedi davanti alla finestra / Guarda ma accetta la disperazione »[8]). E in un'altra, *Se ho scritto è per pensiero*, afferma : « e scrivo io per avanzare più sola nell'enigma »[9]. Analogamente, chi traduce avanza da solo nell'enigma del testo, disperando di non farcela a restituire l'essenziale. « Tradimento », « disperazione », e « riscrittura » formano una triade che accompagna l'impossibile compito del traduttore, il quale, proprio perché il suo lavoro si direbbe impossibile, decide di compierlo.

Se ora riprendiamo la riflessione di Anedda sull'atto del tradurre, risalta più di tutto un suo parallelismo con la condizione del migrante o dell'apolide. Quest'ultimo tradurrebbe per « tradursi », ossia per trovare nel passaggio da una terra a un'altra la sua vera natura, e infine conoscersi. Sarebbe una conseguenza sintomatica dell'esilio dello scrittore. Si pensi a Vladimir Nabokov, Joseph Brodskij o di nuovo a Samuel Beckett. All'interno della seconda lingua (un francese o un inglese tutto loro) essi incontrano l'unico rifugio possibile, la loro vera dimora. Nell'esperienza che feci personalmente, accadde il contrario. L'allontanamento dall'Italia mi condusse a riscoprire il francese – idioma materno assopito – e a decidere di piegarlo in una lingua letteraria, tra « desiderio » e « disperazione ». Provavo disperazione perché, da un lato, vi era una perdita di riferimenti

5. W. Barnstone, *Zohar*, in *ABC of translation*, Boston, Black Widow Press, 2013, p. 87. Mia traduzione.
6. A. Anedda, « Fazzoletti », in *La traduzione del testo poetico*, p. 400-408.
7. A. Anedda, *Nomi distanti*, Roma, Empirìa, 2006.
8. A. Anedda, *Siedi davanti alla finestra*, in *Notti di pace occidentale*, Roma, Donzelli, 1999, p. 37.
9. *Ibid.*, p. 31.

letterari fin li conosciuti, unita alla soggezione per i classici della seconda lingua; ma desiderio perché, dall'altro, sentivo un'attrazione per le nuove possibilità del francese, tutte da scoprire ricominciando da capo, come l'Adamo di Whitman che passeggia nell'Eden[10]. Arrivato in Francia, il primo passo fu quello di tradurre una certa quantità di poesie scritte in italiano, per vedere come suonassero altrimenti. Era la mossa che giudicavo più semplice da compiere, invece di iniziare subito a scrivere nell'altra lingua. Ma mi sbagliavo. Conosco vari autori che rinunciano ad avventurarsi nell'autotraduzione, malgrado una sicura padronanza della lingua di arrivo. Fu dunque di nuovo la traduzione a precedere la libera composizione.

Tornando alle sacre scritture, altri indizi interessanti hanno confermato l'orientamento della mia lettura. Per esempio, sempre secondo Barnstone, il Dio degli ebrei fu il primo traduttore in assoluto a mutare in azione (*poiein*) i contenuti del suo desiderio o la sua solitudine in mondi[11]. Ma lo fece anche per bocca di Adamo, il quale scoprì il creato e inventò i nomi, essendo fatto a immagine e somiglianza del suo Creatore: « Egli estrae le sue lettere dal fuoco nero posto sul velluto / e in due parole traduce il caos in galassie […] / Mentre crea gli animali e li nomina per / bocca di Adamo, decide di variare le sue figure equine […] »[12]. Leggendo la Cabala, Barnstone si spinge fino a istituire una lotta trasgressiva fra il poeta-traduttore e Dio stesso. Egli si è fatto uomo, ma un uomo dalla natura divina: « Il traduttore poeta compete con il Creatore / convertitosi in essere e divinità »[13]. E se associo liberamente, tale competizione mi riporta ai versi di apertura del mio primo libro francese: « *En attendant que le verbe se fasse chair / je me répète une petite syllabe / qui a néanmoins le poids du monde / et qui demande l'effort total de vi- / gilance* […] »[14]. Questo sforzo totale di vigilanza è il medesimo che compie il traduttore quando lavora. Ed è ancora lo stesso che incombe al poeta quando trascrive ciò che, per dirla con Dante, « l'Amor gli ditta dentro »[15]. A condizione di accettare questa equazione, si noterà che non vi è alcuna differenza tra il gesto del poeta e quello del traduttore; specialmente quando il poeta traduce se stesso in un'altra lingua. Faticosa è l'attesa che la soluzione linguistica arrivi o che « il verbo si faccia carne »[16].

---

10. W. Whitman, *Come Adamo presto al mattino*, in *Foglie d'erba*, trad. A. Quattrone, Colognola ai Colli (VR), Ed. Demetra, p. 81.
11. W. Barnstone, *Let there be ligh*, in *ABC of translation*, p. 83: « [Dio] traduce la sua solitudine in mondi ». Mia traduzione.
12. *Ibid.*, *Yhwh's abc of creation*, p. 81. Mia traduzione.
13. *Ibid.*, *Kabbalah*, p. 42. Mia traduzione.
14. F. Bajec, *Entrer dans le vide*, p. 9.
15. Dante, *Purg.* XXIV, 52-54.
16. F. Bajec, *Un essere umano*, in *Entrare nel vuoto*, p. 18.

Sempre nel Libro della Genesi, in edizione francese, mi sono imbattuto in un celebre passo che risuona a posteriori con il titolo francese del mio poemetto e che allude al sacrificio crudele dei giusti, così come il mio testo riferisce quanto ingiusta mi era parsa la morte di mia madre. Qui Abramo si rivolge a Yahvéh in tono accusatorio: « *Loin de toi de faire cette chose-là ! de faire mourir le juste avec le pécheur, en sorte que le juste soit traité comme le pécheur. Loin de toi ! Est-ce que le juge de la terre ne rendra pas justice ?* »[17]. Il titolo *Loin de Dieu, près de toi*, implicava una presa di distanza dalla dimensione religiosa del trapasso e da ogni possibile vita dopo la morte, come anche dalla pura volontà divina. Ciò non toglie che il solo fatto di menzionare il nome di Dio convoca involontariamente tutta la tradizione cristiana come retroterra culturale di chi scrive, e direi anche, in minima parte, quella ebraica, se come riferimenti letterari il prefatore del mio poemetto, Jil Silberstein, cita Allen Ginsberg e Charles Reznikoff, entrambi autori di due *Kaddish* (la preghiera dei morti) dedicati alle rispettive madri[18]. Tuttavia, se si parla di origine, il pretesto della traduzione in francese fu la necessità di far conoscere a qualcuno che non leggeva l'italiano l'esistenza del poemetto. Potrei quasi definire quella prima stesura una « traduzione di servizio ». Di ben altra natura si rivelò più avanti il lavoro, dal momento in cui decisi di pubblicarlo e di avviare un processo di trasformazioni lessicali e rettifiche che avrebbe anche ridiscusso l'originale.

Il processo traduttivo

Sebbene l'interesse genealogico in campo creativo possa sembrare superfluo ad alcuni, se – come ritiene Barnstone – la letteratura è il frutto di infinite traslazioni di più tradizioni, e ogni traslazione è il risultato di una tradizione condivisa (« la genealogia è futile e buffa »[19]), proverò a risalire alla prima versione del poemetto *Con te, senza Dio* e a sottolineare le varianti più significative in francese a diversi stadi del lavoro. Esistono cinque diverse tappe per la mia traduzione, che vanno dal 13 dicembre 2011 al 13 ottobre 2012, arco di tempo durante il quale ho deliberatamente conservato le cinque versioni spedendole di volta in volta al mio indirizzo di posta elettronica[20]. Non ho messo da parte nessun manoscritto stampato, per la

17. *La Bible de Jérusalem*, Parigi, Éditions du Cerf, 2000, p. 43 : Genèse 18, 25.

18. J. Silberstein, « Préface », *in* F. Bajec, *Loin de Dieu…*, p. 9.

19. W. Barnstone, *ABC of translation*, p. 35. Mia traduzione.

20. Siccome nel poemetto le strofe sono numerate e non portano titolo, ad esse farò riferimento indicando, di volta in volta, l'*incipit* della strofa (come se ne costituisse il titolo), il numero della versione (V1, V2, V3…), la data dell'invio elettronico e la pagina citata (per es. *Moi*

semplice ragione che non prevedevo di ridiscutere un giorno la sua lenta elaborazione. Come è noto a tutti, è abbastanza raro oggi che un traduttore o un autore custodisca le brutte copie di un testo definitivo; esse vengono cancellate progressivamente da nuovi ritocchi apportati su un documento digitale. Se da una parte il computer ci ha fin qui permesso di risparmiare molta carta, dall'altra ha intralciato, talvolta limitandolo, il lavoro sugli avantesti della filologia d'autore e della critica genetica.

Volendo riassumere i tratti rilevanti di questo itinerario tra due lingue, si potrebbe qualificare la prima versione in francese del poemetto come assai prosaica, letterale, se non azzardata e colloquiale. Già dalla seconda stesura, ho inteso procedere verso un maggiore lirismo. La traslazione di questo lirismo verticale – ma più musicale in italiano – è stata compiuta paradossalmente allungando i versi (specie nella seconda metà del poema, ossia nelle seconde dieci stanze), e quindi in senso orizzontale, comportando un'altra spezzatura del verso, la cancellazione di qualche parola e l'aggiunta di un verso supplementare in almeno sei casi diversi. Infine, la sostituzione di nomi o costruzioni verbali, da una versione all'altra, mi ha portato a modificare anche il testo originale, a sopprimere dei versi e cambiare il significato di aggettivi e pronomi. Il risultato è una versione francese più riflessiva dell'originale, eppure lirica e sostenuta, laddove l'italiano lo era meno, o al contrario, più prosaica nei punti in cui l'originale era più melodioso. Questi compromessi sono stati possibili tenendo conto che lirismo e antilirismo sono presenti in comune misura nel poemetto.

In traduzione ho più volte fatto uso dell'inversione; non solo di singole parole – in passaggi che mi obbligavano a farlo – ma anche rispetto ai toni. Non ho esitato ad aggiungere o ripetere una parola o a inserire dei punti di sospensione per ritrovare l'effetto che mi sembrava più giusto. Il poemetto consta di venti strofe, ma potrebbe essere letto come una « *suite* » di venti poesie indipendenti – di fatto, sono disposte ognuna su una pagina. Non vi è un metro di riferimento, come l'endecasillabo eletto a comune denominatore, né un numero preciso di versi per ogni componimento. Il verso è libero e non rimato. Eppure tra una strofa e l'altra è possibile individuare rari connettori logici che suggeriscono un legame non solo tematico, ma temporale. È sufficiente riprendre alcuni *incipit*, come nelle strofe II (*Ma fisso la tua vicina che sa*), VIII (*Ora sei di vetro, posso guardarti*), X (*Stasera il gonfiore sotto il collo*), XVIII (*Ma vivi anche tu*). Nella prima versione della traduzione notiamo un alto tasso di letteralità interpretativa. Vari termini saranno presto sostituiti con altri appartenenti a un registro più formale.

---

qui fus tiré de tes viscères, V1, 13 / 12 / 2011, p. 1). In questi *files* le strofe del poemetto sono disposte l'una dopo l'altra.

Ecco un esempio tratto dalla prima strofa del poemetto. I primi tre versi del testo in italiano sono : « Io che dalle viscere ti fui estratto / come un peso benigno / m'aggiro per la corsia degli infetti »[21]. L'ultimo verso tradotto suona così : « *je rode dans le couloir des infectés* »[22]. Il verbo « *roder* » sarà poi sostituito definitivamente da « *arpenter* »[23] e si preferirà « *corridor* » a « *couloir* ». Il quinto e sesto verso subiscono cambiamenti del medesimo ordine. A questo punto iniziale del processo traduttivo la qualità della lingua di arrivo è ancora grezza rispetto all'italiano dell'originale. « Si sappia che t'ho amato, e adesso / qualcuno smentisca »[24] diventa : « *Que l'on sache que je t'ai aimée, / et qu'à présent quelqu'un le démente* »[25]. L'ultimo verso si farà più conciso allo stadio finale della traduzione : « *et que d'emblée quelqu'un l'infirme* »[26].

Se osserviamo la seconda stanza[27], abbiamo invece un esempio di come in molti componimenti siano stati effettuati degli accapo a catena (per allungamento o meno del verso) e dunque una nuova organizzazione ritmica. Almeno quattro versi (i primi tre e il penultimo) sono stati ritagliati in altro modo, per scelte stilistiche, non necessariamente in virtù di un inevitabile allungamento sillabico[28]. Una curiosa modifica rispetto all'originale, in questa prima stesura, è l'attacco della terza stanza: « Essere due volte una famiglia / dovevamo, siccome qualcuno / scappava come ora io mi salvo »[29]. La narrazione piana viene trasformata in interrogativo e *l'enjambement* del secondo verso è evitato: « *Fallait-il être deux fois une famille, / depuis que quelqu'un s'échappait / comme je me sauve aujourd'hui ?* »[30]. Per poi evolvere più fedelmente nella seconda fase della traduzione, senza interrogativo, come segue : « *Être deux fois une famille, il le fallait / dès lors que quelqu'un*

21. *Io che dalle viscere ti fui estratto*, in *Loin de Dieu…*, p. 37. Per maggior leggibilità, sottolineo qui e in seguito parole e sintagmi oggetto della mia analisi traduttiva.
22. *Moi qui fus tiré de tes viscères*, V1, 13 / 12 / 2011, p. 1.
23. *Moi qui fus tiré de tes viscères*, V5, 13 / 10 / 2012, p. 37.
24. *Io che dalle viscere ti fui estratto*, in *Loin de Dieu…*, p. 37.
25. *Moi qui fus tiré de tes viscères*, V1, 13 / 12 / 2011, p. 1.
26. *Moi qui fus tiré de tes viscères*, V5, 13 / 10 / 2012, p. 37.
27. *Ma fisso la tua vicina che sa*, in *Loin de Dieu…*, p. 38 : « Ma fisso la tua vicina che sa, / piccola vecchia, già ha capito / per aver diviso le sue notti / come arance, / prigioniere entrambe di roventi pareti […] / Pietà ! Non forzare la voce, lascia / che la mia dica altrove le inutili / scorze del dolore. T'ho sempre amata (ripeto). / Senti la mano sul piede grigio ? ».
28. *Ibid.*, p. 16 : « *Mais je scrute ta voisine, petite vieille / qui sait déjà, a tout compris, pour avoir / partagé ses nuits comme des oranges, / ô vous prisonnières de brûlantes parois !* […] / *Pitié ! Ne force pas ta voix, souffre / que la mienne raconte ailleurs les écorces / inutiles du chagrin. Je t'ai toujours aimée / (je répète). Tu sens ma main sur ton pied gris ?* ».
29. *Ibid.*, p. 39.
30. *Fallait-il être deux fois une famille*, V1, 13 / 12 / 2011, p. 1.

s'échappait / *de même que je me sauve aujourd'hui* »[31]. E infine, nella tappa conclusiva della traduzione (la quinta), si arriva a un adattamento più consono alla sintassi francese, rettificando i sostenuti e più pesanti « *dès lors que* » e « *de même que* » precedentemente introdotti: « *Il fallait être deux fois une famille,* / *depuis que quelqu'un s'échappait* / *comme je me sauve aujourd'hui* »[32].

Uno degli incipit più problematici del poemetto, in termini di restituzione ritmica in francese, è quello della settima stanza, *Raggiungo il parco*: « Raggiungo il parco, di sera aperto / all'estate, perlustro ogni angolo / in luce fra i banconi e quelli in ombra […] »[33]. In un primo momento, l'opzione è stata quella letterale, con i dovuti spostamenti: « *Je rejoins le parc ouvert le soir* / *à l'été, fouille tous les coins éclairés* / *parmi les étalages, et ceux dans l'ombre* […] »[34]. Ma già dalla seconda tappa della traduzione, si cerca un'alternativa meno ruvida e più chiara sintatticamente: « *Rejoignant le parc ouvert le soir* / *à l'été je fouille tous les coins éclairés* / *parmi les étalages, et ceux restés dans l'ombre* […] »[35]. La terza stesura prevede il rovesciamento del gerundio e del participio presente tra il primo e il secondo verso, riabilitando il vecchio *incipit*: « *Je rejoins le parc ouvert le soir* / *à l'été en fouillant tous les coins éclairés* / *parmi les étalages, et ceux restés dans l'ombre* […] »[36]. In conclusione, nella quarta fase viene adottata l'inversione dei due emistichi del primo verso, separati da una virgola che era presente nel testo in italiano e poi caduta nelle precedenti tappe: « *Le soir venu, je rejoins le parc ouvert* / *à l'été, en fouillant tous les coins éclairés* / *parmi les étalages, et ceux restés dans l'ombre* […] »[37].

Un'altra trasformazione vistosa, tipica della traduzione che riscrive e corregge, è riscontrabile nella nona stanza del poemetto, *Trasportavi i polmoni e il cuore*, in apertura: « Trasportavi i polmoni e il cuore / stamane in corsia, ti dicevo / a questo somigliano / le buste che il marito regge / per darti ricarica […] »[38]. Inizialmente la traduzione è quasi letterale; eccezion fatta per « il cuore » che sparisce e viene subito sostituito dai « bronchi », alterando la relazione tra « cuore » e « polmoni ». Il terzo verso si estende e il quarto viene posposto al quinto per esigenze sintattiche: « *Tu transportais tes poumons et tes bronches* / *ce matin dans le couloir, je te disais* / *que les sacs*

31. *Fallait-il être deux fois une famille*, V2, 14 / 06 / 2012, p. 10.
32. *Fallait-il être deux fois une famille*, V5, 13 / 10 / 2012, p. 37.
33. *Raggiungo il parco*, in *Loin de Dieu…*, p. 43.
34. *Je rejoins le parc*, V1, 13 / 12 / 2011, p. 3.
35. *Je rejoins le parc*, V2, 14 / 06 / 2012, p. 11.
36. *Je rejoins le parc*, V3, 18 / 06 / 2012, p. 20.
37. *Je rejoins le parc*, V4, 04 / 09 / 2012, p. 30.
38. *Trasportavi i polmoni e il cuore*, in *Loin de Dieu…*, p. 45.

en plastique tenus par ton mari / pour te donner la recharge / ressemblaient à ça […] »[39]. Ma già in seconda traduzione, alcuni elementi del primo verso si fondono con quelli del secondo e « la corsia » diventa una sala interna (« *dans la salle* ») : « *Ce matin dans la salle tu transportais / poumons et bronches, et moi je te disais / qu'à ceux-là ressemblent les sacs en plastique / portés par ton mari pour te donner / la recharge* »[40]. Una scelta, questa, che trasforma radicalmente lo sfondo dell'azione. Sparisce di colpo la profondità del corridoio attraversato dalla paziente, e ci si trova circondati nell'arena di cui parla il prefatore del libro, Silberstein, quando mette in risalto la ciclicità del poemetto e il senso di oppressione interna che si prova dentro « *l'arène minuscule où se déroule* Loin de Dieu, près de toi, *cycle restituant jusqu'au vertige les stations d'une "mise à mort" ou d'une "passion"* […] »[41].

La tappa successiva prevede una diversa sistemazione del terzo, quarto e quinto verso, dovuta a un solo accapo. Ma non è ancora risolto il problema della « ricarica » (« *te donner la recharge* »), termine inusitato in francese, se si eccettua il verbo « *recharger* (*te recharger* ?) », più frequente in un contesto di apparecchi elettronici e però improponibile in questa strofa, perché stilisticamente rozzo : « *Ce matin dans la salle tu transportais / poumons et bronches, et moi je te disais / qu'à ceux-là ressemblaient les sacs / en plastique portés par ton mari / pour te donner la recharge* »[42]. La soluzione arriva nella quarta fase del lavoro, optando per il verbo « *regonfler* » che ha sempre una funzione meccanica (la ruota di una macchina), pur allontanandosi dal campo lessicale dell'elettricità dell'originale e anche le generiche « buste » passano, da « *sacs en plastique* », a ben precisi « *sacs de perfusion* »[43]. Si sono inoltre verificati degli spostamenti temporali del verbo « *ressembler* », tra una fase e l'altra della traduzione. Nell'originale vige il presente, poi si passa all'imperfetto, che torna al presente nella seconda stesura, e poi di nuovo all'imperfetto nella terza e quarta, restituendo il suo carattere narrativo al componimento : « *Ce matin dans la salle tu transportais / poumons et bronches, et moi je te disais / qu'à ceux-là ressemblaient les sacs / de perfusion portés par ton mari / pour te regonfler* »[44].

Con la tredicesima stanza, *Questa sorgente infetta*[45], iniziano le indecisioni e le prove sui ritagli dei versi e le varie riorganizzazioni metriche e

39. *Tu transportais tes poumons et tes bronches*, V1, 13 / 12 / 2011, p. 3.
40. *Tu transportais tes poumons et tes bronches*, V2, 14 / 06 / 2012, p. 12.
41. J. Silberstein, « Préface », *in* F. Bajec, *Loin de Dieu…*, p. 7.
42. *Ce matin dans la salle tu transportais*, V3, 18 / 06 / 2012, p. 21.
43. *Ce matin dans la salle tu transportais*, V4, 04 / 09 / 2012, p. 30.
44. *Ibid.*
45. Cf. F. Bajec, *Con te, senza Dio*, in *Poeti Circus*, p. 14: « Questa sorgente infetta […] vorrei chiuderla per sempre, / poiché non è bene trattare col tempo / con questo contratto. / È senza

chiarificazioni sintattiche che condurranno inevitabilmente all'aggiunta di un verso, aggiunta che si verificherà in almeno cinque stanze tradotte (VI, X, XI, XIII, XV). Vi è perfino una revisione dell'originale in italiano: gli ultimi due versi si allineano e la traduzione deciderà anche della fuoriuscita della congiunzione «poiché» dall'originale («poiché non è bene trattare col tempo») e di un «ma» che sarà trasformato in «e» («crescente ma invisibile ai miei occhi»)[46]. Ciò non vale per la versione francese.

Il susseguirsi di sempre nuove prove di riorganizzazione metrica caratterizza il lavoro sulla seconda metà del poemetto (X-XX). La traduzione correttiva (o «*réecriture traduisante*»[47]) – se si osserva la primissima versione di un frammento della quindicesima strofa in italiano così come era apparso nel 2005, e lo stesso frammento ripubblicato nel 2013 –, si caratterizza per una maggiore scioltezza e brevità dell'espressione: «[acqua] che ribolle / in camera tua, appesa al treppiede, con la maschera / da cui ti alimenti in perfetta stasi, sul divano, / mia bambola impagliata [...]»[48] diventa «[acqua] che ribolle / appesa al treppiede, con la maschera da cui / ti alimenti in perfetta stasi, mia bambola impagliata [...]»[49]. Osserviamo un altro frammento della prima versione originale di questa strofa : «[...] Io pretendo / insospettabili risorse, buttando per strada / un pianto vero: mai visti di così grandi? chiedo / al popolo dei bar aperti, che non vede / come posso guardarlo, sempre in piedi»[50]. Bisognerà attendere il quarto tentativo di traduzione per snellirlo, invertire gli *enjambements*, trovare un'armonia nell'irregolarità del suo metro: «[...] *Je prétends / à des ressources inattendues en jetant dans la rue / de vraies larmes: en avez-vous rencontrées de si / grosses? Je le demande au peuple des bars ouverts, / ne sachant quel regard adresser à l'indifférence*»[51]. Il verbo «vedere» diventa «*savoir*», e «guardare» è sostituito dal sostantivo «*regard*», mentre la postura «sempre in piedi» è soppressa e viene sostituita dall'«*indifférence*», implicita nel testo in italiano. Nella nuova edizione del poemetto, il frammento in italiano è corretto spostando l'accento dall'inconsapevolezza del «popolo dei bar» a quella dell'io poetante. Slittamento più curioso nella sua ambiguità rispetto

---

fame reale, è per l'amore che non ha volto, / non c'è mancanza, solo perdita / crescente ma invisibile / ai miei occhi. Io parlo da cieco a cui suonano / una marcia lontana e irrimediabile / su cui è meglio fischiare».

46. *Questa sorgente infetta*, in *Loin de Dieu...*, p. 49.
47. Termine usato da Michaël Oustinoff nel suo *Bilinguisme d'écriture et auto-traduction: Julien Green, Samuel Beckett, Vladimir Nabokov*, Parigi, L'Harmattan, 2001.
48. Cf. F. Bajec, *Con te, senza Dio*, in *Poeti Circus*, p. 15.
49. *Avrò il permesso, passando*, in *Loin de Dieu...*, p. 51.
50. Cf. F. Bajec, *Con te, senza Dio*, in *Poeti Circus*, p. 15.
51. *Aurais-je le droit, en passant*, V4, 04 / 09 / 2012, p. 33.

all'esplicita opposizione dell'io consapevole del suo dolore nei confronti di un popolo che si illude di vivere : « […] chiedo / al popolo dei bar aperti, non sapendo / come posso guardare l'indifferenza »[52].

Per chiudere il capitolo sulle correzioni post-traduttive dell'originale, vorrei prendere come ultimo esempio la diciasettesima stanza, *Dormi al fianco di quacuno*, in cui è presente un intervento di rilievo. Riporto innanzitutto i primi versi del testo di partenza : « Dormi al fianco di qualcuno / che potrebbe non esserci domani. / Niente male se non era tua moglie, / ma la terza fase comincia / con questo rumore d'acquario, / e tu che non dormi »[53]. Come al solito, nella sua maldestra letterarietà, la prima stesura della traduzione non si allontana molto dal palinsesto, salvo appesantire i primi due versi con una consonanza interna non richiesta : « *Tu dors à coté d'un être / qui pourrait ne plus y être demain. / Pas grave si ce n'était pas ta femme, / mais la troisième étape commence / avec ce bruit d'aquarium, / et toi qui ne dors pas* »[54]. Nella seconda stesura viene espunto il terzo verso, ritenuto superfluo, e si elimina la fastidiosa consonanza « *être… être* » tra il primo e il secondo, così come il pronome « *y* ». Opzioni che rendono più lirico l'attacco e più tenue la rima sostitutiva : « *Tu dors auprès de quelqu'un / qui pourrait ne plus être demain. / La troisième étape commence* […] »[55]. La terza stesura rinuncia all'equilibrio ritmico dei primi due versi, trasformando il modo indicativo in imperativo, sia pur recuperando l'effetto percussivo dell'italiano : « *Dors auprès de quelqu'un / qui pourrait ne plus être demain. / La troisième étape commence* […] »[56]. La nuova versione dell'originale sarà allora più solenne e icastica : « Dormi al fianco di qualcuno / che potrebbe non esserci domani. / La terza fase comincia […] »[57].

Gli ostacoli riscontrati nella ventesima e ultima stanza, *Dors, mon amour*, erano tutti riuniti nei versi di chiusura. Qui la morte è intesa come uno strappo ed è allo stesso tempo rappresentata come un atto di deglutizione o di digestione, per includere tutto ciò che si è vissuto, ma senza tornare indietro, né dare segni di rammarico o attaccamento : « […] ti reggo mentre passi / di là e come un lavandino / ingoia l'ultimo residuo / ti apri al respiro estremo / e il mondo non saluti »[58]. La prima traduzione del 13 dicembre 2011 fraintende e altera quel « di là » (« *par là* ») che è il punto di

52. *Avrò il permesso, passando*, in *Loin de Dieu…*, p. 51.
53. Cf. F. Bajec, *Dormi al fianco di qualcuno*, in *Poeti Circus*, p. 16.
54. *Tu dors à côté d'un être*, V1, 13 / 12 / 2011, p. 7.
55. *Tu dors à côté d'un être*, V2, 14 / 06 / 2012, p. 16.
56. *Tu dors à côté d'un être*, V3, 18 / 06 / 2012, p. 25.
57. *Dormi al fianco di qualcuno*, in *Loin de Dieu…*, p. 53.
58. *Ibid.*, p. 56.

passaggio alla riva dei morti. C'è un attraversamento, ma è più una tangenza, e l'« *extrême haleine* » sembra piuttosto il risultato di una corsa, quando invece, appena prima, nella stessa stanza : « Il cuore va piano adesso / come mai si è visto camminare »[59]. È in tali frangenti che la traduzione si rivela uno strumento di approfondimento del testo originale, una meditazione sui suoi significati. Chiarifica ciò che non era chiaro al principio, pur rischiando la didascalia, come nella versione del 14 giugno 2012: « […] *je te tiens, le temps que tu passes / par delà et comme un évier / avale son dernier résidu, / tu t'ouvres à l'extrêmité du souffle* […] »[60]. Solo nella terza fase viene ripristinata la sfumatura della corsa (« *à bout de souffle* ») trovando per la prima volta una regolarità musicale che annulla lo sforzo dell'apertura (« ti apri al respiro estremo ») e ne fa quasi un decollo : « […] *tu t'ouvres à bout de souffle / sans dire au revoir au monde* »[61].

Conclusioni

Tra le sei categorie di traduzione poetica che il linguista russo Efim Etkind[62] rintraccia nelle prefazioni dei traduttori degli anni '80, una sembra coincidere sufficientemente con il lavoro sopra descritto. Con il termine « *Traduction-Recréation* »[63], Etkind designa quelle traduzioni (rare a suo dire) che tengono conto della struttura originale dell'opera, permettendosi trasformazioni, sacrifici e aggiunte, a condizione di non superare i limiti imposti dal mondo estetico dell'autore. Il che ci rimanda a quanto già enunciato da Gabriele Frasca, per sottolineare l'importanza della fedelà del traduttore alla poetica dell'autore. Ciò vale per Beckett che traduce se stesso, ma anche per i nuovi spazi della traduzione contemporanea in rapporto all'originale.

Nel mio approccio al testo in italiano, qualora questo sia stato modificato, ho l'impressione di aver agito rispettando i due sistemi linguistici e coerentemente con la mia pratica letteraria che non si dissocia da una poetica della traduzione. Anche se il cambiamento ritmico, formale, o semiotico può sembrare talvolta un tradimento evidente, esso fa saltare certe caratteristiche del primo testo migliorandolo in italiano, e approfondendolo in francese. Il risultato di questa trasposizione non è necessariamente più alto del testo primo. È anzi attaccabile da un punto di vista strettamente ritmico. Tuttavia, so di non essere uscito dal sistema estetico che prevede

59. *Ibid.*
60. *Dors, mon amour*, V2, 14 / 06 / 2012, p. 17.
61. *Dors, mon amour*, V3, 18 / 06 / 2012, p. 26.
62. E. Etkind, *Un art en crise – essai de poétique de la traduction poétique*, Losanna, L'Âge d'Homme, 1982.
63. *Ibid.*, p. 22.

l'alternanza di lirismo e antilirismo, in un italiano che non è quello letterario della tradizione, così come il francese non ha punti di contatto con la lingua di Aragon. È ibrido, tollera le metamorfosi, visto che la mia prassi letteraria è figlia del bilinguismo e conta sugli apporti transculturali di più letterature, con debiti anche in area anglofona.

Non ultimo degli argomenti qui addotto è l'interpretazione del termine « traduzione generativa » o « processo generativo di autotraduzione ». A partire da un testo che si suppone compiuto (in italiano o in francese) la traduzione permette di ottenere un numero infinito di testi derivativi che possono mettere in discussione la natura finita dell'originale, cancellando il suo statuto e rendendolo, con un gioco di specchi, un effetto della riscrittura. La si potrebbe considerare a proposito una pratica impura. Ma questa si fa sistema quando investe la creazione di nuovi testi originali, quando cioè diventa procedurale ; uno strumento affine a quei generatori usati da molti artisti di oggi per comporre figure nuove a partire da dati inseriti nel computer. Non ho esitato a servirmi di questo mezzo per risolvere anche in prosa problemi stilistici e inceppi narrativi. È così che mi sono oltretutto liberato di molte poesie, se la traduzione ne rivelava le debolezze, e questo passando talvolta per due fasi diverse (francese-italiano-francese / italiano-francese-italiano). Sicché oggi l'edizione definitiva di un mio libro in italiano può essere in buona parte il frutto di una riscrittura traduttiva.

Ho avuto l'occasione di soffermarmi sull'interpretazione del titolo *Loin de Dieu, près de toi*. Esso suggeriva un legame tra la richiesta di Abramo a Yahweh di non distruggere le città di Sodoma e Gomorra e la supplica del figlio rivolta alla madre affinché non muoia : « *Je vous regarde avec respect et attends ainsi / que soit complète la très haute requête* »[64]. Arriveremo così a concepire la traduzione come un atto riflesso dalla Madre che ha lasciato in eredità la propria lingua al figlio. Ma ciò che è tangibile, alla fine, è il risultato linguistico. Non vi sono miracoli possibili se non attraverso la lingua, affermano gli psicoanalisti. Resta quindi da precisare che la lingua trasmessa e quella scritta sono due entità distinte, se è vero che ogni scrittore reinventa un suo idioma, come scrive Marina Cvetaeva in una lettera a Rilke[65]. Vale a dire che nell'impurità di una lingua letteraria non vi è spazio per i sentimenti patriottici, poiché la letteratura per chi scrive è il primo luogo di residenza.

Fabrizio Bajec

Poeta e traduttore

64. *Je vois mon père siffler dans ces couloirs maudits*, in *Loin de Dieu…*, p. 18.

65. Lettera citata da E. Etkind, *Un art en crise*, p. 254-255.

TRADUIRE À QUATRE MAINS : LE CAS D'AMELIA ROSSELLI

Résumé : Cet article analyse la genèse de deux traductions entre italien, anglais et français de l'œuvre d'Amelia Rosselli réalisées avec la participation de l'auteure elle-même. L'étude génétique et philologique des brouillons des traductions et de la correspondance avec les traducteurs permet d'identifier les dynamiques de cette œuvre commune. Plusieurs raisons expliquent le recours à un traducteur : la compétence linguistique de l'auteure, son rapport ambivalent à l'autotraduction et sa recherche d'un relais stratégique. Ce choix implique néanmoins un contrôle étroit de l'auteure en faveur d'une traduction littérale. Un tel rappel à la lettre du texte peut être interprété comme le prolongement de l'autotraduction, mais également comme une préservation du plurilinguisme du texte original. La traduction « à quatre mains » est en réalité un processus spéculaire de créativité collective où l'auteure prolonge les choix du traducteur, tandis que le traducteur devient à son tour gardien de la lettre du texte.

Riassunto : *Quest'articolo analizza la genesi di due traduzioni tra italiano, inglese e francese, dell'opera di Amelia Rosselli alle quali la scrittrice stessa ha partecipato. Lo studio genetico-filologico degli scartafacci delle traduzioni, e della corrispondenza con i traduttori, permette d'identificare le dinamiche di quest'opera comune. Varie ragioni spiegano il ricorso a un traduttore : la competenza linguistica dell'autrice, il legame ambivalente all'autotraduzione e la ricerca di un alleato strategico. Questa scelta implica tuttavia un marcato controllo dell'autrice a favore di una traduzione letterale. Un tale richiamo alla lettera del testo può essere interpretato come il proseguimento dell'autotraduzione ma anche come la salvaguardia del plurilinguismo del testo originale. La traduzione « a quattro mani » è in realtà un processo speculare di creatività collettiva nel quale l'autrice prolunga le scelte del traduttore, mentre il traduttore diventa a sua volta guardiano della lettera del testo.*

Tout traducteur noue avec son auteur un dialogue imaginaire. Cet échange se concrétise parfois. Il s'inscrit dans une histoire – encore à écrire – de la traduction à plusieurs. La participation de l'auteur à une telle « traduction collaborative »[1] implique différents privilèges. Tout d'abord, une traduction

1. Une première ébauche de ces réflexions a fait l'objet de notre intervention, « Traduire *avec* Amelia Rosselli », présentée au colloque *La traduction collaborative, de l'Antiquité à Internet* (Paris, 5-7 juin 2014).

ainsi réalisée comporte une validation auctoriale. Elle y gagne également un caractère unique ; le travail du traducteur est nimbé de l'aura et du prestige propres à l'auteur. Pour ces deux raisons au moins, la traduction réalisée avec l'auteur se donne parfois comme un double original du texte de départ, comme lors d'une autotraduction[2]. Par ailleurs, la présence de l'auteur influence le traducteur de manière non négligeable. Valorisée par l'auteur, la traduction s'en trouve peut-être libérée de sa condition traditionnelle d'ancillarité et d'« invisibilité » (Lawrence Venuti)[3]. La collaboration entre traducteur et auteur semble donc esquisser l'horizon utopique de toute traduction[4].

La réalité est bien différente. Entre l'auteur plurilingue et le traducteur peut s'instaurer une tension des plus néfastes. Les profondes divergences qui apparaissent généralement lors de ce travail trouvent leurs racines dans une défiance réciproque pour le « traître » qui peut se cacher en tout traducteur, selon un adage italien bien connu. Les dissensions entre traducteur et auteur s'enracinent également dans une compétition symbolique sous fond d'« angoisse de l'influence »[5]. La pratique de la traduction et l'accusation de plagiat vont parfois de pair, comme nous le rappelle tristement le parcours de Paul Celan[6]. Quoi qu'il en soit, les diversités de compétence linguistique, de tradition et de parti pris génèrent sans doute des écarts conséquents. Sans compter que, du haut de sa légitimité, l'écrivain peut à tout moment exercer un contrôle impérieux sur la traduction de ses textes. Dans bien des cas, la frontière avec l'autotraduction devient alors poreuse.

Le travail de traduction à quatre mains est particulièrement significatif pour Amelia Rosselli. Trilingue par son parcours biographique, l'auteure n'a jamais séparé son écriture du passage incessant d'une langue à l'autre, écrivant en anglais, en français ou en italien. Son écriture plurilingue trouve un prolongement naturel dans la collaboration à ses traductions. Deux en particulier nous intéresseront ici.

---

2. À propos de l'écriture bilingue de Samuel Beckett, Bruno Clément a évoqué une œuvre « monstrueuse, bifide, dont la bipolarité vise précisément à accréditer l'absence de contours et de fins » (*L'œuvre sans qualités*, Paris, Éditions du Seuil, 1994, p. 234).
3. Cf. L. Venuti, *The Translator's Invisibility. A History of Translation* [1995], Londres, Routledge, 2008[2].
4. Sur les promesses de la traduction et sur l'horizon utopique de tout traducteur, cf. W. Benjamin, « La tâche du traducteur », in *Œuvres I*, trad. M. De Gandillac, R. Rochlitz, P. Rusch, Paris, Gallimard, 2000, ainsi que le commentaire d'A. Berman, *L'âge de la traduction*, Saint-Denis, Presses universitaires de Vincennes, 2008.
5. Cf. H. Bloom, *L'angoisse de l'influence* [1973], trad. M. Shelledy, S. Degachi, Paris, Aux forges de Vulcain, 2013.
6. Au sein d'une vaste bibliographie consacrée à la question, nous renvoyons du moins à Y. Bonnefoy, *Ce qui alarma Paul Celan*, Paris, Galilée, 2006.

La première est celle de *Sleep*, recueil en anglais publié à partir de la fin des années quatre-vingt, mais dont l'écriture remonte à la fin des années cinquante. Acclamé tardivement par la critique anglophone[7], *Sleep* n'a jamais trouvé d'éditeur anglais ou américain. C'est donc en Italie qu'il a été publié. En 1986 paraissent dans la revue *Nuovi Argomenti* dix poèmes choisis par Edoardo Albinati et traduits en italien par Amelia Rosselli elle-même[8]. Cette publication prépare et aiguille les traductions suivantes : celle, anthologique, d'Antonio Porta (1989)[9], et celle, intégrale, d'Emmanuela Tandello (1992)[10]. Une autre œuvre connaît un destin similaire : *La libellula*[11]. Ce « *poemetto* », considéré comme un des chefs-d'œuvre d'Amelia Rosselli, connaît plusieurs éditions en Italie (la première date de 1969) avant d'être traduit à son tour en plusieurs langues. La traduction en français d'un extrait de ce long poème italien est réalisée par Jean-Charles Vegliante entre 1986 et 1987[12].

L'analyse de la correspondance entre l'auteure et ses traducteurs, ainsi que l'observation des manuscrits des traductions, permettent de comprendre comment s'est déroulé ce travail commun. À ce dossier s'ajoutent les lettres avec les traducteurs dont certaines sont à ce jour inédites. Les brouillons révèlent les différentes étapes de cette œuvre collective et permettent de déjouer l'idée convenue d'une traduction solitaire. Il ne s'agit en aucun cas d'inscrire dans la genèse une téléologie qui conduirait à la meilleure des traductions. Bien au contraire, cette approche nous permettra de souligner que la traduction est irréductible à des pétitions de principe, et ce parce qu'il s'agit fondamentalement d'un mouvement (parfois cyclique, bien que sans cesse ouvert à de nouvelles possibilités) auquel participent l'auteur et le traducteur, réunis par un rapport d'identification spéculaire.

---

7. Cf. A. Snodgrass, *Knowing Noise. The english poetry of Amelia Rosselli*, New York, Peter Lang, 2001.
8. À présent dans *Sleep. Dieci poesie tradotte dall'autore*, *in* A. Rosselli, *L'opera poetica*, Milan, Mondadori (I Meridiani), 2012, p. 1198-1201.
9. A. Rosselli, *Sonno-Sleep*, trad. A. Porta, Rome, Rossi & Spera, 1989. L'ouvrage a fait l'objet d'une deuxième édition en 2003 : *Sonno-Sleep*, Gênes, San Marco dei Giustiniani, 2003. Le recueil est accompagné de la correspondance Porta-Rosselli et de reproductions de manuscrits édités par Niva Lorenzini.
10. A. Rosselli, *Sleep*, trad. E. Tandello, Milan, Garzanti, 1992. À présent *in* A. Rosselli, *L'opera poetica*, p. 856-1125.
11. A. Rosselli, *La libellula*, in *L'opera poetica*, p. 195-213.
12. Cf. A. Rosselli, *Poésie entre les langues. Amelia Rosselli*, J.-C. Vegliante trad. et éd., Paris, Presses de la Sorbonne Nouvelle (prépublications du CIRCE), 1994, p. 3-7. Pour une analyse génétique détaillée de cette traduction, voir notre « Genèse d'une traduction : *La Libellule* d'Amelia Rosselli », in *Traduire le plurilinguisme*, L. Chinellato, E. Sciarrino, J.-C. Vegliante (éd.), à paraître aux Éditions des Archives contemporaines en 2015. Voir aussi la première traduction française intégrale, toute récente : A. Rosselli, *La Libellule*, trad. M. Fabre, Paris, Ypsilon, 2014.

Les raisons du recours au traducteur

Il est légitime de se demander, avant tout, pourquoi un auteur plurilingue éprouve le besoin de recourir à des traducteurs, alors qu'il pourrait également s'autotraduire. Dans l'ensemble des traductions réalisées du vivant d'Amelia Rosselli, le volume des traductions collaboratives est nettement supérieur à celui des autotraductions. L'auteure, qui écrivait pourtant en trois langues et qui fut une traductrice reconnue de la poésie anglaise (de Sylvia Plath et Emily Dickinson notamment), n'aimait guère s'autotraduire, contrairement à d'autres auteurs plurilingues.

Or la compétence linguistique de l'auteure joue, nous semble-t-il, un rôle essentiel dans ses choix. D'après sa correspondance avec Jean-Charles Vegliante, à ce jour inédite, on devine qu'Amelia Rosselli n'est pas prête à s'autotraduire pour des raisons de maîtrise linguistique avant tout : elle spécifie qu'elle comprend « presque tout »[13] en français, à l'exclusion des termes les plus techniques ou inhabituels. Une telle précision ambiguë peut être lue comme le symptôme d'une insécurité linguistique nécessitant le soutien d'un traducteur français[14]. D'autres données confirment cette hypothèse. Si on compare les poèmes français aux textes italiens et anglais d'Amelia Rosselli, les premiers représentent quantitativement une partie moindre de son œuvre. De plus, à l'intérieur même des textes, la fréquence des changements de langue entre l'anglais et le français est faible, comme a pu l'évaluer Tatiana Bisanti grâce à une série de relevés statistiques[15].

La triglossie de l'auteur, impliquant des rapports asymétriques entre les langues, permet d'expliquer une légère différence dans les dynamiques traductives en fonction des langues à l'œuvre. Amelia Rosselli avait une connaissance intime de l'anglais, qui était la langue de sa mère et celle de sa scolarité en Angleterre et aux États-Unis. Aussi, bien qu'elle commente attentivement la traduction de l'italien vers le français (*La libellula – La Libellule*), elle intervient de manière bien plus incisive dans les traductions de l'anglais vers l'italien (*Sleep – Sonno*). Néanmoins, même en considérant que ces indices concernant la compétence sont probants, les données « objectives » ne sauraient occulter les enjeux artistiques, les idiosyncrasies de l'auteur, ainsi que la spécificité de la performance littéraire[16].

---

13. Lettre d'Amelia Rosselli à Jean-Charles Vegliante, 3 janvier 1987. Nous remercions chaleureusement Jean-Charles Vegliante de nous avoir montré cette lettre et les suivantes, ainsi que les brouillons de la traduction. L'ensemble de ce dossier est inédit.
14. Sur ce sujet, nous renvoyons à notre étude : « Un "chaos linguistique" : les textes en français d'Amelia Rosselli (1930-1996) », *Continents manuscrits*, n° 2, 2014 ; en ligne : http://coma.revues.org/311.
15. T. Bisanti, *L'opera plurilingue di Amelia Rosselli*, Pise, ETS, 2007.
16. Cf. A. Pavlenko, *Emotions and Multilingualism*, Cambridge, Cambridge University Press, 2005, p. 6.

Pour Amelia Rosselli, la traduction reste essentiellement un exercice difficile, pénible et insatisfaisant. L'auteure refuse de faire traduire certains de ses textes plurilingues, comme son recueil de jeunesse *Primi scritti*, soulevant ainsi la perplexité des éditeurs auxquels elle s'adresse (certains en refusent la publication pour cette raison[17]). Elle se montre également très critique envers ses propres traductions de Sylvia Plath et d'Emily Dickinson, dont elle minimise l'importance, alors qu'elles font date en Italie.

Cette insécurité trouve son origine dans un lien ambivalent à l'anglais. Amelia Rosselli considère la langue de Shakespeare tantôt comme sa première langue, tantôt comme une langue acquise, à travers des déclarations contradictoires : « *L'inglese, benché lingua imparata forzatamente durante i primi anni scolastici, era pur sempre la mia* prima *lingua* »[18] ; « *per me è una lingua* acquisita. *Non mi considero un'eccellente traduttrice dall'inglese* »[19]. Dans tous les cas, l'autotraduction de l'anglais à l'italien semble être une tâche douloureuse, presque dégoûtante : « *Tradurre se stessa, come spesso ho fatto, è un lavoro sfiancante : ora mi viene un senso di indigestione e di ubbìa.* E poi tradurre se stessi è ripugnante. *Ho cominciato a farlo perché non ero soddisfatta delle traduzioni altrui* »[20]. L'autotraduction viendrait pallier l'insatisfaction provoquée par les « traductions des autres » (comme si seule l'auteure elle-même pouvait se traduire sans se trahir), mais elle semble à son tour insuffisante. La souffrance générée par l'autotraduction est une constante dans les propos de nombreux auteurs plurilingues, d'après Anthony Cordingley[21]. La collaboration avec le traducteur s'impose alors comme une « troisième voie » entre traduction et autotraduction.

Enfin le traducteur, surtout s'il occupe une position de relief dans le domaine littéraire de sa langue nationale, représente un renfort, voire un véritable relais stratégique. Il résout la situation paradoxale de l'auteur plurilingue, lequel est toujours étranger aux domaines littéraires dans lesquels

17. Cf. la lettre de Paolo Fossati à Amelia Rosselli, Archivio Einaudi, 19 février 1970, cité par D. La Penna, « *La promessa d'un semplice linguaggio* ». *Lingua e stile nella poesia di Amelia Rosselli*, Rome, Carocci, 2013, p. 85.

18. M. Camboni, « È molto difficile essere semplici » [1981], *in* A. Rosselli, *È vostra la vita che ho perso. Conversazioni e interviste 1963-1995*, M. Venturini, S. De March (éd.), Florence, Le Lettere, 2007, p. 43. Nous soulignons.

19. M. Caporali, « Pensare in tre lingue » [1990], *ibid.*, p. 114. Nous soulignons.

20. P. Di Stefano, « Tradurre se stessi » [1992], *ibid.*, p. 140. Nous soulignons.

21. A. Cordingley, « The Passion of Self-translation. A masocritical perspective », in *Self-translation. Brokering originality in hybrid culture*, A. Cordingley (éd.), New York – Londres, Bloomsbury, 2013, p. 81-94. La perspective psychanalytique généralisante n'est cependant fondée qu'en présence d'une observation sociolinguistique détaillant chaque situation de plurilinguisme.

il s'inscrit[22]. Un tel support était indispensable pour Amelia Rosselli, qui essaya longtemps et en vain de publier à l'étranger. Elle dut attendre d'être reconnue en Italie pour obtenir la publication de ses textes plurilingues (qui sont encore aujourd'hui trop souvent réduits à des exercices de style ou à des *juvenilia* sans intérêt[23]). À la fin des années quatre-vingt, elle traverse une longue période de silence qui se prolonge déjà depuis des années, interrompue seulement par *Impromptu* (1981). À défaut d'écrire de nouveaux textes, elle compte sur la traduction pour assurer la pérennisation de son œuvre, pour garantir sa présence éditoriale et pour prolonger par ses textes une vie à laquelle elle décide bientôt de mettre un terme (en 1996). Antonio Porta, qui était traducteur littéraire de l'anglais, éditeur pour une prestigieuse maison et surtout l'un des poètes les plus reconnus des *Novissimi* (avec Edoardo Sanguineti et Elio Pagliarani), incarne ainsi un puissant allié.

Le travail de prescription : la lettre avant tout

Amelia Rosselli révise méthodiquement toutes les étapes de la traduction. Dès sa première lettre au sujet de la traduction de *Sleep*, envoyée à Antonio Porta en 1986, elle rappelle qu'elle a autotraduit une sélection de poèmes de ce même recueil (est-ce une manière discrète d'indiquer le modèle à suivre ?)[24]. Elle déclare également qu'elle est disponible pour retravailler les traductions et pour discuter des éventuelles difficultés ; ce sont les aspects métriques qui la préoccupent surtout. Cette attention pour le mètre et pour le rythme est une constante.

Elle rappelle enfin que ses poèmes anglais obéissent à une forme qu'elle a elle-même élaborée, l'« espace métrique »[25]. En somme, d'après elle, le traducteur doit avoir une connaissance approfondie du texte à traduire, mais également de toute l'œuvre de l'auteur, des principes systématiques qui la régissent, ainsi que des autotraductions déjà existantes le cas échéant. Ces exigences esquissent le portrait d'un traducteur idéal qui n'est pas sans rappeler celui donné par Nabokov :

---

22. Cf. à ce propos les remarques de Linda Lê, qui compare l'écrivain plurilingue à la chauve-souris d'une fable d'Ésope, chassée par les fouines et tantôt prise pour un mammifère, tantôt pour un oiseau (*Le complexe de Caliban*, Paris, Christian Bourgois, 2005, p. 103).
23. Pour une histoire éditoriale des textes, cf. les notes de Chiara Carpita à propos de *Primi scritti*, *in* A. Rosselli, *L'opera poetica*, p. 1380 *sq.* ; pour *Sleep*, celles d'Emmanuela Tandello, *ibid.*, p. 1472 *sq*.
24. Il s'agit des dix poèmes autotraduits cités précédemment, publiés par *Nuovi argomenti*. Lettre d'Amelia Rosselli à Antonio Porta, 28 octobre 1986, *in* A. Rosselli, *Sonno-Sleep*, p. 71.
25. L'espace métrique est utilisé à la fois en italien et en anglais, c'est une forme applicable à toutes les langues. Cf. A. Rosselli, « Spazi Metrici », in *L'opera poetica*, p. 184 *sq*.

> Tout d'abord, [le traducteur] doit avoir autant de talent – ou du moins la même forme de talent – que l'auteur qu'il a choisi. […] Ensuite, il doit connaître parfaitement à la fois son pays et celui de son auteur, ainsi que tous les aspects du style et des méthodes de ce dernier, le contexte social des mots, leur vogue, ce qu'ils évoquaient jadis, ce qu'ils évoquent aujourd'hui. Enfin, outre son talent et son savoir, il doit posséder le don d'imitation, être capable de jouer le rôle de l'auteur, copiant fidèlement son comportement, son élocution, ses manières et sa forme d'esprit[26].

Le traducteur doit aussi écouter et assimiler les remarques de l'auteure sur son travail pour le rectifier. La relecture est un moment crucial de ce travail commun. Amelia Rosselli relit la première traduction ; elle en corrige quelques termes (comme le montrent les biffures) ; elle suggère des versions alternatives, parfois dans une langue, parfois dans l'autre. Les brouillons se présentent pour *Sleep* ou pour *La libellula* comme des documents bilingues, qui portent les interventions de deux mains différentes. Les modifications, loin d'être arbitraires, sont justifiées dans les lettres au traducteur qui proposent progressivement une véritable poétique de la traduction.

Amelia Rosselli souligne tout d'abord que traduire ses textes est très difficile en raison de leur plurilinguisme sophistiqué. Dans *Sleep*, l'anglais élisabéthain est mêlé à l'anglais contemporain. Dans *La libellula*, l'italien oral – marqué en particulier par les influences du dialecte romain – croise les interférences françaises et anglaises. L'auteure réaffirme profondément la primauté du texte d'origine. Elle oriente dans tous les cas vers une plus grande proximité avec la lettre du texte. Ainsi, elle écrit à Jean-Charles Vegliante, traducteur de *La Libellule* :

> *Rispedisco con qualche ritardo le quattro pagine già da te tradotte, de « La Libellula ». Nell'insieme la traduzione è anzi assai bella : ho solo una critica da fare, che riguarda una sola specie di sbaglio costante nella tua traduzione, come vedrai nelle note che ho apposto in <u>non</u> tutta certezza, lungo i margini, o, con più sicurezza, nelle parole o frasi che ho sostituito <u>tout court</u>, che però sono poche.* […] *Per passare alla traduzione stessa : per quello che capisco del francese, e capisco quasi tutto salvo i termini più tecnici, oppure inusuali, cioè non di « media » usanza, lì dove metto un appunto al margine, è quasi sempre quando tu trovando una espressione se non popolaresca, comunque tipicamente e sciattamente romana, pensi meglio tradurla con termini usualmente letterari. In alcuni ma pochi casi v'è invenzione di parola difficile davvero da*

26. V. Nabokov, « L'art de la traduction », in *Littératures*, Paris, Robert Laffont, 1985, p. 902, cité par O. Anokhina, « Traduction et réécriture chez Vladimir Nabokov : genèse d'une œuvre en trois langues », *Genesis*, n° 38, 2014 : *Traduire*, F. Durand-Bogaert (éd.), p. 113.

tradursi, ma forse un qualche sforzo si potrebbe fare in quella direzione, e cioè tradurre molto litterariamente anche se l'espressione equivalente è goffa in francese, del resto quanto in italiano e ciò volontariamente. Mi pare che è tutto ; spero che potrai spedirmi altre pagine già tradotte : non trovo difficoltà nel sostituire alcuni termini, e penso che sarai d'accordo con me sul metodo litterale da usarsi con parole volutamente goffe o frasi del genere[27].

Ce parti pris littéral est visible dans les corrections manuscrites apportées à la traduction de *Sleep* et de *La libellula*. Dans celle-ci, les amendements se concentrent sur certaines formes grammaticales et surtout sur le lexique. Amelia Rosselli souligne dans la lettre déjà citée qu'elle ne trouve pas difficile de « substituer quelques termes » validant la traduction dans son ensemble[28]. Même ponctuelles, ces modifications obéissent à une logique systématique : elles tendent vers le calque, supposé restituer l'oralité et le plurilinguisme du texte d'origine, parfois jusqu'à traduire telle quelle une expression idiomatique italienne qui perd tout son sens en français[29].

Amelia Rosselli s'est montrée plus sévère dans sa correspondance avec Antonio Porta. Elle critique ouvertement Lawrence Smith, professeur d'anglais et traducteur de l'italien vers l'anglais, qui est supposé contribuer également à la traduction :

Ho proprio soltanto supposto che tra un Lawrence Smith (non buon traduttore secondo me nell'antologia "The New Italians Poetry" del 1981), e il tuo avere troppo da fare, forse non avevate avuto il tempo di approfondire la traduzione[30].

La part exacte de Lawrence Smith dans la première phase de la traduction est difficile à établir. Il est certain, en revanche, que ce professeur d'anglais a été mis à l'écart par la suite[31]. Le jugement de l'auteure reste sans appel. Quant au traducteur principal, Amelia Rosselli lui conseille fermement de se tenir plus près du texte :

Comunque spero che tu possa considerare il mio intervenire così minuzioso (nello essere fedele al testo e agli « enjambements »*), d'utilità, se vuoi di nuovo intervenire sul testo* […] *! Ho apposto qualche molto piccola correzione*

27. Lettre d'Amelia Rosselli à Jean-Charles Vegliante, 3 janvier 1987. C'est l'auteure qui souligne.
28. *Ibid.*
29. Pour la liste complète des corrections de l'auteure, cf. notre étude « Genèse d'une traduction : *La Libellule* d'Amelia Rosselli ».
30. Lettre d'Amelia Rosselli à Antonio Porta, 28 octobre 1986, *in* A. Rosselli, *Sonno-Sleep*, p. 71.
31. Cf. la lettre d'Antonio Porta à Amelia Rosselli, 27 août 1987, *ibid.*, p. 76-77. D'ailleurs, Lawrence Smith n'est pas mentionné dans la publication définitive.

una volta tornata a casa, sempre per tener fede alla letterarietà, dare buona fonetica, e rispettarne la ritmica, in qualche modo attenendosi anche agli enjambements*, cosa che vedo tu fai in alcune poesie sistematicamente, ma nella prima no*[32].

La grande difficulté de la traduction dérive, on l'a déjà remarqué, de la langue spécifique de *Sleep*, très inspirée de la poésie élisabéthaine et ayant une forte polysémie. Là aussi, les interventions d'Amelia Rosselli insistent en faveur d'une littéralité à tous les niveaux du texte, comme le souligne encore le *post-scriptum* qui vient sceller la lettre :

PS : Noterai la mia aderenza quasi completa ai tempi dei verbi nell'originale inglese. Penso sia necessaria. Quanto ad alcuni modernismi, quasi sempre sono di bellissimo contrasto. Ma il vocabolo stesso è qualche volta misinterpretato, fuori da questioni interpretative. Ho usato qua e là l'inversione per salvare il « tono » elisabettiano affondato ; e parole un po' rare ma aderenti all'originale[33].

Le terme d'« *aderenza* » suggère qu'il s'agit de « coller » au plus près du texte d'origine et de sa langue baroque. Quatre aspects de la traduction sont donc mis en évidence : les temps des verbes, le lexique, la dimension rythmique et phonétique et enfin le respect des enjambements. Dans la version définitive de la traduction, le respect des verbes est d'ailleurs presque complet. En revanche, le lexique élisabéthain pose des problèmes persistants ; l'auteure propose de recourir à l'inversion pour rendre le « ton » élisabéthain sous-jacent et d'employer quelques mots rares, un choix qui n'est pas toujours appliqué au demeurant.

Pour mieux comprendre l'aspect prescriptif de ces observations, il faut préciser qu'Antonio Porta a fortement imprimé sa marque à la traduction de *Sleep*. Il en a modernisé la langue, en privilégiant un italien aux accents contemporains. Sa voix de poète est très perceptible dans sa traduction : en particulier, comme l'a remarqué Niva Lorenzini, il accentue la dimension physique des métaphores[34]. Parmi les trouvailles les plus remarquables de Porta, signalons surtout des néologismes en italien qui traduisent des mots composés avec un tiret en anglais (par exemple, « *lacrimecadenti* » pour « *tear-dropping* »)[35].

---

32. Lettre d'Amelia Rosselli à Antonio Porta, 16 juillet 1987, *ibid*., p. 74-75.
33. *Ibid.* C'est l'auteure qui souligne.
34. N. Lorenzini, « Rosselli-Porta : poesia a quattro mani o a due corpi », *in* A. Rosselli, *Sonno-Sleep*, p. 20.
35. A. Rosselli, *Sonno-Sleep*, p. 69.

Une écriture à quatre mains

La traduction manifeste une synergie entre l'écrivain et le traducteur. C'est pourquoi on peut dire, avec Antonio Porta, qu'il s'agit d'un « *esempio molto raro di poesia a quattro mani o a due corpi* »[36]. Le traducteur garde une part conséquente d'indépendance. Les remarques d'Amelia Rosselli restent très ciblées ; elles ne s'étendent pas à des phrases entières, elles ne s'apparentent pas non plus à une réécriture complète, contrairement à la démarche d'autres écrivains plurilingues collaborant avec des traducteurs choisis exprès pour être « malléables » (comme pour Nabokov[37]). Amelia Rosselli se défend précisément de dénaturer les partis pris du traducteur :

> *Se sono intervenuta sul lavoro di Porta è stato solo su particolari e non per alterarne il risultato complessivo. Non ho mai forzato la sua impostazione fino al punto di pretendere il rispetto per gli* enjambements. *Mi piaceva l'energia delle sue invenzioni, però faticavo nella lettura perdendomi ritmicamente. Avrei voluto parlargliene : sarebbe stato interessante ascoltare la sua opinione. Purtroppo non riuscimmo ad incontrarci*[38].

Bien qu'Amelia Rosselli n'approuve pas intimement tous les choix du traducteur, elle accepte de bonne grâce ses partis pris. Cela est visible au plan génétique. À titre d'exemple, le tapuscrit du dernier poème du recueil *Sleep* montre que pour traduire « *you mysterious* / *man* » Antonio Porta a inverti l'enjambement : « *tu uomo* / *misterioso* »[39]. Or l'auteure biffe d'abord cette solution pour rétablir l'ordre anglais, puis biffe à nouveau sa propre correction pour revenir au choix initial d'Antonio Porta. Ce retour à la première solution est représentatif du mouvement oscillatoire qu'assume souvent la genèse d'une traduction collective, contredisant encore une fois toute perspective qui voudrait y lire un simple progrès linéaire. Amelia Rosselli résume sa démarche en affirmant qu'elle corrige en imitant le style du traducteur. Elle écrit à Porta :

> *Noterai che le parti migliori (probabilmente quelle tue) della traduzione ho lasciato, e qua e là imitato nel tradurre da capo intere parti : perché proprio*

---

36. Lettre d'Antonio Porta à Amelia Rosselli, 27 août 1987, *ibid.*, p. 76.
37. O. Anokhina, « Traductions vers l'anglais de Vladimir Nabokov : traduction ou auto-traduction ? », *Glottopol. Revue de sociolinguistique en ligne*, n° 25, 2015 : *L'autotraduction : une perspective sociolinguistique*, p. 198-210 (http://glottopol.univ-rouen.fr/numero_25.html).
38. M. Caporali, « Pensare in tre lingue » [1990], p. 112. Allusion au décès d'Antonio Porta en 1989.
39. A. Rosselli, *Sonno-Sleep*, p. 68-69. La reproduction du manuscrit de travail correspondant se trouve en dernière page de l'ouvrage.

sul piano letterario l'elisabettiano sottostante (parola singola a molteplici significati accostabili) è difficilissimo da tradursi[40].

Le traducteur s'approprie le style de l'auteure, mais l'auteure s'approprie à son tour le style du traducteur. Elle devient doublement l'interprète de sa propre écriture – en anglais – et de celle du traducteur – en italien. Pour Amelia Rosselli, ce travail s'apparente à une véritable *fusion* des deux styles (et des deux langues, ce qui refonde le plurilinguisme intrinsèque de son écriture). Elle affirme dans la même lettre : « *Credo d'essere riuscita a* fondere *quel tuo stile chiaramente semplificatore quando riuscito, con la precisione della aderenza alle stranezze barocche del testo* »[41]. Une telle convergence correspond à une poétique de la dissonance harmonieuse : « *Come fosse riunire un "metal rad" ad un mazzo di fiori di serra !* »[42]. La froideur géométrique de l'écriture d'Antonio Porta, comparée ici à une barre de métal, tranche avec le style luxuriant, et quelque peu artificiel, du recueil pseudo-élisabéthain.

Mais la métaphore florale suggère également que la rigueur grammaticale et stylistique de la traduction soutient la créativité verbale de la poésie d'origine, comme un support métallique pour des plantes délicates. Antonio Porta remarque lui-même que, dans ses corrections, l'auteure a convergé globalement vers la traduction proposée (même si cet argument lui permet aussi de défendre ses propres choix). Il souligne en somme que ses interventions, qui ont éliminé erreurs et malentendus, ont suivi « le sillon déjà tracé »[43].

Le même processus d'écriture à « quatre mains » se développe également dans *La Libellule.* En corrigeant, Amelia Rosselli s'éloigne parfois intentionnellement du texte d'origine, comme si elle le réécrivait. Elle fournit même de nouvelles solutions, par exemple en inventant des mots-valises, retrouvant par là un procédé caractéristique de sa poésie. On assiste donc à un mouvement inverse à la conservation de la lettre, comme si la traduction relançait derechef le processus créatif.

Parallèlement, le traducteur doit s'adapter et jauger l'adéquation de certains termes proposés par l'auteure. C'est à lui que revient la tâche d'assurer que la créativité poétique de l'auteure ne déborde pas du sillon tracé par la traduction, pour en assurer la cohérence finale, quitte à ne pas toujours suivre de nouvelles solutions parfois hasardeuses. Car l'auteure

---

40. Lettre d'Amelia Rosselli à Antonio Porta, 16 juillet 1987, *ibid.*, p. 74.
41. *Ibid.* Nous soulignons.
42. *Ibid.*
43. Lettre d'Antonio Porta à Amelia Rosselli, 27 août 1987, *ibid.*, p. 77. C'est nous qui traduisons.

elle-même se laisse parfois entraîner jusqu'à perdre de vue son propre texte d'origine, en contradiction avec le choix de la littéralité. Le traducteur lui-même devient alors le gardien de la lettre du texte. Prenons comme exemple, dans *La Libellule*, le néologisme « *le tue mani oblivionate* » (de l'anglais *oblivion*) : la première solution « tes mains oubliées » est corrigée par Amelia Rosselli pour en faire « tes mains perdues » ; l'auteure revient sur ce point dans une lettre où elle propose encore « tes mains défaites » ; mais la version finale est bien plus proche de la première solution, « tes mains en oubli », sans doute rétablie par le traducteur pour préserver la racine initiale[44].

Le retour réflexif du traducteur est visible également dans *Sleep*. Dans la dernière lettre du dossier, Antonio Porta propose de reconsidérer plusieurs termes qu'il a préalablement notés sur une feuille de travail. Ici, le traducteur semble alors plus précis que l'auteure, suivant au plus près le lexique et la grammaire. Au critère grammatical s'ajoute ici une nuance de préférence subjective pour des solutions qui sont, tout simplement, au plus près du texte. Antonio Porta s'en amuse : « *"cut by the giant trees" l'avevi corretto in "soppiantate", poi più giustamente ricorretto in "ferite". Io avevo tradotto più semplicemente "tagliate" (le nostre anime). Francamente mi pare più tagliente…* »[45].

Conclusion

La traduction à quatre mains apparaît comme une alternative avantageuse à l'autotraduction, souvent perçue comme douloureuse et insatisfaisante. Mais si l'auteure recourt à un traducteur pour traduire un de ses textes dans une langue qu'elle maîtrise, ce n'est pas seulement pour pallier les éventuelles lacunes de sa compétence linguistique. Le traducteur est nécessaire pour extérioriser une multiplicité de langues profondément enfouies dans les tréfonds de la conscience. Il est, de plus, le responsable d'un transfert culturel qui est déjà inscrit dans le texte d'origine et qui nécessite sa médiation, même si son intervention peut être ressentie comme une invasion ou une appropriation par l'auteur.

Le rappel de la lettre du texte, loin d'être la manifestation d'un fétichisme de l'original, joue ici le rôle essentiel de réinscription de la diversité linguistique dans le texte de destination. Du reste, de nombreux auteurs plurilingues refusent la traduction « assimilatrice » et favorisent la proximité de la lettre (Nabokov et Beckett, entre autres). Dans le cas d'Amelia Rosselli,

---

44. Lettre d'Amelia Rosselli à Jean-Charles Vegliante, 25 mars 1987.
45. Lettre d'Antonio Porta à Amelia Rosselli, 27 août 1987, *in* A. Rosselli, *Sonno-Sleep*, p. 76.

l'auteure trouve dans son traducteur un *alter ego* qui entre en résonance avec son propre plurilinguisme. C'est pourquoi ses choix de traduction ne tendent pas seulement vers une fidélité littérale ; fusionnant avec ceux du traducteur, ils donnent naissance à un troisième style, lui-même plurilingue. Nous aimerions penser, d'après cet exemple, que la traduction doit rendre compte de la différence des langues pour la réinscrire en elle, comme déjà dans le texte plurilingue d'origine.

Emilio Sciarrino
Université Paris III-Sorbonne Nouvelle

DANS LES ARCHIVES DE CAPRONI TRADUCTEUR DE FRÉNAUD[1]

Résumé : La relation amicale et littéraire entre les poètes Giorgio Caproni et André Frénaud est à la base du travail de traduction de deux recueils de poèmes frénaldiens par Caproni, pendant une dizaine d'années d'intense activité traductive. Le dossier génétique des traductions, que nous avons pu étudier grâce au consentement des héritiers de Caproni, constitue un témoignage extraordinaire de son travail de transposition et de réécriture de la poésie française. Nous rendons compte ici de cette activité par l'analyse de la traduction d'un poème, dont nous présentons les différentes étapes de la réécriture et les recherches lexicales approfondies menées par le poète-traducteur. D'après l'étude comparative de l'original et de la traduction, mise en regard avec les avant-textes, nous pouvons relever que les hésitations et les préoccupations du traducteur se focalisent sur les noyaux significatifs de ce poème avec une telle intensité que sa traduction devient une véritable écriture en langue italienne.

Riassunto : *Il rapporto di amicizia e letterario tra i poeti Giorgio Caproni e André Frénaud è alla base del lavoro di traduzione realizzato da Caproni di due raccolte poetiche di Frénaud, durante una decina d'anni d'intensa attività traduttiva. Il dossier genetico delle traduzioni, che abbiamo potuto studiare grazie alla disponibilità degli eredi di Caproni, costituisce una straordinaria testimonianza del suo lavoro di trasposizione e riscrittura della poesia francese. Illustriamo qui tale attività attraverso l'analisi della traduzione di una poesia, di cui presentiamo le varie fasi della riscrittura e le ricerche lessicali approfondite del poeta-traduttore. Dallo studio comparativo dell'originale e della traduzione, messo a confronto con gli avantesti, possiamo prendere atto che le esitazioni e le preoccupazioni del traduttore si concentrano sui nuclei significativi di questa poesia con una tale intensità che la traduzione diventa una vera e propria scrittura in italiano.*

Frénaud en Italie

Giorgio Caproni et André Frénaud ont été liés par une longue amitié qui avait une origine essentiellement littéraire : ils avaient une estime réciproque de leur travail poétique et partageaient le même intérêt pour le sort de la

1. Cette contribution s'inscrit dans le prolongement de mon étude, « Caproni e Frénaud : nel laboratorio del traduttore », in *Giorgio Caproni poeta europeo*, E. Bricco (éd.), Gênes, Edizioni San Marco dei Giustiniani (I Quaderni della Fondazione Devoto), 2014, p. 75-88.

poésie dans le monde contemporain. André Frénaud (1907-1993) a été l'un des poètes français les plus significatifs de la génération qui a commencé à écrire après la Seconde Guerre mondiale. Poète du questionnement existentiel et de la recherche ontologique, il a participé activement à la vie intellectuelle française de l'après-guerre. Il a publié neuf recueils de poèmes, entre 1943 et 1986, ainsi que des plaquettes, et ces ouvrages ont été illustrés par de nombreux artistes. En 1973, il a reçu le Grand Prix de poésie de l'Académie française et en 1985 le Grand Prix national de Poésie. Au début des années soixante, Caproni et Frénaud se fréquentaient dans le milieu intellectuel et artistique de la COMES[2], la Communauté européenne des écrivains, constituée à Naples en 1958 par Giacinto Spagnoletti et fondée sur l'idée que l'union européenne devait être construite sur un fond humaniste commun. Frénaud a longuement séjourné en Italie, à de nombreuses occasions, pour participer aux rencontres de la COMES. Au cours de ces séjours, il visitait le pays et fréquentait ses amis italiens, comme par exemple Elio Vittorini. À Rome et à Milan, il passait de longues journées à discuter avec ses amis écrivains et poètes, parmi lesquels Giorgio Caproni[3], Franco Fortini et Sergio Solmi. Ces occasions favorisaient les échanges entre les intellectuels, ainsi que la naissance d'amitiés profondes et de projets littéraires.

Le rapport privilégié avec l'Italie s'est reflété dans nombre de poèmes frénaldiens, écrits à l'occasion de ces voyages en Italie, qui illustrent son attachement au *Belpaese* où les cordes de sa lyre devenaient particulièrement sensibles, réceptives et créatives[4]. Ce sont de longs poèmes comme *Le Silence de Genova*[5] et *La Sorcière de Rome*[6], ainsi que des sections entières consacrées à l'Italie et inspirées par elle : *Amour d'Italie* dans le recueil *Il n'y a pas de paradis*[7] et *Ex-voto en Italie* dans *Hæres*[8]. Cet amour pour l'Italie a trouvé chez les Italiens un terrain propice et suscité un vif intérêt

2. Pour quelques informations sur la COMES et sur sa constitution, cf. l'article de M. Sabbatini, « Dicembre 1964 : Anna Achmatova in Italia. Un caso di diplomazia culturale italo-sovietica » ; en ligne : http://www.esamizdat.it/rivista/2012-2013/pdf/sabbatini_eS_2012-2013_(IX).pdf. Site visité le 10 / 02 / 2015.
3. Cf. A. Dolfi, « Testi e intertesti (ovvero della genealogia letteraria e del rubato musicale) », in *Giorgio Caproni poeta europeo*, p. 21-41.
4. Dans un texte en prose inédit, *Le Théâtre métaphysique de Sienne*, Frénaud raconte une expérience de profonde inspiration poétique qu'il a vécue au contact avec l'art et l'atmosphère de la Piazza della Signoria. Cf. E. Bricco, *André Frénaud e l'Italia*, Fasano, Schena, 1999, p. 107-118.
5. *Le Silence de Genova*, in *La Sainte face*, Paris, Gallimard, 1968.
6. *La Sorcière de Rome*, Paris, Gallimard, 1973.
7. *Il n'y a pas de paradis*, Paris, Gallimard, 1962.
8. *Hæres*, Paris, Gallimard, 1982.

pour sa poésie, qui a été largement traduite dans les années 1960-1965 par Ungaretti, Pasolini, Solmi, Sereni, Fortini, Luzi et Caproni. Par la suite, grâce à la réalisation de projets éditoriaux communs, l'amitié entre Frénaud et Caproni s'est consolidée, au point de se transformer en un véritable lien fraternel impliquant une circulation d'idées, de motifs et de stylèmes entre leurs œuvres.

Caproni traducteur de Frénaud

Dans cet article, nous nous concentrerons sur les traductions de Giorgio Caproni et surtout sur sa méthode de travail, sur son atelier de traducteur. Ses premières traductions des poèmes de Frénaud paraissent en Italie au début des années soixante, d'abord en revue, ensuite en volume. Les premiers textes sont publiés en 1960 dans *L'Approdo Letterario*[9] ; la même année, *L'Europa Letteraria*[10] propose quelques poèmes traduits par différents poètes italiens, dont Caproni, qui concentre son travail de traduction sur les poèmes *Astres de la nuit* et *Passage de la visitation*, ce dernier étant fondamental pour sa poétique. L'année suivante, le journal *Il Caffè* publie les traductions des poèmes *Tombeau de mon père*, *Port de canal à Montceau-les-Mines* et *Bon-an mal-an*[11]. En 1964, nous trouvons la traduction de *Les rues de Naples* dans la plaquette *André Frénaud tradotto*[12] et *Le Silence de Genova* dans *L'Approdo letterario*[13]. En 1965, *Encore une fois* paraît en italien dans *La Fiera letteraria*[14] et, dans le même journal, en 1972, paraissent les traductions de *Quand le désert menace*, *Morte l'année*, *Sans amour* et *Si l'amour fut*[15]. Puis, dans le numéro de *Poesia* de mai 1989, qui consacre de nombreuses pages à la poésie d'André Frénaud, on trouvera en italien *Les Rois Mages*[16].

Tout en poursuivant une intense activité de traduction pour les revues, Caproni réalise deux volumes de poèmes traduits : d'abord *Il Silenzio di*

---

9. *Le strade di Napoli*, *Primi echi dalla Sicilia*, *Dolcezza d'Ortigia* (*L'Approdo letterario*, n° 11, juillet-septembre 1960, p. 21-31).
10. « *Dannemarie*, *Patricia* e altre poesie tradotte », *L'Europa Letteraria*, n° 5-6, 1960, p. 85-91. *L'Europa Letteraria* était la revue officielle des auteurs de la COMES.
11. *Porto canale a Montceau-les-Mines*, *Bon-an mal-an* (*Il Caffè*, n° 5, octobre 1961, p. 9-14).
12. *André Frénaud tradotto*, trad. Bertolucci, Caproni, Erba, Fortini, Luzi, Orelli, Parronchi, Pasolini, Risi, Sereni, Solmi, Spaziani, Ungaretti, Valeri, Vittorini, Zanzotto, préface O. Rosai, Milan, All'Insegna del pesce d'oro, 1964, p. 47-53.
13. *Il Silenzio di Genova* (*L'Approdo letterario*, n° 27, 1964, p. 54-69).
14. *Ancora una volta* (*La Fiera letteraria*, 13 juin 1965, p. 5).
15. *Quando il deserto minaccia*, *Morto l'anno*, *Senza amore*, *Se l'amore fu* (*La Fiera letteraria*, 16 janvier 1972, p. 15).
16. *I re magi* (*Poesia*, n° 5, 1989, p. 222-225).

Genova e altre poesie[17], ensuite un recueil réunissant une anthologie de textes de *La Sainte face* et la version intégrale de *Il n'y a pas de paradis*, qui prennent le titre de *Non c'è paradiso*[18].

Ce dernier ouvrage représente un moment capital dans la production poétique de Frénaud, puisqu'il contient une sélection de poèmes écrits sur une période de presque vingt ans. Caproni se consacre à la traduction de ce volume avec beaucoup d'énergie. Afin de rendre compte du travail du traducteur, j'ai choisi de concentrer mon attention sur le bref poème *Je ne t'ai jamais oubliée*, qui se trouve dans *Malamour*, la deuxième section de la première partie (*Soleil irréductible*) du volume *Il n'y a pas de paradis*.

Je ne t'ai jamais oubliée d'André Frénaud

	Sans nom maintenant, sans visage	*Senza nome adesso, senza volto,*
	sans plus rien de tes yeux ni de ta pâleur.	*senza più nulla dei tuoi occhi e del tuo pallore.*
	Dénoué de l'assaut de mon désir	*Sciolto dal nodo del desiderio all'assalto*
	dans ton égarante image,	*della tua smagante immagine,*
5	dénué par les faux aveux du temps,	*dispogliato dagli amorosi spergiuri del tempo,*
	par les fausses pièces de l'amour racheté,	*dalle monete false dell'amor riscattato,*
	par tous ces gains perdu,	*da tutti questi lucri perso,*
	libéré de toi maintenant,	*liberato di te adesso,*
	libre comme un mort,	*libero come un morto,*
10	vivant de seule vie moite,	*vivente di sola vita molliccia,*
	enjoué avec les pierres et les feuillages.	*in vena con le pietre e le frasche.*
	Quand je glisse entre les seins des douces [mal aimées	*Quando scivolo fra i seni delle dolci [maleamate,*
	je gis encore sur ton absence,	*è sempre sulla tua assenza che giaccio,*
	sur la vivante morte que tu fais	*sulla viva morta cui sai atteggiarti*
15	par ton pouvoir ordonné à me perdre	*col tuo potere ordinato a perdermi*
	jusqu'au bout de mon silence[19].	*fino allo stremo del mio silenzio*[20].

La thématique amoureuse n'est pas prépondérante dans la poétique frénaldienne, les poèmes d'amour sont présents mais ne constituent jamais des parties importantes, des sections essentielles à l'intérieur des recueils.

---

17. *Il Silenzio di Genova e altre poesie*, trad. et notes G. Caproni, introd. G. Neri, Turin, Einaudi, 1967.
18. *Non c'è paradiso (1943-1960)*, édition bilingue, trad. et notes G. Caproni, introd. S. Agosti, Milan, Rizzoli, 1971.
19. *Il n'y a pas de paradis* [1962], préface B. Pingaud, Paris, Gallimard (Poésie), 1967, p. 23.
20. *Non t'ho mai dimenticata*, in *Non c'è paradiso (1943-1960)*, p. 37.

Car pour le poète l'amour ne constitue qu'une épreuve qui, comme les autres expériences humaines, permet à l'individu de poursuivre son cheminement et surtout sa recherche existentielle. Interrogé sur cet aspect de sa poésie, Frénaud a expliqué que l'amour concourt à l'enrichissement de la recherche personnelle et ontologique du poète :

> Ma poésie est rarement une poésie de l'amour physique. C'est une poésie de la possible joie et de l'échec métaphysique de l'Amour. […] Chacun, parce qu'il se blesse à l'autre, est renvoyé à lui-même et s'accroît comme obstacle, non seulement dans ses rapports avec l'autre, mais aussi avec lui-même et le monde. De plus en plus, il se trouve enfermé parmi ses contradictions, bloqué, « inacceptable »[21].

Il est donc clair que l'amour devient un instrument de la quête. Il remplit la fonction de réveiller plutôt que d'apaiser l'auto-référentialité du poète, qui a quand même besoin de se mesurer avec l'extérieur et de s'en nourrir. Une autre caractéristique de l'amour chez Frénaud est mise en relief par Bernard Pingaud dans les entretiens constituant le livre *Notre inhabileté fatale* : « L'image que vous donnez de l'amour n'est pas particulièrement gaie »[22]. Cela s'avère d'autant plus vrai lorsqu'on constate que la section où se situe le poème *Je ne t'ai jamais oubliée* porte le titre de *Malamour*.

Comme l'explique le poète dans une lettre à Caproni, qui lui avait demandé des éclaircissements sur certains passages de ses poèmes, dans ce texte

> […] l'auteur se souvient d'un amour qui fut passionné et qui s'est rompu, le laissant anéanti… Extrême amour, en vérité, puisque dans la première strophe (où le verbe est sous-entendu) l'auteur se présente comme ayant perdu son identité (sans nom maintenant, sans visage) quand s'est effacée sur lui la marque de l'autre (sans plus rien de tes yeux ni de ta pâleur)[23] !

L'analyse de l'action de transposition du poème, à travers un procédé de critique génétique, a été rendue possible par la présence de plusieurs matériaux de préparation, au moyen desquels on peut retracer les phases de l'élaboration de la traduction italienne. Il s'agit d'avant-textes tels que des brouillons, des notes manuscrites, des versions intermédiaires, des fiches de

---

21. *Notre inhabileté fatale. Entretiens avec Bernard Pingaud*, Paris, Gallimard, 1979, p. 79-80.
22. *Ibid*.
23. Tous les matériaux authentiques cités dans cet article proviennent des archives personnelles de Giorgio Caproni, que j'ai eu la possibilité de consulter dans les années 1991-1994, pendant les travaux de préparation de ma thèse : *Giorgio Caproni traduttore della poesia francese* (soutenue en 1995), et qu'Attilio Mauro et Silvana Caproni m'ont permis d'utiliser à nouveau. Qu'ils en soient ici encore une fois remerciés.

recherches lexicales. Ici et là dans ses notes, le traducteur transcrivait aussi des extraits de sa correspondance avec le poète français, où on constate combien ce dernier était prodigue en explications sur ses poèmes et Caproni perfectionniste dans son activité traductive.

Avant de rentrer dans les détails de la pratique de traduction chez Caproni, je présenterai quelques spécificités linguistiques et poétiques de ce bref poème afin de les confronter avec des difficultés rencontrées par le traducteur durant son travail, ainsi qu'avec ses choix.

Du point de vue strictement narratif, *Je ne t'ai jamais oubliée* est un poème qui dénonce une situation de souffrance liée au *Malamour* apparaissant dans le titre de la section. Dès la lecture du titre du poème, la négation connectée au souvenir instaure une sorte d'opposition dialectique : l'affirmation « *Je ne t'ai jamais oubliée* » dénonce d'entrée l'éloignement et la souffrance due à l'absence de la femme aimée, en même temps que sa présence dans l'âme du sujet locuteur. Dès ce début mélancolique, il est clair que le texte traitera de la négation douloureuse de l'amour. En effet, les trois mouvements scandant ce poème représentent les phases de l'évolution de l'état d'âme d'un homme resté seul. Après l'affirmation d'une condition initiale de privation à cause de l'absence de la femme aimée, dans le deuxième mouvement, une situation se développe où le moi se retire et se pose en opposition à elle : au vers 4 « ton égarante image », au vers 8 « libéré de toi ». Ce mouvement compose presque un autoportrait sentimental dans une séquence de huit vers où on remarque aussi l'absence de formes verbales.

Dans cette partie du texte, on ne relève que des formes verbales indéfinies : les participes passés définissent la condition de celui qui est ici et maintenant comme s'il était immobile et en dehors du temps (« dénoué », « dénué », « racheté », « perdu », « libéré », « enjoué »). Le participe présent « vivant » a la même fonction et désigne de manière significative un état qui persiste, puisque la vie continue. De même, l'adjectif « libre » s'impose de manière presque dérisoire : je suis libre mais seul. Le deuxième mouvement a ainsi dépeint une situation d'immobilité absolue. Le moi privé de l'être aimé peut se libérer de sa pensée, mais cette libération, recherchée dans les amours mercenaires, n'est qu'un éblouissement, car elle le mène à la perte de lui-même et à une vie sans consistance, dans laquelle il est possible de trouver la sérénité seulement dans le monde inanimé et dans le végétal. À la fin de la strophe, cette négation de l'amour résonne presque comme un chant funèbre, mais, dans le troisième mouvement, les verbes conjugués reviennent, et on entraperçoit ainsi la tentative du moi de sortir de la situation d'immobilité, bien que les amours mercenaires ressassent l'expérience de la perte et de la sensation de mort qui conduit au silence.

Cette explication de la fable du texte suscite deux brèves réflexions : le moi locuteur ne se replie pas amèrement sur lui-même et il ne cherche pas une consolation lorsqu'il expose son état d'âme après la perte et l'abandon. Par conséquent, cette absence de pathos et, donc, d'une possible lecture empathique, présuppose une ouverture vers la poursuite de la lecture du recueil, en présentant déjà une possibilité de renouvellement. De fait, la recherche personnelle, si elle est répétée et continue, pourra aboutir à un résultat positif, étant donné qu'aucune hypothèque d'après le texte ne pèse sur l'avenir. Dans le contexte de la recherche individuelle de la poésie de Frénaud, cette dynamique est très significative, puisque chaque expérience, y compris celle de l'amour, contribue à affermir la personnalité du sujet poétique, pour lui permettre de poursuivre sa recherche personnelle.

Non t'ho mai dimenticata : histoire de la traduction italienne

Dans son introduction au *Quaderno di traduzioni*[24], Enrico Testa a écrit de très belles pages sur l'activité traductive de Caproni. Il a mis en relief les caractéristiques de cette activité, qui implique non seulement une confrontation avec le texte étranger, mais aussi avec la poétique de l'auteur. Le but de cette activité complexe est de parvenir, ainsi que l'expliquait Caproni, à un résultat qui comporte

> […] *il sentire, grazie a* [*un*] *certo testo, un allargamento nel campo della propria esistenza e della propria coscienza, del proprio esistere o essere, più che del conoscere* […]. *Ma, questo accrescimento non è tale finché non è espresso, ed ecco quindi la necessità del traduttore di trasformarsi da semplice lettore (sia pur al più alto livello a lui consentito), in autore, con tutta la dignità (anche se con responsabilità più obbligate) di chi scrive in proprio*[25].

En confrontant rapidement le texte original avec la traduction, nous relevons que Caproni respecte la scansion du texte français en vers libres et qu'il traduit globalement de manière littérale quand cela est pertinent. Lors de l'analyse des textes manuscrits et des notes de Caproni, nous découvrirons son attention et sa sensibilité aux spécificités des originaux par lesquels il mettait à l'épreuve ses capacités traductives, en cherchant toujours, ainsi qu'il le disait, à privilégier « la musique du texte »[26].

---

24. G. Caproni, *Quaderno di traduzioni*, E. Testa (éd.), préface P.V. Mengaldo, Turin, Einaudi, 1998.
25. G. Caproni, « Divagazioni sul tradurre », in *La scatola nera*, Milan, Garzanti, 1996, p. 62.
26. *Ibid*.

Dans la traduction de ce poème, la dynamique des signifiants de l'original est reproduite avec soin et la musique en est parfois même augmentée. La confrontation entre les deux textes révèle aussi quelques interventions témoignant de la lecture du traducteur. Il s'agit de modulations, visant à modifier les catégories de la pensée et donc le point de vue ; ce sont essentiellement des variations intervenues au niveau lexical et des transpositions qui travaillent sur la morphosyntaxe par l'adéquation des structures originales à la langue d'arrivée. L'analyse de ces opérations de traduction nous conduira à affirmer que les passages où le traducteur est intervenu de manière substantielle sur le texte correspondent à de véritables nœuds de l'original. Les interventions sur ces nœuds, qu'il a dû affronter avec précision, attestent du travail considérable fait lors de la réécriture.

Dans la traduction italienne sont présentes aussi des transformations lexicales ou modulations. Elles visent l'explicitation des images qui pourraient être peu transparentes. Ces modifications expriment la lecture personnelle de Caproni. D'autres modifications concernent de simples choix de synonymes qui contribuent à rehausser le registre : ce sont des termes du langage élevé ou de la langue littéraire ; en outre Caproni maintient et renforce la musicalité avec la reproduction des allitérations. Dans quelques cas, l'action du traducteur modifie le texte original en profondeur. Cela se produit surtout lorsqu'il fait usage de transpositions accompagnées de modulations : au vers 3, « Dénoué de l'assaut de mon désir > *Sciolto dal nodo del desiderio all'assalto* », par exemple, la modulation (« dénoué » est développé dans la locution « *sciolto dal nodo* ») est accompagnée de la transposition consistant dans la dislocation des éléments dans la phrase. Ce changement est devenu nécessaire par l'exigence de faciliter l'interprétation de la double signification d'« assaut ». En choisissant de déplacer l'élément à la fin du vers (en créant une hyperbate), le traducteur a rendu explicite et claire la signification qui dans l'original jouait sur l'indécision (jeu de mots que l'on retrouve au vers 7 avec « perdu » à la fin du vers[27]).

Au vers 13, « je gis encore sur ton absence > *è sempre sulla tua assenza che giaccio* », on trouve une transposition avec la création d'une autre hyperbate, qui se transforme en modulation, avec la modification du point de vue. En fait, l'élément fondamental du vers, la forme verbale « je gis > *giaccio* », est placée à la fin avec un renforcement de la signification. Et c'est justement l'utilisation de la forme impersonnelle elliptique (bien plus fréquente en

27. A. Frénaud, *Je ne t'ai jamais oubliée* > trad. G. Caproni, *Non t'ho mai dimenticata*, v. 7 : « par tous ces gains perdu > *da tutti questi lucri perso* ». Ici le poète insère une métaphore qu'il file d'un vers à l'autre : il s'est « *perdu* » à cause du manque d'amour, mais aussi à cause des amours mercenaires qui l'ont remplacé.

français qu'en italien) qui contribue d'emblée à exalter et à rendre évident le moment vécu par le sujet locuteur, favorisant l'affirmation ultérieure de l'état de solitude et de souffrance où il vit.

Au vers 14, « sur la vivante morte que tu fais > *sulla viva morta cui sai atteggiarti* », la modulation restreint le sens de l'expression originale (« que tu fais > *cui sai atteggiarti* ») et peut être définie comme une surinterprétation parce que, dans le texte italien, la femme, plutôt que d'incarner un état, l'adopte volontairement. Une telle action d'interprétation est présente aussi au vers 5, « dénué par les faux aveux du temps > *dispogliato dagli amorosi spergiuri del tempo* », où la traduction de « faux aveux » par « *amori spergiuri* » est une modulation construite à partir de la lecture d'« aveux » comme déclaration d'amour[28]. Par ailleurs, la traduction de « faux » par « *spergiuri* » donne au syntagme une connotation négative bien plus intense.

Dans le laboratoire du traducteur

En pénétrant encore plus au fond du laboratoire du traducteur, de son atelier personnel, c'est-à-dire de son bureau, pour suivre les étapes de la construction de sa réécriture, nous suivons le cheminement qui le conduit vers l'élaboration de la traduction définitive, à travers une série de choix et d'interprétations que nous pouvons repérer et comprendre grâce à l'analyse de ses papiers. Les documents que nous avons examinés sont les reproductions de quatre feuilles de notes dactylographiées qui concernent des recherches lexicales menées à l'aide de plusieurs outils lexicographiques : les dictionnaires bilingues Garzanti, Ghiotti et Mariotti, le dictionnaire monolingue Palazzi pour la langue italienne et le Littré pour la langue française[29]. Il y a ensuite deux feuillets de notes manuscrites, le premier reprend les explications de Frénaud et contient la référence au numéro du questionnaire envoyé par Caproni à Frénaud avec les demandes d'éclaircissements[30] ; et puis encore deux feuillets dactylographiés avec des notes manuscrites ajoutées[31]. Nous avons aussi pris en compte trois feuillets dactylographiés avec des rédactions successives du poème, que Caproni reproduisait à la machine à écrire en plusieurs copies avec du papier carbone : les deux premiers reproduisent la même version avec quelques

28. Cette interprétation a été suggérée à Caproni par son ami et conseiller Mario Picchi, auquel il soumettait de longs questionnaires.

29. Dictionnaires indiqués dorénavant en abrégé entre parenthèses : Garzanti (Grz.), Ghiotti (Gh), Mariotti (M/MAR), Palazzi (Pzz.), Littré (L) et le *Nuovo Dizionario dei Sinonimi della Lingua Italiana* de Tommaseo (N).

30. Notes manuscrites indiquées dorénavant en abrégé entre crochets : [NM1] et [NM2].

31. Feuillets avec notes indiqués dorénavant ainsi : [ND3, ND3m], [ND4, ND4m].

corrections manuscrites et des annotations diverses, tandis que le troisième contient une version ultérieure[32]. On a enfin pu examiner les premières épreuves corrigées[33]. Grâce à ces huit documents, nous sommes à même de découvrir les problèmes de transposition rencontrés par le traducteur.

La reconstruction du parcours traductif au moyen des avant-textes et des différents établissements du texte démontre que le travail de recherche et de réécriture du traducteur – par des opérations visant à rendre intelligibles quelques passages obscurs ou compliqués, ainsi que les métaphores et les images – a été remarquable et a comporté plusieurs versions intermédiaires, témoignant de ses hésitations et multiples tentatives. La recherche minutieuse de l'équivalent traductif le plus adapté se prolongeait d'une élaboration à l'autre, en obligeant Caproni à revenir plusieurs fois sur un lexème ou sur une locution jusqu'au moment où il parvenait à la solution la plus satisfaisante.

Recherches lexicales et réécritures

Nous avons évoqué plus haut les spécificités de la transposition de quelques images qui ont posé des problèmes au traducteur. Or, dans les avant-textes nous trouvons une grande quantité de notes et de recherches qui concernent les mêmes problématiques. Dans la suite de notre analyse, nous citerons le contenu des huit types de documents que nous avons déjà mentionnés pour mettre en relief sa pratique minutieuse.

Pour la traduction du vers 3, Caproni s'interroge longuement sur la signification du mot « dénoué » avant d'arriver à la solution finale : « Dénoué de l'assaut de mon désir > *Sciolto dal nodo del desiderio all'assalto* ». Nous reproduisons ci-dessous la transcription complète des parties des avant-textes contenant les notes relatives à ce mot, notes issues des recherches et des approfondissements lexicographiques du traducteur. Nous pouvons y lire la transcription des mots posant problème et leurs définitions trouvées dans plusieurs dictionnaires, ainsi que la phraséologie qu'ils proposent concernant ces mots. Dans ses notes, Caproni utilise des sigles désignant les dictionnaires cités et souligne les solutions linguistiques qui se rapprochent le plus de la signification recherchée, soulignement qui a été ajouté probablement dans un deuxième temps :

> Dénoué Le désir est un objet, quand il[s] se joignent dans l'amour physique, par ex., on peut dire qu'ils forment un nœud, et le moment vient toujours où

32. Variantes de traduction indiquées dorénavant ainsi : [DV 5], [DV 6] et [DV 7].
33. Épreuves indiquées dorénavant ainsi : [EC 8].

ça se dénoue ! Dénoué donc […] s'adressant à cette femme il se dit dénoué du nœud que son désir allait former avec elle quand il s'élançait à l'assaut de son image qui l'égarait[34].

Dénouer *privati restar privo* / Pzz. *Spogliare = privare / Lo spogliarono d'ogni* […] N *sprovvedere*[35].

Dénouer *sciogliere ? Vedi pagina dietro, dipanare* Mar. *snodare spiegare sciogliere terminare v. r. privarsi* Il s'est dénoué de fonds *s'è ridotto senza fondi, s'è privato di fondi*. Gh. id[36].

Rivisti Grz Gh M denouer *e* denouer denuer *visto* L / denouer *privarsi, restar privo (?) chi lo dice ?* M *no.* / Pzz *spogliare = privare. Lo spogliarono d'ogni autorità* / N *sprovvedere.*
L. Dénouer : Défaire un nœud. Détacher ce qui était noué. / Fig. Rompre : – une liaison[37].

Pzz. *sciogliere : liberare da un legame, nodo, vincolo, sia nel proprio e sia nel figurato. Risolvere, appianare, liquefare, smembrare, scomporre, fig. sciogliere un voto, inadempierlo, levare, innalzare (un inno) … liberarsi da un impegno.*
– la langue : faire parler. Mener à sa fin, démêler : – une intrigue. Littré id. Se – : être dénoué. Fig. avec un tel secret sa langue se dénoue. Se développer, en parlant du corps.
Dénouer M *v. snodare ; sciogliere ; spiegare ; terminare.* / *v. rifl. Privarsi* : il s'est dénoué de fonds, *s'è ridotto senza fondi, s'è privato di fondi.* Gh *sciogliere, snodare.* / fig. – la langue *sciogliere (snodare) la lingua, le membra.* Cet enfant se dénoue *si sviluppa*. Dénoué x / Grz. *sciogliere, dipanare*. – les fils d'un écheveau (*anche fig.*) *dipanare una matassa.* L[38].

Le traducteur a travaillé sur le mot « dénoué » à plusieurs reprises. En témoignent les nombreuses feuilles manuscrites et dactylographiées qui sont présentes dans ses dossiers de traduction : d'abord les feuilles de notes manuscrites, puis les notes dactylographiées qu'il retravaillait constamment, en ajoutant des commentaires et en faisant des recherches ultérieures.

En suivant la progression de son travail, nous avons ensuite les rédactions intermédiaires dactylographiées de la traduction, qui présentent des corrections interlinéaires manuscrites sur la copie et les notes manuscrites dans les marges.

34. [NM1].
35. [NM2].
36. [ND3].
37. [ND4].
38. [ND4m].

Si dans les deux premiers feuillets dactylographiés Caproni reproduit le texte manuscrit de sa traduction[39], en transcrivant le poème dans le troisième feuillet il biffe ce vers[40] et le recompose ; nous y trouvons, comme dans la version définitive, le déplacement en hyperbate du complément d'objet indirect, ce qui met en relief le sentiment de l'attaque subie de la part du désir inassouvi du malaimé. Sur ce même feuillet, Caproni a continué de travailler en ajoutant des annotations manuscrites qui reprennent et amplifient les recherches précédentes :

> *Sciolto da nodo del desiderio all'assalto*
> Pzz. *sciolto = liberato, libero. Sciolto da impegni.* / Pzz. Scindere *separare più o meno violentemente*
> / *Scindo la mia responsabilità dalla tua* / *scindere le forze nemiche* / *Non più legato a te dall'assalto del mio desiderio* / *nel raggio della tua smagante immagine.*
> Dénoué *vedi lettera* VII pag. 4 Frénaud *e copia mia in foglietto.*
> S'adressant à cette femme il se dit dénoué du nœud que [le] désir allait former avec elle quand il s'élançait à l'assaut de son image (image, dit-il, qui l'égarait)
> *Senso (io) : sciolto dal nodo del mio desiderio (vulg. all'assalto) in più dell'assalto della tua smagante immagine*[41].

Enfin, les épreuves corrigées réaffirment cette nouvelle version qui évidemment a été élaborée après que le traducteur a envoyé sa traduction à l'éditeur. Une note manuscrite corrige ainsi la version imprimée : « ~~Sciolto dell'assalto del mio desiderio~~ > *Sciolto dal nodo del desiderio all'assalto* »[42].

Il est clair que le tâtonnement du traducteur dans sa recherche de la bonne formule est allé de la première rédaction jusqu'à la remise du manuscrit à l'éditeur et que c'est seulement lors de la correction des épreuves qu'il a enfin arrêté la traduction optimale.

Au vers 5, nous trouvons une autre série d'images très compliquées : « dénué par les faux aveux du temps > *dispogliato dagli amorosi spergiuri del tempo* ». Les recherches lexicales dévoilent les parcours de réécriture du traducteur : la clarification des images s'opère par l'analyse de toutes les acceptions des mots et de tous les usages en contexte. Comme dans l'exemple précédent, Caproni ne cesse de faire des recherches et de réécrire sa version afin d'obtenir un résultat qui soit le plus proche de la signification originale.

---

39. [DV 5, 6] : « Sciolto dall'assalto del mio desiderio ».
40. [DV 7] : ~~Sciolto dall'assalto del mio desiderio~~.
41. *Ibid.*
42. Respectivement : [EC8] et [EC8m].

Pour le dernier exemple, nous citons le vers 15 : « par ton pouvoir ordonné à me perdre > *col tuo potere ordinato a perdermi* », où le participe passé « ordonné » est utilisé à la forme transitive. C'est une véritable licence poétique, une image que le traducteur ne peut que transposer littéralement. Caproni cherche quand même quelques acceptions dans les dictionnaires :

> Ordonné le pouvoir de cette femme est articulé, disposé de manière à me perdre[43].
>
> *Mandare 3* […], *prescrivere*, M *disporre comandi, dare ordine intimare med. prescrivere ordinare* Gh id. ordonner de[44]
>
> Ordonner *ordinare, metter in ordine, – una biblioteca*[45]

Mais ensuite il ne retravaille pas la traduction et il maintient la première version de ce vers.

Conclusion

L'étude des avant-textes des traductions de Giorgio Caproni met en lumière l'engagement et le travail minutieux du traducteur-poète. Il aime profondément sa langue et la confrontation avec les textes étrangers lui permet d'en élargir les potentialités d'expression. La recherche de la transposition la plus fidèle du sens et des intentions de l'original implique la compréhension des significations les plus cachées des poèmes. Le traducteur accomplit ainsi une lecture approfondie et scrupuleuse afin de reproduire les poèmes français en italien. Un double mouvement de va-et-vient se produit : sa langue poétique s'enrichit énormément au contact du texte étranger sur lequel s'imprime sa lecture personnelle. Caproni a avoué à plusieurs occasions ses dettes envers les poètes traduits par lui :

> *Mia convinzione è che l'arricchimento o accrescimento di coscienza sia tanto più probabile, quanto più difficile o addirittura ostica è la lettura, e quindi la traslazione. Difficoltà che ci obbliga a calarci sempre più a fondo non soltanto nel testo ma, in primo luogo, in noi stessi, appunto per scorgere e catturare in noi stessi, e nel modo più chiaro, la genuina forza del testo reclamante la nostra voce*[46].

43. [NM1].
44. [NM2].
45. [ND3m].
46. G. Caproni, « Divagazioni sul tradurre », p. 64.

L'enrichissement de sa poésie grâce à la confrontation avec la parole de l'autre est évident d'après l'analyse de sa pratique de la traduction. On a pu apercevoir l'activité d'un artisan de la parole qui n'est jamais satisfait de la première proposition du dictionnaire, qui cherche la deuxième et puis la troisième, dans un, deux, trois dictionnaires bilingues, et contrôle ensuite ses choix dans un dictionnaire unilingue. Mais il n'est jamais satisfait de ses recherches, il demande conseil aux amis francophones et aux poètes qu'il traduit. Ce n'est qu'à travers ce parcours long et tortueux que le travail de la traduction peut donner lieu à un véritable élargissement de l'expérience personnelle, pour le traducteur mais aussi pour le lecteur. On ne doit pas s'étonner alors de trouver des « faux aveux » qui deviennent des « *amorosi spergiuri* », parce que la sensibilité du poète Caproni les a ainsi interprétés.

Elisa Bricco
Université de Gênes

GENÈSE DE LA TRADUCTION OU TRADUCTION DE LA GENÈSE ? À PROPOS DE QUELQUES TRADUCTIONS ITALIENNES DE L'*INCIPIT* DE *BOUVARD ET PÉCUCHET*

Résumé : Pour Flaubert, écrire revient parfois à vivre la « souffrance du traducteur » : au cours de la rédaction de *Salammbô* par exemple, le romancier évoque la nécessité de recourir à « une sorte de traduction permanente » qui rend l'écriture « presque impossible ». Pour bien écrire, il faudrait être presque incompréhensible : « si l'on s'en tient au ton littéraire et françoys on devient banal ». Flaubert présente ici les difficultés liées à la création littéraire en termes de traductologie, reprenant exactement les positions du débat de son temps entre les partisans de la traduction littérale et ceux qui s'en tiennent à la tradition des « belles infidèles ». À travers la confrontation de quatre traductions italiennes de l'*incipit* de *Bouvard et Pécuchet*, de la plus littérale à la plus « infidèle », cet article envisage les difficultés, les « souffrances » du traducteur face à la langue de Flaubert, les modalités de passage d'un univers linguistique à l'autre. Il montrera en particulier comment la connaissance de la genèse de l'œuvre peut être une aide pour le travail du traducteur, en ce qu'elle permet d'éviter de réactiver des motifs et des constructions syntaxiques qui sont précisément celles que Flaubert a voulu éliminer au brouillon.

Riassunto : *Per Flaubert, scrivere significa a volte vivere la « sofferenza del traduttore » : ad esempio, mentre scrive* Salammbô*, il romanziere evoca la necessità di fare « una specie di traduzione perpetua » che rende la scrittura « quasi impossibile ». Per scrivere bene, bisognerebbe essere quasi incomprensibili : « se si usa soltanto la lingua letteraria comune, si diventa banali ». Flaubert presenta qui le difficoltà legate alla creazione letteraria in termini traduttologici, riferendosi al dibattito del suo tempo tra i seguaci della traduzione letterale e quelli che si ricollegano alla tradizione delle « belle infedeli ». Confrontando quattro traduzioni italiane dell'*incipit *di* Bouvard e Pecuchet*, dalla più letterale alla più « infedele », quest'articolo prende in considerazione le difficoltà, le « sofferenze » del traduttore di fronte alla lingua di Flaubert e le modalità del passaggio da un universo linguistico all'altro. In particolare, mostrerà come la genesi dell'opera può essere di supporto alla traduzione, in quanto consente di non riattivare motivi e costruzioni sintattiche evitate da Flaubert nel manoscritto.*

Comme il faisait une chaleur de trente-trois degrés,
le boulevard Bourdon se trouvait absolument désert[1].

1. G. Flaubert, *Bouvard et Pécuchet. Dictionnaire des idées reçues*, S. Dord-Crouslé (éd.), Paris, Garnier-Flammarion, 1999, édition mise à jour en 2011, p. 45.

Dans *L'Horlogerie de saint Jérôme*, Jean-Claude Chevalier et Marie-France Delport envisagent l'opération de traduction dans ce qu'elle a de plus contraint, qu'ils désignent sous le terme d'« orthonymie »[2] ou « diction orthonymique », et qui correspond à la représentation inconsciente que chacun a de la « naturalité » de sa propre langue :

> un sentiment obscur mais vif nous anime tous, lecteurs, traducteurs, linguistes : la conviction que, dans tous les cas, il y a une façon « droite », « directe », moins « travaillée », de dire le monde, ses choses et ses événements. Une façon plus que toutes les autres déliée de celui qui y recourt, plus « objective », donc[3].

L'influence de cette notion sur l'esprit du traducteur est des plus fortes : c'est elle, par exemple, qui est responsable de deux des « figures de traduction »[4] les plus fréquentes, « l'explicitation » et « l'amplification »[5]. L'orthonymie est, sans nul doute, ce qui contrevient à la littéralité – cette traduction « de la lettre » que prône Antoine Berman – et, d'une certaine manière, à la littérarité, si l'on veut bien considérer la littérature en termes de singularité et d'écart en regard de la norme, tant esthétique que linguistique et grammaticale.

Dans cette période que Gilles Philippe définit comme le « moment grammatical de la littérature française »[6], entre la fin du XIX^e^ et le début du XX^e^ siècle, se produit en effet le changement de statut de l'usage idiosyncrasique de la langue : d'erreurs grammaticales en discriminant d'auteur, les particularités syntaxiques acquièrent progressivement leur légitimité, au fur et à mesure que s'autonomise la sphère littéraire et que devient prégnante la notion d'auteur et, parallèlement, la notion de « style d'auteur », entendu comme originalité et unicité. C'est de cette conception de la littérature et de la notion de « style d'auteur » que je partirai pour aborder le texte flaubertien et ses traductions italiennes, en m'interrogeant d'une part sur la faisabilité même d'une opération de transfert qui doit négocier avec l'orthonymie, et, d'autre part, sur l'apport que pourrait constituer la connaissance du dossier génétique, en appui du travail du traducteur.

---

2. J.-C. Chevalier, M.-F. Delport, *L'Horlogerie de saint Jérôme. Problèmes linguistiques de la traduction*, Paris, L'Harmattan, 1995.
3. *Ibid.*, p. 9.
4. *Ibid.*, p. 8.
5. Cf. également A. Berman, *La Traduction et la lettre ou l'Auberge du lointain* [1985], Paris, Éditions du Seuil, 1999, p. 49-68. Explicitation et amplification (ou « clarification » et « allongement ») sont deux des « tendances déformantes » (*ibid.*, p. 52) envisagées par Berman lors de l'opération de traduction, et qui contreviennent à sa littéralité.
6. G. Philippe, *Sujet, Verbe, Complément. Le moment grammatical de la littérature française (1890-1940)*, Paris, Gallimard (Bibliothèque des idées), 2002.

Le style de Flaubert

Le débat sur le « style de Flaubert » n'a pas attendu Proust et son article paru le 1er janvier 1920 dans *La Nouvelle Revue Française* pour se faire jour : Flaubert lui-même, dans la correspondance suivie avec Louise Colet qui accompagne pas à pas la rédaction de *Madame Bovary*[7], en précise les exigences et en définit les contours tandis que, dès la parution du roman, les chroniques journalistiques s'émeuvent de ce que l'on ne nomme pas encore licences, mais bien fautes dont il s'agit de dresser des listes.

Ce que Proust est le premier à proposer, en revanche, c'est un changement complet de paradigme : loin d'une lecture normative qui rabat la valeur du texte littéraire sur la conformité grammaticale, Proust fait des « singularités immuables d'une syntaxe [flaubertienne] déformante »[8] le fondement même de son « style » et, corrélativement, son critère de littérarité. « La beauté grammaticale »[9], qu'il reconnaît à l'usage si particulier que fait Flaubert des temps verbaux – et tout particulièrement de l'imparfait –, des adverbes et des conjonctions, « n'a rien à voir avec la correction »[10] : elle est la marque même – et le seul médium possible – d'une « vision nouvelle […] incorpor[ée] aux diverses parties du discours »[11]. Les remarques de Proust rejoignent ainsi l'obsession flaubertienne de « l'expression juste »[12] qui est « la seule »[13], et sa conception du « style » comme « manière absolue de voir les choses »[14]. On connaît l'acharnement de Flaubert à la tâche, le travail incessant du brouillon et la « pioche » obstinée qui l'amène à reprendre jusqu'à épuisement une page, un paragraphe, une phrase, un mot, pour parvenir à cette prose « *inchangeable* »[15], « aussi rythmée, aussi sonore » qu'un « bon vers »[16] :

> Je crois que l'arrondissement de la phrase n'est rien. Mais que *bien écrire* est tout, parce que « bien écrire c'est à la fois bien sentir, bien penser, et bien dire » (Buffon).

---

7. G. Flaubert, *Correspondance*, t. II (1851-1858), Paris, Gallimard, 1980.
8. M. Proust, « À propos du "style" de Flaubert », *La Nouvelle Revue Française*, 1er janvier 1920, repris dans *Journées de lecture*, Paris, UGE (10/18 ; Domaine français), 1993, p. 122.
9. *Ibid.*, p. 116.
10. *Ibid.*
11. *Ibid.*, p. 121.
12. G. Flaubert, *Correspondance*, t. V (1876-1880), Paris, Gallimard (Pléiade), 2007, p. 26.
13. *Ibid.*
14. G. Flaubert, *Correspondance*, t. II, p. 31.
15. *Ibid.*, p. 135-136. C'est Flaubert qui souligne.
16. *Ibid.*

> Le dernier terme est donc dépendant des deux autres, puisqu'il faut sentir fortement, afin de penser, et penser pour exprimer. […] je crois la Forme et le Fond deux subtilités, deux entités qui n'existent jamais l'une sans l'autre.
>
> Ce souci de la Beauté extérieure que vous me reprochez est pour moi une *méthode*. Quand je découvre une mauvaise assonance ou une répétition dans une de mes phrases, je suis sûr que je patauge dans le Faux ; à force de chercher, je trouve l'expression juste qui était la seule – et qui est, en même temps, l'harmonieuse. – Le mot ne manque jamais quand on possède l'idée[17].

L'investissement stylistique de Flaubert n'est plus à démontrer, ni le lien consubstantiel qu'il établit entre « Forme » et « Fond ». La conception flaubertienne du style est tout à la fois une éthique et une esthétique : la « vérité »[18] du texte réside dans sa perfection formelle, la « Beauté » étant un gage d'exactitude et de « moralité »[19] :

> Si le lecteur ne tire pas d'un livre la moralité qui doit s'y trouver, c'est que le lecteur est un imbécile, ou que le livre est *faux* au point de vue de l'exactitude. Car du moment qu'une chose est Vraie elle est bonne. Les livres obscènes ne sont même immoraux que parce qu'ils manquent de vérité[20].

Qu'advient-il, dans ce cas précis où la stylisation est l'œuvre même, de la possibilité d'une traduction ? La stylisation me semble être le cas de toute littérature, mais rarement auteur a si clairement et virulemment revendiqué son attachement à la forme. Ou plutôt, puisque traductions il y a, que donnent à lire les traductions italiennes de Flaubert, et plus particulièrement, les traductions italiennes de *Bouvard et Pécuchet* ?

« Histoire des deux bonshommes »[21]

Bouvard et Pécuchet cumule les difficultés : c'est une œuvre posthume, dont l'inachèvement textuel pose de multiples problèmes éditoriaux. Sans même parler des reconstructions conjecturales du « second volume »[22] – la « copie »

17. G. Flaubert, *Correspondance*, t. V, p. 26.
18. *Ibid*., p. 12.
19. *Ibid.*
20. *Ibid*.
21. C'est ainsi que Flaubert désigne *Bouvard et Pécuchet* dans ses brouillons, et plus particulièrement les feuillets « scénariques » dans lesquels il élabore le plan de l'ouvrage. Cf. G. Flaubert, ms gg 10, f° 2.
22. L'organisation pensée pour l'ouvrage est bipartite : à la première partie romanesque envisagée comme une « préface » et constituée de dix chapitres – les dix chapitres rédigés qui nous sont parvenus – devait s'adjoindre le « second volume », c'est-à-dire la « copie » réalisée

des bonshommes, dont on ne sait, au final, comment elle s'articulerait à sa « préface » romanesque – , le texte du récit n'est qu'imparfaitement stabilisé : si Flaubert a rédigé l'essentiel des dix premiers chapitres qu'il a recopiés au propre, des incertitudes persistent quant à la mise en page et à la ponctuation définitives[23]. On sait également que des erreurs de transcription se sont glissées dans certaines éditions du texte. À la suite d'Alberto Cento[24] et de Claudine Gothot-Mersch[25], dont les éditions s'appuyaient déjà sur le dossier génétique du roman, Stéphanie Dord-Crouslé a, dans son édition de 1999[26], tranché certaines incohérences et rétabli certains termes mal interprétés dans les premières éditions.

L'originalité formelle, structurelle, générique de l'œuvre pose, de plus, de nombreux problèmes de lisibilité : on n'oubliera pas les réactions, sceptiques parfois, hostiles souvent, des lecteurs de la fin du XIX^e^ siècle : si Maupassant[27] a su, sans doute le premier, déchiffrer *Bouvard et Pécuchet* et relever la puissance novatrice du récit, nombreux sont les détracteurs qui ne voient dans cette ultime œuvre qu'un ratage complet, marque d'un talent épuisé. De Sabatier à Barbey d'Aurevilly, en passant par Céard ou Zola, aucun ne semble comprendre le fonctionnement déconcertant du récit : sujet de « déception »[28], roman inconsistant, « écrasant de vulgarité et de bassesse »[29], incapable d'atteindre à la « vérité humaine dans la succession des événements »[30], *Bouvard et Pécuchet* est une œuvre « inquiétante et dont il faudrait blâmer la publication »[31].

Enfin, la notoriété de l'ouvrage est moindre que celle de *Madame Bovary*, définitivement entrée au Panthéon de la littérature mondiale. À ce

---

par les bonshommes au terme de leur parcours encyclopédique. On sait que ce « second volume » devait inclure *Le Dictionnaire des idées reçues* ; mais la mort de Flaubert ayant interrompu son travail, on ne peut qu'émettre des hypothèses quant à l'organisation de l'ensemble et son articulation avec la partie romanesque.

23. Cf. A. Herschberg Pierrot, « Ponctuation, édition, interprétation : l'exemple du point-virgule dans *Bouvard et Pécuchet* », *Flaubert. Revue critique et génétique*, n° 8, 2012 : *Ponctuation et mise en page. Oralité et ordonnancement du discours chez Flaubert*, F. Pellegrini (éd.) ; en ligne : http://flaubert.revues.org/1865.
24. A. Cento, *Bouvard et Pécuchet*, édition critique précédée des scénarios, Naples, Liguori, 1974.
25. C. Gothot-Mersch, *Bouvard et Pécuchet*, avec un choix des scénarios du *Sottisier*, *L'Album de la Marquise* et *Le Dictionnaire des idées reçues*, Paris, Gallimard (Folio), 1979.
26. G. Flaubert, *Bouvard et Pécuchet*, introd. S. Dord-Crouslé, Paris, Flammarion, 1999.
27. G. de Maupassant, supplément du *Gaulois*, 6 avril 1881.
28. A. Sabatier, *Le Journal de Genève*, 3 avril 1881.
29. J. Barbey d'Aurevilly, *Le Constitutionnel*, 10 mai 1881.
30. H. Céard, *L'Express*, 9 avril 1881.
31. *Ibid.*

titre, l'ultime roman flaubertien ne bénéficie pas, ou bénéficie moins que les autres œuvres, d'un large lectorat potentiel.

La traduction de *Bouvard* me semble donc démultiplier les difficultés du traducteur, non seulement parce que toute traduction du « style de Flaubert » serait problématique – Marie-France Delport a largement analysé les problèmes linguistiques que peut poser la traduction en anglais, en espagnol ou en italien de *Madame Bovary*[32], et d'autres études ont pu montrer comment la traduction du texte flaubertien était susceptible de modifier le système discursif de la langue-cible[33] – mais aussi parce que le texte de cette dernière œuvre, avant même de poser des problèmes de transfert linguistique et culturel, pose des problèmes d'établissement et de réception dans sa langue source. Le recours au dossier génétique de l'œuvre – le manuscrit « définitif », mais aussi l'ensemble des brouillons, plans et scénarios – semble incontournable pour toute édition scrupuleuse du texte[34] ; la traduction du roman aurait sans doute elle aussi tout à gagner à se colleter avec les avant-textes :

> Entre la génétique des textes et cette catégorie particulière d'écrits que sont les traductions, la rencontre était prévisible : inscrite dans ce qui anime, au sens propre, l'esprit et le faire de l'une et de l'autre. La génétique enquête sur la fabrique, débusque les processus, remonte le cours de l'œuvre, scrute les traces. La traduction est fabrique – de langues, de pensées, de textes, de littératures dites étrangères (mais qui, grâce à elle, le sont un peu moins). Elle est processus, mise en mouvement perpétuelle, vouée d'avance à la reconduction. […] la traduction, en refaisant pas à pas le chemin parcouru par l'auteur, est doublement trace : de ce parcours à rebours, dont l'indice matériel est la production d'un discours – mots, sonorités, rythmes, voix – à travers lequel se profile l'empreinte d'une lecture, et parfois d'une interprétation[35].

---

32. Cf. J.-C. Chevalier, M.-F. Delport, *L'Horlogerie de saint Jérôme…*, en particulier les chapitres V, VII et VIII. Cf. également, sur la question de la ponctuation, S. Sarrazin, « Le traducteur et les italiques. Omniscience et redressement dans *Madame Bovary* », *Flaubert. Revue critique et génétique*, n° 8, 2012 : *Ponctuation et mise en page. Oralité et ordonnancement du discours chez Flaubert*, F. Pellegrini (éd.) ; en ligne : http://flaubert.revues.org/1880.

33. Cf. H. Sawasaki, « Comment traduire en japonais les styles indirect et indirect libre de *Madame Bovary* ? », *Flaubert. Revue critique et génétique*, n° 6, 2011 : *Flaubert et la traduction*, A. Bouvier, I. Lörinszky, L. Windels (éd.) ; en ligne : http://flaubert.revues.org/1541. L'étude de Hisaki Sawasaki montre comment la traduction de *Madame Bovary* a pu reconfigurer la langue japonaise en lui adjoignant les moyens d'un style indirect libre « à la française ».

34. C'est le cas de l'édition « Pléiade » actuellement en préparation sous la direction d'A. Herschberg Pierrot et J. Neefs.

35. F. Durand-Bogaert, « Ce que la génétique dit, la traduction le fait », *Genesis*, n° 38, 2014 : *Traduire*, F. Durand-Bogaert (éd.), p. 7.

Pour le corpus qui nous occupe, cette proximité des deux processus serait primordiale en ce qu'elle permettrait d'écarter des traductions qui se rapprocheraient non pas du texte source, mais des versions antérieures que Flaubert a écartées.

« Comme il faisait une chaleur de trente-trois degrés »

L'*incipit* est un lieu stratégique, où se mettent en place l'univers de la fiction, les codes du récit, et où s'établit le pacte de lecture. Même si tout n'est pas joué dès la première page, les enjeux de ce moment liminaire sont forts en termes d'inscription générique et de dialogue intertextuel, mais aussi, plus largement, en termes de séduction et de procédures d'accroche, cette fameuse *captatio benevolentiae* chère à la rhétorique classique. Autant dire que pour le traducteur, qui doit composer avec un horizon d'attente culturellement distinct du cadre d'inscription du texte de départ, c'est un moment essentiel, où se décident la recevabilité et l'attractivité de son énoncé.

La critique a largement commenté l'*incipit* de *Bouvard et Pécuchet*, qui joue des codes réalistes dans un retournement « parodique »[36] et inscrit, dans cette réflexivité si caractéristique de la modernité littéraire, « la réénonciation des lieux communs comme un des modèles d'engendrement »[37] du récit.

L'*incipit* ne se réduit pas à la première phrase ; pourtant, dans le cas précis de *Bouvard et Pécuchet*, le détachement de cette phrase inaugurale, séparée de la description qui lui fait suite par un blanc alinéaire à la manière d'autres *incipit* flaubertiens avec lesquels elle entre en résonance, distingue et souligne une unité autonome : « la première phrase […] forme une unité sémantique et rythmique, bouclée sur elle-même, délimitée par la pause après le point et l'alinéa. Elle marque aussi le premier temps de l'ouverture du roman […] »[38].

C'est donc sur cette première phrase que je m'attarderai, et plus particulièrement sur son ouverture par une subordonnée temporo-causale, amorcée par le positionnement inaugural du connecteur bivalent *comme*.

La causalité parodique ou la dérision de causalité, qui « ancre le récit dans la répétition, dans la thématique de la recherche du lien que le "comme" inaugural met en évidence et souligne comme difficulté »[39], se gauchit en simple concomitance, la représentation du cadre spatio-temporel se scindant en deux circonstances simultanées. La polyvalence du

---

36. A. Herschberg Pierrot, « Étude génétique de l'*incipit* de *Bouvard et Pécuchet* » [1999], *ITEM*, mis en ligne le 2 avril 2007. Disponible sur : http://www.item.ens.fr/index.php?id=13612.
37. *Ibid.*
38. *Ibid.*
39. D. Malgor, « Le coq, l'arbre et le forgeron », *Littérature*, n° 95, 1995, p. 117.

connecteur n'oblitère pas la dimension causale. Simplement elle autorise, dans l'adjonction indissociable et indécidable de la dimension temporelle, un redéploiement et une relativisation de la causalité. La conjonction liminaire recèle une valeur programmatique : elle amorce le mouvement d'oscillation que produit le roman entre la récupération des conventions et des schémas de représentation traditionnels et leur questionnement critique.

La place particulière accordée dans le roman aux connecteurs bivalents (*comme* mais aussi *alors*), à la fois marqueurs de consécution et de temporalité, peut ainsi être analysée comme l'une des manifestations de ce que Graham Falconer nomme la « débalzaciénisation »[40] du récit flaubertien, qui est moins le rejet de « certaines "tentations" balzaciennes »[41] que leur réutilisation transgressive et distanciée.

L'inscription liminaire de *comme* relève de cette réutilisation paradoxale. Les analyses de Harald Weinrich ont mis en évidence la valeur particulière de la conjonction dans la rhétorique scientifique[42] : introduisant une évidence ou un postulat – un énoncé de vérité – *comme* présuppose admis le rapport de causalité établi. L'enchaînement diégétique est validé comme allant de soi par la formalisation doxique de l'énoncé. Dans un fonctionnement comparable à celui analysé par Oswald Ducrot pour les connecteurs argumentatifs *puisque* et *car*[43], la conjonction unit deux actes d'énonciation : c'est la modalité énonciative de la subordonnée temporo-causale et non son contenu qui légitime la proposition qui lui fait suite. La valeur de la justification est davantage structurelle que sémantique. Ou plutôt la formule se sclérose dans un clichage syntaxique (la subordonnée introduite par *comme* joue sur la double valeur causale et temporelle, héritée de l'alternance du modèle latin *cum* + indicatif / subjonctif) et énonciatif (dépersonnalisation et neutralité énonciative). Ainsi en est-il des énoncés généralisants où « l'effacement de la personne, joint à l'emploi du présent de vérité générale, donne à [la justification] l'aspect d'une évidence immuable »[44]. Et il s'agit moins ici de présenter les « généralisations

40. G. Falconer, « Le travail de "débalzaciénisation" dans la rédaction de *Madame Bovary* », in *Gustave Flaubert 3. Mythes et religions 2*, B. Masson (éd.), Caen, Lettres modernes Minard (La Revue des lettres modernes), 1988, p. 125.

41. *Ibid.*

42. H. Weinrich, *Grammaire textuelle du français*, Paris, Hatier-Didier (Alliance française), 1989, p. 462.

43. O. Ducrot, « Analyses pragmatiques », *Communications*, n° 32, 1980 et O. Ducrot *et al.*, *Les Mots du discours*, Paris, Les Éditions de Minuit (Le Sens commun), 1980.

44. A. Herschberg Pierrot, « Le cliché dans *Bouvard et Pécuchet* », in *Flaubert et le Comble de l'Art. Nouvelles recherches sur* Bouvard et Pécuchet, Société des études romantiques (éd.), Paris, SEDES-CDU, 1981, p. 33.

doxiques »[45] comme « preuves » garantissant la cohérence de l'univers diégétique que d'en révéler la part injonctive, dans un mécanisme qui passe par le dévoilement de la portée coercitive de l'idée reçue érigée en loi.

« *Con quel caldo* »… la parodie est-elle soluble dans la traduction ?

Qu'en est-il de la charge ironique et critique véhiculée par le connecteur liminaire dans les traductions du roman ?

Bouvard et Pécuchet n'a pas attendu les années 2000 et son entrée dans l'illustre collection « I Meridiani » pour être traduit en italien ; en 1927, Claudio De Mohr proposait une traduction aux éditions Alpes et l'on ne dénombre pas moins d'une quinzaine de traductions au cours du XX^e^ siècle. J'en ai retenu quatre, toutes aisément accessibles actuellement : trois éditions de poche largement diffusées et l'édition « I Meridiani » de 2000. Confrontons ces entrées en matière :

1. *Con quel caldo – trentatre* [sic] *gradi – in corso Bourdon non un'anima*[46].

2. *C'erano trentatré gradi, e con quella calura il viale Bourdon era completamente deserto*[47].

3. *Poiché faceva un caldo di trentatré gradi, il boulevard Bourdon era assolutamente deserto*[48].

4. *Con il caldo che faceva, trentatré gradi, boulevard Bourdon era completamente deserto*[49].

Exception faite de la traduction de Franco Rella, aucune traduction ne maintient la conjonction *comme* en vedette. « *Con quel caldo* », « *Con il caldo che faceva* », « *con quella calura* », insistent davantage sur la concomitance et la circonstance que sur la causalité. Le poids orthonymique est manifeste et il est à parier qu'aucun Italien ne placerait spontanément la conjonction « *siccome* » en tête d'un énoncé qui ne serait pas préalablement engagé dans un échange dialogique.

---

45. Sur la fonction narrative de l'énoncé généralisant cf. G. Falconer, « Le travail de "débalzaciénisation"… », p. 140-142 et G. Genette, « Vraisemblance et motivation », in *Figures II* [1969], Paris, Éditions du Seuil (Points Essais), 1979.

46. G. Flaubert, *Bouvard e Pécuchet* [1964], trad. C. Sbarbaro, M. Rago, Turin, Einaudi (Tascabili), 1996, p. 3. Dorénavant : Trad. Sbarbaro et Rago (1).

47. G. Flaubert, *Bouvard e Pécuchet*, trad. B. Nacci, Milan, Garzanti (I grandi libri), 1991, p. 3. Dorénavant : Trad. Nacci (2).

48. G. Flaubert, *Bouvard e Pécuchet*, trad. F. Rella, Milan, Feltrinelli (I Classici), 1998, p. 29. Dorénavant : Trad. Rella (3).

49. G. Flaubert, *Bouvard e Pécuchet* [2000], trad. E. Ferrero, Milan, Mondadori (I Meridiani), 2001, p. 939. Dorénavant : Trad. Ferrero (4).

Il y a bien, du point de vue sonore – l'attaque en [k] – comme du point de vue étymologique – à l'instar de *comme*, *con* est directement issu du *cum* latin – , un reliquat, une trace sensible de la forme française. Pourtant, du point de vue sémantique et logique, le compte n'y est pas et l'intention parodique se perd dans la résorption de la subordonnée.

Si l'on se réfère aux manuscrits[50] et aux six versions de l'*incipit* qu'a analysées Anne Herschberg Pierrot[51], on voit bien que le positionnement du connecteur n'est pas immédiat pour Flaubert :

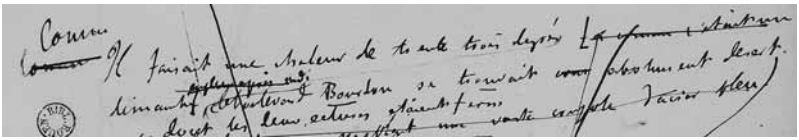


Fig. 1. *Incipit* de *Bouvard et Pécuchet*
(Bibliothèque municipale de Rouen, Ms g 225[1], f° 4v.)

Le premier état rédactionnel rectifie le premier jet « Il faisait une chaleur de trente-trois degrés ~~& comme c'était~~ un dimanche le boulevard Bourdon se trouvait absolument désert », en raturant la subordonnée circonstancielle qui suit la principale et en déplaçant la conjonction en attaque de phrase. Raturé en marge puis restauré en ajout interlinéaire, *comme* se stabilise dès la deuxième version[52], et la subordonnée inaugurale se maintient à l'identique jusqu'au manuscrit autographe[53].

Reversant la motivation sur la température, Flaubert « substitue à l'*incipit* événementiel de la rencontre une ouverture météorologique, à la causalité parodique »[54]. On voit bien toute l'importance de ce choix dans l'orientation du récit, la définition de sa tonalité et de ses enjeux. Or, trois des traductions étudiées proposent une atténuation du pastiche, pour ne pas dire son oblitération, dans la mesure où la causalité, amuïe, reste implicite. La traduction de Bruno Nacci : « *C'erano trentatré gradi, e con quella calura*

50. Les manuscrits de *Bouvard et Pécuchet* sont conservés à la Bibliothèque municipale de Rouen et répondent, pour les feuillets qui nous intéressent, au descriptif suivant : Ms gg 10, plans, 72 feuillets ; Ms g 224[1] et 224[2], manuscrit autographe, 300 feuillets ; Ms g 225[1-9], brouillons des chapitres I à X inclus, 1203 feuillets.

51. Pour le classement et la transcription linéarisée des six brouillons rédactionnels, cf. A. Herschberg Pierrot, « Étude génétique de l'*incipit* de *Bouvard et Pécuchet* ». L'université de Rouen consacre un site aux manuscrits de *Bouvard et Pécuchet*, avec transcription diplomatique intégrale du dossier génétique du roman : http://flaubert.univ-rouen.fr/bouvard_et_pecuchet. Pour le fragment qui nous intéresse, cf. http://flaubert.univ-rouen.fr/jet/public/tableau_genetique.php?corpus=pecuchet&page=001.

52. G. Flaubert, Ms g 225[1], f° 3v.

53. G. Flaubert, Ms g 224, f° 1.

54. A. Herschberg Pierrot, « Étude génétique de l'*incipit* de *Bouvard et Pécuchet* ».

il viale Bourdon era completamente deserto », semble même faire à rebours le chemin parcouru par Flaubert. Nacci traduit littéralement le premier jet et déporte l'explicitation de la circonstance après la coordination « *e* », à la manière dont Flaubert, initialement, rejetait, de façon nettement plus normée, la subordonnée en second membre de phrase. Pour autant, Nacci ne va pas jusqu'au terme de ce retour en arrière et, comme Camillo Sbarbaro et Michele Rago ainsi qu'Ernesto Ferrero, opte pour la coordination et la coïncidence. La déperdition est du même ordre que celle qu'a pu remarquer Marie-France Delport pour les traductions de *Madame Bovary* : il s'opère une sorte de « retour en arrière » de l'écriture, qui « redonne [à des formes plus conventionnelles ou plus attendues] une place que Flaubert leur avait refusée, leur avait retirée »[55]. « Le "défaut" de ce choix de traduction, ça ne serait donc pas tant le troc de la causalité contre la circonstance, que l'échange de Flaubert pour Balzac »[56].

La solution retenue par Franco Rella est d'un autre ordre : « *Poiché faceva un caldo di trentatré gradi, il boulevard Bourdon era assolutamente deserto* ». Si l'on sent le calque du français poindre sous la phrase italienne, on appréciera la tentative de restituer l'*étrangeté* de la formulation originelle. L'inattendu « *poiché* » en ouverture de phrase, de paragraphe et de roman produit inéluctablement un effet de « *non-normé* de [l]a langue »[57] et « manifeste [dans la langue cible] cette pure nouveauté [de l'œuvre] en préservant son visage de nouveauté »[58]. Le remplacement de *comme* par *puisque*, s'il produit un effet supplémentaire de littérarité, garantit le maintien de la valeur énonciative du texte source. Polyphonique et discursif, « *poiché* » s'inscrit bien dans cette « réénonciation des lieux communs »[59] – ici lieux communs « socio-logiques » (on s'abrite de la canicule) – , réénonciation que la critique a identifiée comme caractéristique du récit.

Trente-trois degrés, oui, mais où ?

Rythmiquement, la période italienne épouse peu ou prou la phrase française : deux membres, avec en premier lieu l'évocation de la circonstance et, en seconde partie, la mention et la description du lieu : « *corso* » ou « *viale* »

---

55. M.-F. Delport, « Traduction et littéralité : la subjectivité dans les traductions de *Madame Bovary* », in *L'Horlogerie de saint Jérôme…*, p. 76.
56. L. Windels, « Dites 33. Les huit *incipit* allemands de *Bouvard et Pécuchet* (1) », *Flaubert. Revue critique et génétique*, n° 6, 2011 : *Flaubert et la traduction*, A. Bouvier, I. Lörinszky, L. Windels (éd.) ; en ligne : http://flaubert.revues.org/1656.
57. A. Berman, *La Traduction et la lettre…*, p. 131.
58. *Ibid.*, p. 76.
59. A. Herschberg Pierrot, « Étude génétique de l'*incipit* de *Bouvard et Pécuchet* ».

Bourdon dans les deux traductions les plus « ciblistes » de Sbarbaro, Rago et Nacci, « *boulevard Bourdon* » chez Ferrero, qui lexicalise l'expression en un toponyme composé, ou encore l'intermédiaire « *il boulevard Bourdon* » pour Rella, qui associe au substantif français le déterminant italien. En revanche, seule cette dernière traduction propose de maintenir les « *trentatré gradi* » comme justification du vide du boulevard : non seulement les traductions ont éliminé le lien de causalité, mais encore, dans la déduction implicite que peut faire le lecteur, c'est la chaleur qui, de façon prévisible, explique ce boulevard « désert ». Que l'on me comprenne bien : attendu qu'un « *siccome* », voire un « *poiché* » dissoneraient un peu trop pour un lecteur italien – peut-être davantage encore que le *comme* flaubertien ne dissone pour un lecteur français –, rien ne me semble s'opposer, une fois retenue l'option de la préposition « *con* », à une traduction du type : « *con quei trentatré gradi…* ». Une fois encore, les traductions retenues sont moins audacieuses, plus normées, plus orthonymiques ; ces trente-trois degrés sont bien excessifs, bien trop symétriques et binaires pour être innocents, et les instaurer en motivation du récit contreviendrait quelque peu au sens commun, partant à la lisibilité du texte. Deux des traductions placent le syntagme « *trentatré gradi* » en apposition[60], alors que la traduction proposée par Nacci[61] est sans doute celle qui s'éloigne le plus du « jeu des signifiants »[62] du texte source : la température est posée sur le mode constatif dans une proposition indépendante – « *C'erano trentatré gradi* » – alors qu'une seconde, indépendante et coordonnée, rassemble en un seul groupe rythmique circonstance et description : « *e con quella calura il viale Bourdon era completamente deserto* ».

« *Completamente* » ou « *assolutamente* » ?

Est-il « absolument » incongru de maintenir l'adverbe en traduction ? Il faut bien se résoudre à le croire, puisque trois des quatre traductions choisissent une substitution euphémisante (« *completamente* », Nacci et Ferrero) ou une suppression (Sbarbaro et Rago). Flaubert aussi a hésité dans la première version du texte : *com* est rayé sur le manuscrit[63] et immédiatement rectifié en *absolument*, qui se maintiendra jusqu'à la dernière version. L'interprétation du choix de l'adverbe que propose Anne Herschberg Pierrot est éclairante :

60. Trad. Sbarbaro et Rago (1) : « *Con quel caldo – trentatre gradi* – […] », et trad. Ferrero (4) : « *Con il caldo che faceva, trentatré gradi,* […] ».
61. Trad. Nacci (2) : « *C'erano trentatré gradi, e con quella calura il viale Bourdon era completamente deserto* ».
62. A. Berman, *La Traduction et la lettre*…, p. 14.
63. Cf. G. Flaubert, ms g 225[1], f° 4v.

> « Absolument » est sans doute préféré pour des raisons rythmiques et prosodiques […]. D'autre part, dans « absolument », on trouve « absolu » (« d'une manière absolue »), qui désigne étymologiquement ce qui est détaché. L'interprétation de l'adverbe, au sens d'un détachement de toutes choses, renforce le sémantisme du vide[64].

Il y a une certaine lourdeur emphatique dans l'utilisation de l'adverbe, qui réplique en l'accentuant le *désert* final : Proust rapproche cet emploi d'un laborieux travail de maçonnerie – les adverbes chez Flaubert, dit-il, « sont toujours placés […] à la façon à la fois la plus laide, la plus inattendue, la plus lourde, comme pour maçonner ces phrases compactes, boucher les moindres trous »[65]. Les traducteurs, une nouvelle fois, édulcorent ce qui est problématique et ramènent le texte vers des territoires connus : « *completamente* », comme *complètement*, est un intensif commun, fréquent, dont le sème de « totalité », pourtant en opposition avec le vide du boulevard, s'est émoussé dans l'usage.

La proposition de Sbarbaro et Rago élimine *complètement* la modulation adverbiale et réintroduit, quand bien même par la négative, de l'humain dans le paysage – « *in corso Bourdon non un'anima* » – dédramatisant partiellement l'entrée en scène des deux bonshommes[66]. Plus objective mais sans doute moins flaubertienne, la formulation retenue me semble spécifiquement celle que Berman qualifierait d'« ethnocentrique [car elle] ramène tout à sa propre culture, à ses normes et valeurs »[67] et traduit « l'œuvre étrangère de façon que l'on ne "sente" pas la traduction »[68]. Son exacte antithèse pourrait être la traduction de Rella : « *Poiché faceva un caldo di trentatré gradi, il boulevard Bourdon era assolutamente deserto* », qui laisse entendre, quitte à l'accentuer, la singularité flaubertienne. Mais peut-être faut-il être à la fois français et flaubertien pour apprécier cette traduction très littérale ? À mi-chemin, les deux autres traductions, sans totalement dévoyer le texte original, défont partiellement le travail du brouillon en réactivant un état premier et inabouti du récit, celui-là même que Flaubert a refusé.

---

64. A. Herschberg Pierrot, « Étude génétique de l'*incipit* de *Bouvard et Pécuchet* ».
65. M. Proust, « À propos du "style" de Flaubert », p. 122-123.
66. C'est d'ailleurs la seule des quatre traductions analysées à ne pas distinguer de paragraphe pour l'apparition des deux personnages et à choisir la formule « *Due uomini comparvero* » alors que les trois autres traduisent « *Apparvero due uomini* », où l'inversion du sujet produit un effet de retardement comparable à celui du texte source.
67. A. Berman, *La Traduction et la lettre…*, p. 29.
68. *Ibid*., p. 35 : « Ici, la traduction doit se faire oublier. Elle n'est pas inscrite comme opération dans l'écriture du texte traduit. […] Cela signifie […] que la traduction doit être écrite dans une langue *normative* ».

Circule, virgule

Mes dernières remarques porteront sur la ponctuation. La question reste épineuse tant grammaire et prosodie sont à la fois indissociables et concurrentes. En effet, la fonction que Flaubert assigne à la ponctuation est respiratoire avant d'être syntaxique : les brouillons abondent de ces tirets intempestifs et non normés, de ces virgules qui disjoignent deux éléments syntaxiquement inséparables – par exemple, un verbe et son sujet – , de ces séquences espace-virgule ou point-virgule-tiret qui marquent moins une rupture syntaxique qu'une pause dans la diction[69]. Souvent également, Flaubert n'utilise aucun signe de ponctuation en fin de phrase ou de paragraphe, le blanc typographique tenant lieu de séparation nécessaire et suffisante. Bien souvent donc, c'est le passage à l'imprimé – et au laminoir normatif des correcteurs – qui fixe la ponctuation restée flottante dans le manuscrit, et ce jusqu'aux derniers états du texte.

Pour notre phrase inaugurale, la virgule médiane est rapidement trouvée : dès la deuxième version[70], la pause rythmique apparaît après le circonstant et se maintient jusqu'à la version définitive[71]. La respiration fonctionne ici « comme le soulignement […] d'un mouvement argumentatif imparable, séparant la cause et la conséquence »[72].

Trois des traductions étudiées maintiennent la virgule intercalaire, mais seule la traduction de Rella[73] respecte l'équilibre de la phrase en deux segments d'égale longueur. Ferrero[74] réplique la pause centrale en encadrant par deux virgules le groupe en apposition, dans une forme de soulignement rythmique des « *trentatré gradi* », qui se substitue à l'enchaînement consécutif explicite. Une mise en relief du même ordre peut être notée dans la traduction de Nacci[75], qui place la virgule entre les deux propositions, distinguant ainsi un groupe d'attaque beaucoup plus bref. Le soulignement de la température posé, associé à la reprise

69. Cf. F. Pellegrini, « "Une bonne phrase de prose doit être comme un bon vers, inchangeable, aussi rythmée, aussi sonore" : Flaubert et la ponctuation », *Flaubert. Revue critique et génétique*, n° 8, 2012 : *Ponctuation et mise en page. Oralité et ordonnancement du discours chez Flaubert*, F. Pellegrini (éd.) ; en ligne : http://flaubert.revues.org/1882.

70. G. Flaubert, ms g 225[1], f° 3v.

71. G. Flaubert, ms g 224, f° 1.

72. A. Herschberg Pierrot, « Étude génétique de l'*incipit* de *Bouvard et Pécuchet* ».

73. Trad. Rella (3) : « *Poiché faceva un caldo di trentatré gradi, il boulevard Bourdon era assolutamente deserto* ».

74. Trad. Ferrero (4) : « *Con il caldo che faceva, trentatré gradi, boulevard Bourdon era completamente deserto* ».

75. Trad. Nacci (2) : « *C'erano trentatré gradi, e con quella calura il viale Bourdon era completamente deserto* ».

anaphorique du démonstratif, « *quella calura* », que l'on trouve aussi dans la traduction de Sbarbaro et Rago (« *quel caldo* »)[76], peut tenir lieu de mouvement argumentatif atténué.

La proposition de Sbarbaro et Rago substitue à la virgule les tirets, qui encadrent le groupe apposé à la manière de parenthèses. Ici, plus de pause rythmique ni de scission entre cause et conséquence ; la phrase, nominale, plus concise que l'originale, rassemble en un seul constat chaleur et déréliction. Le choix, radical, de l'absence de verbe, s'il offre l'avantage d'une entrée en matière tonitruante que Flaubert n'aurait pas reniée, semble nous ramener à des états « scénariques »[77] de l'épisode : la phase préparatoire se passe en effet souvent de narrativisation. Une nouvelle fois, la traduction remonte le temps de l'écriture, proposant à ses lecteurs non pas le style de Flaubert, mais le style de Flaubert avant Flaubert, celui des manuscrits et du travail du brouillon, déconstruisant, dans le transfert linguistique, la « mécanique compliquée »[78] par laquelle l'homme-plume arrive à « faire une phrase »[79].

Il serait illusoire de croire que la connaissance des avant-textes pourrait, à elle seule, garantir la réussite d'une traduction en tant que traduction. L'approche génétique du texte flaubertien, si elle permet d'appréhender le processus de l'écriture, d'expliciter les choix et les repentirs, de saisir la dynamique d'un texte dont les stratégies d'inachèvement ne sont plus à démontrer[80], n'assure en rien d'heureuses trouvailles de traduction. « La glose n'est pas la prose »[81], commentait un peu perfidement Loïc Windels, tout en reconnaissant l'immense travail du traducteur et exégète allemand Hans-Horst Henschen. Mais il y a bien, à l'origine de la traduction, un travail de lecture et l'on ne peut que souhaiter que ce travail soit des plus éclairés. Heidegger affirme à ce sujet dans *Héraclite* : « Toute traduction est en elle-même une interprétation. Elle porte dans son être, sans leur donner voix, tous les fondements, les ouvertures et les niveaux de l'interprétation qui se sont trouvés à son origine »[82].

---

76. Trad. Sbarbaro et Rago (1) : « *Con quel caldo – trentatre gradi – in corso Bourdon non un'anima* ».
77. Pour le tableau génétique des plans et scénarios de l'épisode, cf. le site de l'université de Rouen déjà mentionné : http://flaubert.univ-rouen.fr/jet/public/plans.php?corpus=pecuchet&groupe=P&ppl=100&page=1.
78. G. Flaubert, *Correspondance*, t. II, p. 71.
79. *Ibid.*
80. Cf. P.-M. de Biasi, « Flaubert et la poétique du non-finito », in *Le Manuscrit inachevé : écriture, création, communication*, L. Hay (éd.), Paris, Éditions du CNRS, 1986, p. 45-73.
81. L. Windels, « Dites 33… ».
82. Cité in *Les Cahiers de l'Herne*, n° 45, 1983 : *Martin Heidegger*, p. 456.

Trois des éditions que nous avons évoquées sont assorties d'un appareil critique notable : la réédition de 1996 de la traduction de Sbarbaro et Rago est précédée d'une introduction et d'une bibliographie partiellement génétique ; même chose pour l'édition Feltrinelli et, bien sûr, pour la très belle édition « I Meridiani », qui n'omet pas de citer, en préambule, l'édition de référence sur laquelle elle se fonde – l'édition de Claudine Gothot-Mersch, restée longtemps l'édition de référence pour tous les flaubertiens. C'est également cette édition qu'évoque Bruno Nacci comme base de son travail, et indépendamment du fait qu'il ampute le texte de sa fin.

Pèsent également sur les traducteurs les contraintes éditoriales, et l'on peut penser sans crainte de trop se fourvoyer que l'originalité stylistique, l'innovation linguistique seront d'autant moins tolérées que le volume sera destiné à une large diffusion.

L'orthonymie, enfin, est si inconsciemment prégnante qu'elle induit un certain nombre de tendances déformantes irréductibles, dont la rationalisation que j'ai pu relever dans les différents textes traduits :

> La rationalisation porte au premier chef sur les structures syntaxiques de l'original, ainsi que sur cet élément délicat du texte en prose qu'est la ponctuation. La rationalisation re-compose les phrases et séquences de phrases de manière à les arranger selon une certaine idée de l'*ordre* d'un discours[83].

Est-ce à dire que le *traduttore* est nécessairement *traditore*, selon l'idée reçue consacrée ? Pour Flaubert, de fait, écrire revient parfois à vivre la « souffrance du traducteur » : au cours de la rédaction de *Salammbô*, par exemple, le romancier évoque la nécessité de recourir à « une sorte de traduction permanente [qui rend l'écriture] presque impossible. Pour être vrai il faudrait être obscur, parler charabia et bourrer le livre de notes ; et si l'on s'en tient au ton littéraire et françoys on devient banal »[84]. Flaubert présente ici les difficultés liées à la création littéraire en termes de traductologie, reprenant exactement les positions du débat de son temps entre les partisans de la traduction littérale et ceux qui s'en tiennent à la tradition des « belles infidèles ».

La difficulté du dire ne doit pourtant pas arrêter l'entreprise et l'on peut espérer, avec l'aide des manuscrits, lutter contre ce « système de déformation »[85] à l'œuvre dans certaines traductions, qui, comme le dit Marie-France

---

83. A. Berman, *La Traduction et la lettre*…, p. 53.

84. G. Flaubert, *Correspondance*, t. III (1859-1868), Paris, Gallimard (Pléiade), 1991, p. 95.

85. A. Berman, *La Traduction et la lettre*…, p. 67 : « […] la lettre, ce sont toutes les dimensions auxquelles s'attaque le système de déformation ».

Delport, « contrarie » les choix flaubertiens et fait revenir « à bride abattue » des formulations que l'écrivain a si opiniâtrement « chassées »[86].

Comme Bouvard et Pécuchet abordant la « copie » au terme de leur parcours encyclopédique, il reste aux traducteurs à « *mett*[*ersi*] *all'opera* »[87].

Florence Pellegrini
Université Bordeaux Montaigne

86. M.-F. Delport, « Traduction et littéralité… », p. 85 : « Il est curieux que le choix fait par Flaubert ait été tant de fois contrarié et que […] l'orthonymie, malgré l'effort de l'écrivain pour la chasser, avec les traducteurs s'en revienne si souvent à bride abattue ».

87. « Ils s'y mettent » est la dernière phrase de la partie rédigée du roman, devenue « *Si mettono all'opera* » pour Rella et Ferrero, alors que Sbarbaro et Rago préfèrent « *Si mettono a copiare* ». La traduction de Bruno Nacci s'arrête quelques pages avant (!).

ANDRÉ PÉZARD TRADUCTEUR DE DANTE OU LE CHOIX INACTUEL DE L'ARCHAÏSME[1]

Résumé : La traduction archaïsante de l'œuvre complète de Dante par Pézard pour la « Pléiade » (1965) est un choix contraignant, à contre-courant, assumé par le traducteur, élu du Collège de France et éminent spécialiste de Dante, dans un *Avertissement* qui est un exemple remarquable de commentaire traductologique. Les théoriciens de la traduction et les intellectuels français refusant l'étrangeté de l'archaïsme ont critiqué sa démarche philologique. Quels arguments ont-ils allégués ? Cet article analyse ces critiques et retrace le trajet complexe et surprenant du traducteur-philologue Pézard, commencé au début des années 1950 par une version modernisante de la *Vita Nova* de Dante (extrait analysé ici au plan génétique et évolutif : VIII. *Piangete, amanti…*). L'étude des manuscrits et des tapuscrits (du fonds Pézard) et des imprimés aide indiscutablement à comprendre les raisons et les modalités de ces deux phases du traduire pézardien.

Riassunto : *La traduzione arcaizzante di tutte le opere di Dante realizzata da Pézard per la* « Pléiade » *(1965) è una scelta vincolante, contro corrente, assunta dal traduttore, professore del* Collège de France *e eminente dantista, in un* Avertissement *che è un notevole esempio di commento traduttologico. I teorici della traduzione e gli intellettuali francesi che rifiutano la stranezza dell'arcaismo hanno criticato la sua prassi filologica. Quali argomenti hanno addotto ? Quest'articolo analizza tali critiche, e ripercorre il complesso e sorprendente tragitto del traduttore-filologo Pézard, cominciato all'inizio degli anni 1950 con una traduzione modernizzante della* Vita Nova *di Dante (estratto qui analizzato sul piano genetico e evolutivo :* VIII. Piangete, amanti…*). Lo studio dei manoscritti e dei dattiloscritti (del fondo Pézard) e dei testi stampati aiuta senza dubbio a capire le ragioni e le modalità di queste due fasi del tradurre pezardiano.*

Pour l'italianisme et la traductologie italo-française, le fonds d'André Pézard du Collège de France est précieux pour ses études sur l'œuvre de Dante ainsi que pour le nombre de ses brouillons de traduction, tapuscrits, épreuves et notes : on pénètre ici dans le laboratoire du plus grand spécialiste et

1. Nous proposons ici une version remaniée de la conférence tenue à l'IMEC (Institut Mémoires de l'édition contemporaine, abbaye d'Ardenne) le 13 novembre 2012, dont l'audio et une brève présentation écrite ont été postés le 5 février 2013 sur le site *La forge numérique* de l'université de Caen.

traducteur français de Dante au XX^e siècle[2]. Son cas est d'autant plus singulier qu'il propose en 1953 une traduction modernisante du prosimètre de la *Vita Nova*, agréable à lire et écrite dans une prose contemporaine[3], et qu'il le retraduit en 1965 pour l'édition complète des œuvres de Dante : il défend sa nouvelle démarche dans un *Avertissement* d'une extrême richesse[4]. Cette réécriture est archaïsante, et les poèmes y ont acquis un rythme précis. Pézard veut faire résonner dans sa traduction l'écho des modèles littéraires que Dante a exploités et poétiquement remotivés, il veut souligner les phénomènes d'intertextualité entre ancien français et ancien toscan, ce dernier métamorphosé par le génie du poète dans la langue vulgaire illustre du *sì* : pourquoi Pézard aurait-il dû exclure de ce dialogue interculturel les archaïsmes du français ? Certes, la compréhension d'une telle traduction exige la collaboration active du lecteur, d'où la nécessité de l'*Avertissement*. Or, les critiques de Georges Mounin envers l'archaïsme et d'Antoine Berman vis-à-vis des choix traductifs pézardiens montrent que, au-delà des querelles opposant les sourciers aux ciblistes, une conception modernisante de la traduction domine sans partage : indépendamment de la poétique et de la langue de l'auteur traduit, toute réécriture doit plaire au lecteur et lui faciliter la tâche. Par sa poétique archaïsante, intertextuelle et musicale de la traduction, Pézard s'oppose en 1965 à une telle conception : ses choix posent la question de la place des langues et littératures d'oc et d'oïl et de la philologie dans la culture française moderne. Par l'analyse des documents d'archives, des deux versions publiées et de son *Avertissement*, on cherchera ici à comprendre son trajet de 1953 à 1965 ainsi que sa poétique dérangeante du traduire.

Le principe du plaisir de la lecture, supposé être obligatoire pour les textes littéraires en traduction, gouverne la position de Philippe Sollers, qui traite la traduction de Pézard, d'après les mots rapportés par Henri Meschonnic, de « galimatias médiévaliste »[5]. Sollers ne veut lire qu'un

---

2. En décembre 2012, ce fonds a été transféré de l'IMEC, où nous l'avions consulté, aux Archives Nationales.
3. Dante Alighieri, *Vita Nova*, traduction nouvelle par André Pézard avec introduction, notes et appendices, Paris, Nagel (Collection UNESCO d'œuvres représentatives), 1953. Dorénavant : Trad. Pézard 1953.
4. A. Pézard, *Avertissement*, *in* Dante, *Œuvres complètes* [1965], trad. et commentaires A. Pézard, Paris, Gallimard (Pléiade), 1983, p. XI-XLVIII. Dorénavant : Trad. Pézard 1965. Cf. notre traduction italienne annotée de l'*Avertissement* : A. Pézard, *Dante e il pittore persiano. Note sul tradurre*, V. Agostini-Ouafi (éd.), introd. V. Agostini-Ouafi, postface J.-Y. Masson, Modène, Mucchi, 2014.
5. H. Meschonnic, « Le rythme comme éthique et poétique du traduire », in *Id.*, *Poétique du traduire*, Lagrasse, Verdier, 1999, p. 201. Quelques pages de cette étude sont consacrées aux traductions françaises de la *Divine Comédie*.

Dante du XX^e siècle s'exprimant dans un français classique et sobre, alors que Dante est né en 1265 à Florence et que les Italiens, quoique dans des formes légèrement italianisées au plan phono-morphologique, lisent encore la *Divine Comédie* dans son florentin illustre du XIV^e siècle. Roger Dragonetti entame une conférence à la fin des années 1970 en déclarant : « Au risque de vous décevoir, je commencerai tout d'abord par vous dire une banalité : Dante est un poète du Moyen Âge »[6]. Pour bâtir une langue vulgaire illustre, différente du latin, mais également noble et soutenue, Dante introduit dans sa langue toscane des mots ou des tournures de la tradition littéraire du XIII^e siècle (la poésie sicilienne et siculo-toscane, le *Dolce stil novo*, les compositions des troubadours de Provence, les gallicismes de la littérature d'oïl) et trouve dans les écrits latins au moins cinq cents mots savants qu'il utilise dans la *Divine Comédie*[7]. Il introduit également pour la première fois des hellénismes et crée des néologismes d'origine grecque[8]. Il fait parler aussi des personnages dans des langues mortes ou parlées (latin et provençal) ; il en invente même (glossolalie des créatures diaboliques)[9]. Son expérimentalisme le pousse à utiliser des dialectalismes et à forger des néologismes, par exemple des verbes parasynthétiques (c'est le cas d'« *indiarsi* » : « pénétrer en Dieu »). Les noms propres n'échappent pas à sa créativité. Il les met en valeur en leur faisant porter souvent l'accent principal ou secondaire du vers. Cette inventivité et ce plurilinguisme ont fait de Dante, tel un nomothète, le père incontesté de la langue italienne.

Mais les Italiens d'aujourd'hui comprennent-ils vraiment le toscan illustre de Dante ? L'affirmation que sa langue est intelligible aux italophones est discutable : « Aucun lecteur de Dante ne serait en droit d'affirmer que la langue de la *Divine Comédie* est d'une clarté transparente. Sept siècles d'exégèse n'auront pas suffi, non seulement à rompre le secret de l'*enigma forte* de la *Commedia*, mais à réconcilier les exégètes en désaccord sur quantité de passages »[10]. Même si, à la différence de l'ancien français et du français moderne, il n'y a pas une rupture totale entre le toscan médiéval

6. R. Dragonetti, *Dante. La langue et le poème : recueil d'études*, C. Lucken (éd.), Paris, Belin, 2006, p. 25.
7. Par exemple Dante utilise dans la *Vita Nova* (œuvre écrite entre 1292 et 1295) le suffixe du superlatif *-issimo* qui avait disparu dans le passage du latin au florentin. Ces mots savants ne peuvent être compris au XIV^e siècle que par les personnes cultivées connaissant le latin.
8. P. Manni, *Il Trecento toscano*, Bologne, Il Mulino, 2003, p. 155-156.
9. *Ibid*., p. 166-167.
10. R. Dragonetti, *Dante. La langue et le poème…*, p. 282. Ces problèmes d'exégèse sont dus à l'absence de manuscrits autographes de Dante. Les copies diffèrent selon l'identité socio-dialectale du copiste et ont paru plusieurs années après la mort du poète, survenue en 1321 : l'exemplaire le plus ancien de la *Divine Comédie* date de 1336, mais on dispose de 300 copies manuscrites du XIV^e siècle (cf. P. Manni, *Il Trecento toscano*, p. 180).

et l'italien du XVI^e siècle, cette continuité ne signifie pas immobilisme et parfaite identité dans le temps. Il y a des éditions italiennes où, pour deux ou trois vers de Dante, nous trouvons une longue série de notes explicatives en bas de page[11], et certains mots qui paraissent transparents au lecteur ingénu, tels que *gentile*, *onesta*, *donna*, *umiltà*, etc., comme nous l'a rappelé Gianfranco Contini[12], n'ont plus la même signification. Umberto Eco cite du reste cet exemple continien[13] pour rappeler qu'une traduction n'est pas seulement une question de langue, mais surtout une question de culture, voire d'encyclopédie. Les mots ont une histoire, celle d'une société et d'une civilisation. Les « galimatias médiévalistes » de Pézard ne font donc que transmettre ce qui existe déjà depuis sept siècles : les « galimatias médiévalistes », pour ainsi dire, de Dante Alighieri.

Georges Mounin, lorsqu'il aborde dans *Les belles infidèles* la question du décalage historique entre la traduction et l'original, rappelle que les XVII^e et XVIII^e siècles français ne connaissent qu'une seule façon de traduire : ils font parler le poète ancien dans le français de leur époque, comme il parlerait s'il avait vécu dans ces siècles-là[14]. Ce principe vaut aujourd'hui encore dans la traductologie française : la *Querelle des Anciens et des Modernes* poursuit donc son chemin sans que l'on mette en doute la victoire des modernes sur les anciens[15]. C'est Rivarol, le traducteur de Dante, qui donne – en 1783, dans son *Discours préliminaire à la traduction de l'*Enfer – la justification de cette démarche actualisatrice : « Ce n'est point la sensation que fait aujourd'hui le style de Dante en Italie qu'il s'agit de rendre, mais la sensation qu'il fit autrefois »[16]. Comment peut-on établir quelle sensation fit son œuvre au XIV^e siècle ? On part du présupposé qu'il a utilisé la même langue que ses contemporains, et qu'il faut donc une langue contemporaine de celle du traducteur pour transmettre l'œuvre dans les mêmes conditions. Rivarol conclut par cette réflexion : « Si le *Roman de la rose* avait les beautés du poème de l'*Enfer*, croit-on que les étrangers s'amuseraient à le traduire

11. Dante, *Inferno*, N. Sapegno (éd.), I, p. 1 v. 1-2, p. 2 v. 3-5 ; V, p. 62 v. 98-100, p. 63 v. 101-103…
12. G. Contini, « Esercizio d'interpretazione sopra un sonetto di Dante », in *Id.*, *Varianti e altra linguistica*, Turin, Einaudi, 1979, p. 61-68.
13. U. Eco, *Dire presque la même chose* [2003], trad. M. Bouzaher, Paris, Grasset & Fasquelles, 2006, p. 162-164.
14. G. Mounin, *Les belles infidèles*, Paris, Éditions des Cahiers du Sud, 1955, p. 120.
15. Cf. G.S. Santangelo, *La « Querelle des anciens et des modernes » nella critica del Novecento*, Bari, Adriatica Editrice, 1975, p. 105-107 : la relativité du goût, affaire de civilisation variant dans le temps et dans l'espace, est un aspect, soulevé par la Querelle, qui est attaqué par les modernes ; pour ces derniers l'histoire littéraire serait une entrave, car elle empêche de goûter à l'œuvre d'art (qui doit plaire et édifier). Santangelo conclut que les anciens étaient, au plan traductologique, les plus ouverts à la modernité (*ibid.*, p. 129).
16. Cité par G. Mounin, *Les belles infidèles*, p. 120.

en vieux langage, afin d'avoir ensuite autant de peine à le déchiffrer que nous ? »[17]. Mounin donne alors raison à Rivarol avec le même faux prétexte des lecteurs contemporains de Dante :

> Littré nous a fourni de son côté l'illustration du raisonnement de Rivarol, avec sa traduction de l'*Enfer* de Dante en français du XIVe siècle ; après son travail, il restera toujours à traduire en français d'aujourd'hui *ce vieux français compris des seuls romanistes*, exactement comme nous devons mettre en français d'aujourd'hui *La Chanson de Roland*. Rivarol n'a donc pas tort de préconiser son registre, verre transparent qui supprime l'épaisseur historique entre Dante et nous, pour nous faire entendre *le poème tout neuf et les émotions toutes fraiches qu'entendaient les contemporains italiens de Dante*[18].

On reviendra sur les romanistes, mais arrêtons-nous d'abord sur les émotions « fraîches » des contemporains « italiens » de Dante. On oublie que l'Italie, au XIIIe siècle, n'existe pas, qu'en 1860, à la création de l'État italien, le taux d'analphabétisme est très élevé et que moins de 10 % de la population est italophone[19] ! On ne peut pas mesurer des phénomènes culturels de réception littéraire, si éloignés et différents, avec les paramètres actuels. D'une part, Mounin semble croire à un passé transalpin fabuleux où tous comprenaient la grande poésie (même si la dimension orale de la culture de l'époque n'est pas négligeable), et d'autre part, il transfère dans ce débat sa conception de la poésie moderne[20], ainsi que son idée d'une langue française spontanée et vivante.

Mounin, qui enseigne l'italien à partir de 1946, invite Pézard et André Chastel en 1953 à écrire deux études sur Pétrarque accompagnant sa propre traduction de certains sonnets[21]. Une certaine complicité le lie à cette époque à Pézard. Ce dernier est entré au Collège de France en 1951 pour y occuper la chaire de littérature et civilisation italiennes. Il y restera jusqu'en 1963. Il a été professeur d'italien dans des lycées, puis à la Faculté des lettres de Lyon. Il est considéré en France et à l'étranger, dans les années 1950, comme l'un des meilleurs parmi les italianistes et les spécialistes de Dante de sa génération. Il a consacré dans les années 1940 une thèse de doctorat d'État à l'œuvre et à la pensée de Dante[22], mais déjà en 1931 il avait écrit une petite

17. *Ibid*., p. 121.
18. *Ibid*. C'est nous qui soulignons.
19. Cf. T. De Mauro, *Storia linguistica dell'Italia unita* [1963], Bari, Laterza, 1986, p. 36 ; L. Serianni, *Il secondo Ottocento*, Bologne, Il Mulino, 1990, p. 18.
20. Cf. G. Mounin, *Avez-vous lu Char ?*, Paris, Gallimard, 1946, p. 20, 97 ; *Id.*, « Un Pétrarque charnel », *Cahiers du Sud*, n° 320, décembre 1953, p. 14.
21. Pétrarque, *Sonnets*, trad. G. Mounin, *Cahiers du Sud*, n° 320, décembre 1953, p. 38-49.
22. Cf. A. Pézard, *Dante sous la pluie de feu (*Enfer, *chant XV)*, Paris, J. Vrin, 1950.

introduction et de brèves notes à une édition en langue originale de *La Vita Nuova*[23]. Sa première expérience de traduction concerne ce prosimètre ; il l'accomplit sous la supervision d'Henri Bédarida en 1953[24]. La version est dite nouvelle par rapport aux précédentes ; dans l'introduction, qui est un riche essai littéraire, Pézard ne fait aucune remarque traductologique, mais dans les notes en fin de volume il commente certains choix que le traducteur Henri Cochin a faits en 1908[25]. Dans sa première traduction, Pézard vise à saisir la signification du texte, en prose et en poésie, sans prétendre séduire le lecteur. Sa démarche est donc l'expression d'un professeur-philologue universitaire, soucieux de clarté linguistique et d'exactitude sémantique.

Un compte rendu de cette traduction paraît en 1954 sous la plume de Mounin[26]. S'agissant du futur théoricien de la traduction, du père de la traductologie française, mais aussi, à cette époque, d'un traducteur de l'italien vers le français, ses déclarations méritent notre attention. Pour en mesurer la portée, il faut savoir qu'à cette date il a déjà écrit, mais pas encore publié, *Les belles infidèles*[27]. La position de Mounin vis-à-vis de Pézard traducteur met ici en évidence, indirectement, qu'il y a eu, en l'espace de douze ans, deux Pézard traducteurs de Dante, très différents l'un de l'autre. Elle met aussi en évidence qu'à l'orée de sa réflexion traductologique Mounin est cibliste au plan théorique, comme il l'est aussi dans sa pratique de traducteur. Néanmoins, sa conception évoluera, pour assumer une position plus équilibrée. On le constate déjà en 1955 dans *Les belles infidèles* : il y rend un sincère hommage à la traduction « colorée »[28] de Leconte de Lisle, dans laquelle il voit une reconstitution historique heureuse et une unité esthétique dépourvue de « disparates » : un « chef-d'œuvre de la langue française en soi »[29].

---

23. Dante Alighieri, *La Vita Nuova* [1931], introd. et notes A. Pézard, Paris, Librairie Hatier, 1942.
24. Cf. Trad. Pézard 1953, p. 6 : « conformément aux règlements de l'UNESCO cette traduction a été relue par M. Bédarida ».
25. *Ibid*., p. 175, note 3, p. 177, note 1, etc.
26. Compte rendu de G. Mounin à Dante Alighieri, *Vita nova*, traduction nouvelle, avec introduction, notes et appendices par A. Pézard, *Cahiers du Sud*, n° 323, 1954, p. 146-147.
27. Mounin fait ici ses premiers pas dans la traductologie, mais sa pensée évoluera et se précisera grâce à sa thèse de doctorat dirigée par A. Martinet. Sa réflexion linguistique, ouverte à l'histoire et à l'ethnologie, n'a pas été comprise à sa juste valeur, mais a été marginalisée par le triomphe du structuralisme textuel et synchronique : cf. le chapitre « La philologie est une traduction » de son traité de sémantique *Les problèmes théoriques de la traduction* [1963], Paris, Gallimard, 1976, p. 242-248. Ce n'est pas un hasard si ses archives sont conservées au Canada !
28. G. Mounin, *Les belles infidèles*, p. 148.
29. *Ibid*., p. 157.

Or dans ce compte rendu Mounin nous fait une présentation élogieuse de Pézard : « Cette introduction, comme les Notes et les Appendices, a la richesse universitaire qui fait d'André Pézard un des rarissimes italianisants français qui puissent discuter sans infériorité avec les spécialistes italiens, leur proposer quelquefois même des solutions dignes de prendre place dans leur histoire littéraire »[30]. Puis il reproche à Pézard de ne pas avoir élargi son introduction à l'histoire toscane, à la vie de Dante et à la culture de l'époque : « Nous touchons là du doigt les limites de la critique philologique, interne à l'œuvre, avec le regret d'y voir enfermée cette science d'un Pézard, dont l'acquisition représente le labeur d'une vie »[31]. La philologie pézardienne n'est pas ici traitée avec la nuance de mépris que Mounin réserve au « tour de force inutile »[32] de Littré, elle est plutôt considérée comme une linguistique textuelle approfondie. Puis Mounin se lance dans un éloge dithyrambique de Pézard traducteur ; il va justement le féliciter en 1954 de ne pas avoir fait ce qu'il fera onze ans plus tard :

> La traduction, par contre, est à louer. Nulle prétention, nulle recherche d'archaïsmes biscornus, de faux tons anciens, comme on fait du faux marbre et du faux bois. Pézard a la probité de rendre Dante en bon français, sur un seul registre bien choisi. C'est une traduction de celles dont parlait Rivarol qui, quand elles traduisent un auteur, l'*expliquent*, en français d'aujourd'hui. Ce qui nous change des mignardises marotiques de tant de traducteurs de Dante, éblouis, c'est-à-dire aveuglés, par l'art exceptionnellement inspiré avec lequel Bédier récrivit *Tristan et Iseult*[33].

Lorsqu'on compare la *Vita Nova* de 1953 et la *Vie Nouvelle* de 1965, on s'aperçoit que la prose a subi peu de changements, mais qu'en revanche les poèmes ont été refaits *ex novo*[34]. Si pour la prose on peut parler de variantes de traduction, puisqu'il s'agit de modifications ponctuelles concernant de rares archaïsmes ou des choix plus soutenus, pour la poésie il y a une réécriture complète. L'analyse de l'extrait relatif au sonnet *Piangete, amanti, poi che piange Amore* en est l'illustration parfaite. Dans l'introduction en prose qui précède le sonnet, Dante utilise des mots qui ne sont plus écrits ainsi, ou utilisés, dans l'italien contemporain : « *lo* (*il*), *cittade* (*città*),

30. Compte rendu de G. Mounin à Dante Alighieri, *Vita nova*, p. 146.
31. *Ibid*., p. 147.
32. G. Mounin, *Les belles infidèles*, p. 123.
33. Compte rendu de G. Mounin à Dante Alighieri, *Vita nova*, p. 147.
34. Cf. Trad. Pézard 1965, *Avertissement*, p. XII : « La mise en français des textes de prose est la partie la plus simple de la tâche, à part les passages cérémonieux et ampoulés de plusieurs *Épîtres*. Les écueils se multiplient dès qu'il s'agit des vers […] ».

sanza (*senza*), *avea* (*aveva*), *in guidernone* (*in ricompensa*), *alcuna fiata* (*qualche volta*) », etc. ; on constate que c'est parfois par rapport à ses mots ou structures que Pézard intervient en 1965. Dans sa traduction, nous mettons en évidence par un crochet d'ouverture le mot ou syntagme de 1953 qui a été modifié dans l'édition de 1965, la modification est indiquée entre parenthèses et soulignée :

> *Appresso lo partire di questa gentile donna, fue piacere del segnore de li angeli di chiamare a la sua gloria una donna giovane e di gentile aspetto molto, la quale fue assai graziosa in questa sopradetta cittade ; lo cui corpo io vidi giacere sanza l'anima in mezzo di molte donne, le quali piangeano assai pietosamente. Allora ricordandomi che già l'avea veduta fare compagnia a quella gentilissima, non poteo sostenere alquante lagrime ; anzi piangendo mi propuosi di dicere alquante parole de la sua morte, in guidernone di ciò che alcuna fiata l'avea veduta con la mia donna. E di ciò toccai alcuna cosa ne l'ultima parte de le parole che io ne dissi, sì come appare manifestamente a chi lo intende. E dissi allora questi due sonetti, li quali comincia lo primo :* Piangete, amanti, *e lo secondo :* Morte villana[35].

> Après [le départ[36] (la départie[37]) de cette gentille dame, il plut au Seigneur (seigneur) des anges d'appeler à sa gloire une dame jeune et [de gentil aspect entre toutes, (de moult gentille semblance[38]) qui fut fort en grâce dans la [ville susdite (susdite cité) ; et je vis son corps gisant sans âme au milieu de [nombreuses dames (maintes dames,) qui pleuraient très pitoyablement. Alors me souvenant que naguère je l'avais vue faire compagnie à cette très-gentille, je ne pus retenir quelques larmes ; [et même, dans mes pleurs, (ains, pleurant,) je me proposai de faire quelques vers sur sa mort, [en récompense (en guerdon) de ce que* [39] parfois je l'avais vue avec ma dame. Et de ceci je touchai quelques mots dans la dernière partie des vers que j'en fis, comme il apparaît [clairement (manifestement) à qui [sait l'entendre

35. *Edizione Nazionale delle Opere di Dante*, Società Dantesca Italiana (éd.), vol. I, Florence, Bemporad, 1932, *Vita Nuova*, VIII : édition de référence de Pézard établie par Michele Barbi selon la méthode lachmanienne de reconstruction de l'archétype perdu. Cf. en revanche Dante, *Opere*, vol. 1 : *Vita Nova* [1996], G. Gorni (éd.), Milan, Mondadori, 2011, p. 836-838, édition sans transcriptions archaïsantes comme « *fue*, *segnore*, *de li*, *a li* ».

36. Trad. Pézard 1953, p. 79.

37. Trad. Pézard 1965, p. 16-17.

38. Cf. Fonds Pézard : Pzd 10.2, version dactylographiée *Vie Nouvelle* 1965, sur papier vélin, sans date : p. 8, ligne 2 « moult gentil semblant » est corrigé au-dessus : gentil > gentille, et après « semblant », sans effacer le /t/, l'auteur a ajouté « -ce » > « semblance » (mot présent aussi dans les épreuves du 28 mai 1965, cf. Pzd 13.2).

39. L'astérisque indique dans l'édition de 1953 les notes en fin de volume.

(le sait entendre). Et je fis alors ces deux sonnets, [dont le premier a pour début : (qui commencent : le premier,) *Pleurez, amants* ; et le second[: *Mort vilaine* (, Vilaine Mort).

Le principe de la compensation déplace parfois l'archaïsation sur d'autres éléments du texte : le syntagme « *di gentile aspetto molto* », où il n'y a d'étrange pour un Italien que la position finale de l'adverbe, passe par exemple de « gentil aspect entre toutes » à « moult gentille semblance ». En effet, « moult » est un mot du XII[e] siècle et le substantif « semblance » est expliqué en fin de volume dans le *Glossaire*[40], où l'on trouve aussi d'autres archaïsmes ici utilisés : « départie, ains, guerdon ». Certaines corrections de 1965 (« ains, pleurant, manifestement ») sont plus proches du texte source. La prose se fait plus concise en y gagnant en rythme : la traduction littérale « dont le premier a pour début » se transforme ainsi en « qui commencent : le premier », solution bien plus fluide. Des formes sont aussi privilégiées par leur brièveté ou leur saveur ancienne (« ville > cité, nombreuses > maintes ») mais « semblance » remplace déjà dans le tapuscrit « semblant » car ce dernier, lui aussi dans le *Glossaire*, est peut-être trop opaque par rapport au mot d'usage « ressemblance ».

Le sonnet original précède en entier la traduction dans l'édition de 1953, en revanche dans celle de 1965 on ne donne que son titre, correspondant au premier vers :

Piangete, amanti, poi che piange Amore,
udendo qual cagion lui fa plorare.
Amor sente a Pietà donne chiamare,
mostrando amaro duol per li occhi fore,
perché villana Morte in gentil core
ha miso il suo crudele adoperare,
guastando ciò che al mondo è da laudare
in gentil donna sovra de l'onore.
Audite quanto Amor le fece orranza,
ch'io 'l vidi lamentare in forma vera
sovra la morta imagine avvenente ;
e riguardava ver lo ciel sovente,
ove l'alma gentil già locata era,
che donna fu di sì gaia sembianza[41].

40. Trad. Pézard 1965, *Glossaire*, p. 1821-1829.

41. Trad. Pézard 1953, p. 80. On signale que « *plorare*, *laudare*, *audite*, *imagine*, *locata* » sont des latinismes, « *fore*, *core*, *miso* » des mots de la tradition poétique sicilienne (les deux premiers à cause de l'absence de diphtongaison « o > uo »), « *orranza*, *gaia*, *sembianza* » sont d'origine provençale et « *avvenente*, *riguardava* » des gallicismes…

Dans l'édition de 1965 reportée ci-après, les éléments inchangés par rapport à 1953 sont soulignés : un coup d'œil suffit pour constater que les poèmes de la *Vie Nouvelle* n'ont plus rien à voir avec ceux de la *Vita Nova*. Les présupposés et les objectifs des deux versions sont trop différents pour qu'elles soient même comparables. Si la prose subit un processus ponctuel d'archaïsation et d'ennoblissement, la poésie, elle, est totalement soumise à l'archaïsation et au rythme uniforme du décasyllabe. Mais sans la rime toutefois, car celle-ci risquerait d'introduire « des thèmes ou des couleurs à quoi le poète ne songeait nullement »[42] :

Pleurez, amants, puisque pleure Amour :
pleurez en apprenant quelle cause le fait pleurer.
Amour entend les appels pitoyables* de dames
dont les yeux font paraître au dehors leur amère [douleur,
car la Mort vilaine a tourné
contre un gentil cœur son action cruelle,
détruisant ce qui au monde est le plus digne de [louange
chez une gentille dame, en dehors de l'honneur.
Ecoutez quel hommage Amour lui rendit :
je le vis en forme vraie se lamenter
sur la charmante image morte,
et souvent il regardait vers le ciel
où déjà avait pris place l'âme gentille
qui fut dame de si gaie semblance*[43].

Pleurez, amants, puisque Amour même pleure
oyant quelle raison le fait pleurer.
Amour entend clamer pitié cent dames
en tous leurs yeux montrant douleur amère
pour ce que Mort, la vilaine, a jeté
en gentil cœur ses trop cruelles arts,
gâtant ce que l'on doit plus fort au monde
louer en gente dame, outre l'honneur…
Oyez honneurs qu'Amour fit à icelle :
je le vis lamenter en forme vraie
dessus la morte image et avenante ;
et souvent regardait envers le ciel
où jà l'âme gentille était logée,
qui dame fut de si riant visage[44].

La version de 1953 ne se soucie pas du rythme, comme l'attestent les vers 4 et 8 visiblement longs, et le premier vers trop court, alors que celle de 1965 remplace de façon systématique l'hendécasyllabe italien par le décasyllabe français. L'explication de ce choix par Pézard est une leçon exemplaire de métrique comparée, que même Meschonnic semble apprécier[45]. Les manuscrits autographes de cette dernière version sont parlants. Si l'on compare le brouillon du premier jet, riche en biffures, à celui de la mise au net, qui est assez propre, on constate que même la présence des archaïsmes y est dûment pesée et soumise également à la règle du rythme décasyllabique : dans le premier brouillon, Pézard écrit le vers 2 d'un jet :

42. Trad. Pézard 1965, *Avertissement*, p. XX.
43. Trad. Pézard 1953, p. 80.
44. Trad. Pézard 1965, p. 17.
45. *Ibid*., *Avertissement*, p. XXII. Cf. la synthèse qu'en propose Meschonnic : « […] l'hendécasyllabe italien est le même vers que le décasyllabe français (césuré 4-6 ou 6-4), mais infléchi par le jeu des finales dans la langue italienne […] » (« Le rythme comme éthique et poétique du traduire », p. 208).

« oyant quelle ochoison le fait pleurer »[46], puis dans celui de la mise au net[47] il remplace d'emblée sur la ligne l'archaïsme trisyllabique « ochoison » par le mot courant dissyllabe « raison » (en réécrivant néanmoins « ochoison », sans le biffer, au-dessous de « raison » : il hésite encore). Les choix de traduction sont faits en fonction de la prosodie, dont la cadence doit être douce et harmonieuse[48]. Le décasyllabe « Amour entend clamer pitié cent dames » remplacera par exemple le vers de 1953 qui, avec les e muets, comptait 14 syllabes. La transcription diplomatique des réécritures de ce vers, à lire du haut vers le bas, montre bien cette recherche, par la césure, de musicalité régulière (6 + 4, *a maiori*) :

~~Cent~~ dames entend-il ~~clamer pitié~~
~~Amour entend xxx~~[49] ~~dames clamant pitié~~
qui pitié clament
~~Amour dames entend pitié clamantes~~
~~qui pitié clament~~
Amour entend clamer pitié cent dames

Même cas de figure pour le vers suivant, « en tous leurs yeux montrant douleur amère », où les deux brouillons, premier jet et mise au net, œuvrent l'un après l'autre pour placer la césure après la 6e syllabe, en travaillant sur la position et la traduction du syntagme prépositionnel « *per li occhi fore* » :

~~de leurs~~ en
montrant ~~hors par les yeux~~ douleur amère > ~~de~~ tous leurs yeux montrant douleur amère
de tous leurs yeux

Pour des raisons sans aucun doute systémiques, le syntagme d'origine provençale « *gaia sembianza* » – que Pézard avait traduit en 1953 par un rare calque archaïsant : « gaie semblance », accompagné d'une note revendiquant cette décision[50] – est modernisé en 1965. Le point de départ du premier brouillon[51] est une variante proche du vers de 1953 : « qui fut dame de si gaie semblance ». Pézard va sacrifier un archaïsme à ses yeux très symbolique, car

46. Fonds Pézard : Pzd 10.6, 1er brouillon trad. 1965, VN VIII s, feuillet 1 recto (« s » pour sonnet). Il s'agit de deux petits feuillets bloc-notes, classés dans du papier colis postal marron, portant le cachet Catania 1 / 7 / 1959 et l'adresse parisienne de Pézard.
47. Fonds Pézard : Pzd 10.12, 2e brouillon trad. 1965, feuillet 1 recto. Au verso : lettre de B.N. Halpern, directeur de recherche au CNRS, écrite à Paris, le 6 juin 1960.
48. Cf. Trad. Pézard 1965, *Avertissement*, p. XX. Pézard cite et commente dans ce passage la célèbre définition de la traduction que donne Dante dans le *Convivio* (I vii 14-15).
49. Mot biffé illisible, sans doute « cent ».
50. Trad. Pézard 1953, note 6, p. 187 : « En gardant ce vieux mot, j'ai voulu faire sentir dans la chute du sonnet comme l'écho d'un *senhal* ». Dans l'amour courtois, le poète doit cacher le vrai nom de sa dame par un *senhal* ou nom fictif (cf. *ibid.*, « Introduction », p. 27 et 182, note 3).
51. Fonds Pézard : Pzd 10.6, 1er brouillon, VIII, feuillet 2 recto.

il vient d'une part de l'utiliser dans l'introduction en prose, et d'autre part le choix de « riant *v*isage » s'insère dans un riche réseau d'échos phoniques harmonieux (« image, a*v*enante, sou*v*ent, en*v*ers, jà, gentille logée »). Voici le long chemin vers la version de 1965 :

~~qui dame fut de riante semblance~~
~~si gaie~~
qui de si gaie semblance (toujours) fut dame
~~gaye~~
qui dame fut de si riant visage
(riante chère)

La musicalité poétique prime par-dessus tout, l'archaïsme lui est subordonné.

Si l'on considère les catégories définissant deux manières opposées de traduire selon les théoriciens français de la traduction, proposées de 1955 à 1986 : verres transparents et verres colorés (G. Mounin), annexion ou décentrement (H. Meschonnic), ethnocentrisme et littéralité (A. Berman), sourciers et ciblistes (J.-R. Ladmiral), on constate qu'aucune n'accepte ou ne défend vraiment le choix de l'archaïsme. Même lorsqu'on théorise la transgression de sa propre langue, il s'agit toujours d'une langue contemporaine. Le poète Giacomo Leopardi écrivait dans son *Zibaldone* du 12 septembre 1823 que « les poètes, *à l'exception des Français*, sauvegardent le plus possible l'ancien car il leur est utile pour s'exprimer avec élégance ou dignité »[52]. Leopardi décrit donc une constante liée à l'histoire même de la langue française : la Pléiade et Du Bellay privilégient l'écriture de Pétrarque (pas celle de Rabelais !) et renient le Moyen Âge, l'aristocratie du Roi Soleil fera du français épuré et ennobli de Racine, réduit à un strict monolinguisme, la langue internationale de la culture et de la diplomatie, puis la Révolution fera de cette langue, qui se veut parfaite, élaguée et logique, le modèle universel à exporter : depuis le XVI[e] siècle, le français est toujours tourné vers l'avenir et l'expansion extérieure, jamais vers son passé. Toute traduction doit être faite dans la langue des élites, sélective et monolithique.

Georges Steiner affirme que derrière toute conception du traduire, il y a d'abord une conception précise de la langue[53]. Il est néanmoins curieux que le discours le plus contradictoire au sujet de l'archaïsme soit celui d'Antoine Berman en 1985 (quoiqu'il faille, peut-être, distinguer ces positions-ci de celles qu'il assumera en 1995). Or, dans ses contradictions, Berman touche

52. Cité par T. Matarrese, « "Cantami, o diva" : l'*Iliade* di Vincenzo Monti », in *Teoria e prassi della traduzione*, A. Daniele (éd.), Padoue, Esedra editrice, 2009, p. 82. C'est nous qui soulignons.

53. G. Steiner, *Après Babel* [1975], trad. L. Lotringer, Paris, Albin Michel, 1978, p. 262.

justement le point névralgique, celui qui nous aide à comprendre les critiques adressées à la traduction de Pézard. D'abord il affirme : « La France classique avait posé sa langue comme le médium modèle de la communication, de la représentation et de la création littéraire ; ce médium s'était constitué par l'exclusion de tous les éléments linguistiques vernaculaires ou étrangers. De lors, la traduction ne pouvait plus être qu'une transposition libre, une acclimatation filtrante des textes étrangers »[54]. Puis, en parlant de Chateaubriand traducteur de Milton, il ajoute que la pratique de l'archaïsme et du néologisme « sont les deux faces d'une même visée […] car toute grande traduction se signale par sa richesse néologique »[55], et il continue : « Si la tendance de Milton est la latinisation, le mouvement de Chateaubriand consiste à accentuer celle-ci en français, langue directement dérivée du latin […], en recourant à des mots issus du latin ou à des néologismes latinisants […], ainsi qu'à des termes archaïques renvoyant *au fonds commun* du français et de l'anglais »[56]. C'est toutefois en parlant de *L'Énéide* de Klossowski, parue en 1964 (un an avant la version pézardienne de l'œuvre complète – écrite en italien, mais aussi en latin – de Dante), que Berman dévoile sans détour sa position : il situe au XIX^e^ siècle deux événements qui s'opposent à la tradition imitative, à savoir, d'une part la rupture vis-à-vis de la tradition avec le choix résolu de la modernité, et d'autre part ce qu'il appelle l'emprise philologique. Curieusement, c'est la philologie française qu'il attaque, pas la philologie allemande qui reçoit, en revanche, des louanges : chez les Allemands, la « philologie a gardé mémoire de ses origines romantiques, là où elle est restée philo-logie, amour-de-la-langue, là où elle n'est pas devenue érudition bornée »[57]. En France, selon Berman, la philologie ne se limite pas à l'établissement du texte, elle en publie aussi des traductions avec un apparat critique. Elle s'arroge donc le monopole de la traduction, du commentaire et, par les notes, « elle contrôle totalement l'accès des œuvres classiques »[58]. Le discours de Berman semble esquisser une « théorie du complot philologique » : d'après lui, il y aurait en France les traductions dites libres des écrivains et des poètes, celles mot à mot des philologues, les traductions « enjolivantes » de ces mêmes philologues pour le grand public, puis il y aurait aussi un quatrième type de traduction, l'érudite, qui constituerait « l'anomalie » de cet âge philologique, et qui serait située

54. A. Berman, *La Traduction et la lettre ou l'Auberge du lointain* [1985], Paris, Éditions du Seuil, 1999, p. 38.
55. *Ibid*., p. 108-109.
56. *Ibid*., p. 111.
57. *Ibid*., p. 121.
58. *Ibid*., p. 120.

> au carrefour de deux tendances également agissantes dans la philologie et la traduction : celles de la *totalisation* et de l'*omnipuissance*. De même qu'existe chez le philologue la tentation de connaître *toutes* les langues, *toutes* les œuvres etc., il existe chez le traducteur la tentation de *tout* traduire, et de *toutes* les manières possibles, y compris celle de traduire « comme » on aurait traduit à telle et telle époque une œuvre qui ne l'a pas été. Tel est le cas pour Dante, des entreprises de Littré, de Borchardt et de Pézard visant à traduire ce poète en provençal, en vieil allemand et en vieux français. Ces traductions archaïsantes (très impressionnantes, par ailleurs) sont typiques de l'esprit philologique quand il veut « se dépasser » lui-même[59].

Pour Berman, l'emprise philologique produit toujours des « traductions non lisibles », « des désastres ». En effet, d'après lui, « la connaissance "exacte" d'une œuvre et d'une langue n'habilite *nullement* à la traduction et au commentaire »[60]. Le discours de Berman se fait ici embrouillé et démagogique. C'est la « philologie positiviste » du XX^e^ siècle qui d'après lui rend illisibles, ennuyeuses et étrangères à la sensibilité du lecteur moderne les œuvres classiques. Et il conclut : « Le gros problème de la traduction philologique, c'est qu'elle n'a *pas* d'horizon. J'entends par là non seulement des principes de traduction, mais un certain ancrage dans la langue et la littérature de la culture traduisante »[61]. Cette haine de la philologie, chez le chantre de la transgression du code accomplie par la littéralité et de l'ouverture culturelle à l'Autre marquée par le plurilinguisme, nous paraît à présent être le fruit des idéologies confuses de son temps, une contradiction conservatrice dans un discours qui se veut novateur.

Le refus de la philologie surgit dans les années 1960 en France et se cristallise autour de 1968. Cette atmosphère est bien décrite par le philologue et philosophe Heinz Wismann : après 1964 et surtout à partir de 1969, lui et Bollack se sont « retrouvés sous le feu croisé de la science établie et des contestataires du savoir philologique »[62]. Wismann rappelle même avoir écrit un article, « Le métier de philologue », en 1970, « pour essayer de modérer ces attaques et redresser la perception qu'on pouvait avoir du travail de Bollack, ainsi que pour dénoncer la connivence entre l'*establishment* et sa contestation stérile »[63], l'un et l'autre n'aspirant selon lui qu'à garder ou à prendre le pouvoir.

---

59. A. Berman, *La Traduction et la lettre…*, p. 120. C'est Berman qui souligne. Pour les citations suivantes, *ibid*.
60. *Ibid*., p. 121. C'est Berman qui souligne.
61. *Ibid*., p. 122.
62. H. Wismann, *Penser entre les langues*, Paris, Albin Michel, 2012, p. 54.
63. *Ibid*.,p. 54-55, note 1.

Pézard est un « philo-logue » qui aime sa langue, ce n'est pas un érudit borné et sa démarche traduisante a son propre horizon. Des principes de traduction guident son travail, qui est profondément ancré dans la langue et la littérature d'arrivée. On peut ne pas être d'accord avec sa conception de la traduction, mais la réflexivité aigüe et la cohérence de sa démarche exigent notre respect. Avec humilité, il se présente comme un vieux lecteur de Dante et il énonce sans détour son objectif :

> Je voudrais communiquer au public français plongé dans la *Comédie* la même impression que peut éveiller chez les Italiens d'aujourd'hui le contact soudain avec leur vieux chef-d'œuvre. En face de ce poème que tous entendent, mais qui ne parle pas le parler de tout le monde, ils sentent d'abord […] que la poésie est un royaume à part de la prose ; mais aussitôt ils éprouvent que cette poésie, qui est bien de chez eux, n'est point la poésie qui se fait aujourd'hui, ni même la poésie traditionnelle[64].

Dante n'étant pas un poète facile même en italien pour les Italiens, le traducteur a décidé de laisser « dur ce que Dante voulait dur, et ambigu ce qu'il aimait ambigu »[65]. C'est le lecteur curieux qui doit, tel un « *Lector in fabula* », désirer percer les secrets et les ombres du poème. L'outil choisi par Pézard pour faire entrevoir cette poésie à son lecteur est l'archaïsme : alors que les mots modernes ont des couleurs « égales et plates »[66], l'archaïsme avec sa forme plus ou moins familière introduit une impression de vague donnant la sensation du lointain. Cet outil n'est pas ici une fin en soi, mais plutôt un moyen pour « faire mieux sentir l'originalité de Dante »[67], pour véhiculer des notions typiques du Moyen Âge qui ont disparu avec le changement des modes de vie matériels et des conventions sociales. Pézard traduit alors littéralement quelques gallicismes de Dante et en emprunte d'autres au français du Moyen Âge ; sa langue française moderne est ainsi enrichie « de vieux joyaux retrouvés »[68]. Comme l'illustre sa comparaison à la fin de l'*Avertissement* entre l'œuvre du traducteur et la miniature d'un peintre persan, il sait que son lecteur doit participer à la construction du texte cible. Sur cette poétique de l'archaïsme, Dragonetti s'exprime ainsi :

> L'archaïsme pézardien, au sens esthétique du terme, n'a rien à voir avec une quelconque reconstitution archéologique de l'ancien français : les mots et la syntaxe ne sont pas utilisés comme document d'archive, mais comme

64. Trad. Pézard 1965, *Avertissement*, p. XIII-XIV.
65. *Ibid*., p. XII.
66. *Ibid*., p. XIII.
67. *Ibid*., p. XV.
68. *Ibid*., p. XIX.

> une métaphore continue de la langue première. La traduction de A. Pézard procède d'une écriture qui consiste à raviver l'ancien dans le nouveau […]. Il importait à A. Pézard de donner au lecteur l'impression d'une langue inouïe ou, pour le dire autrement, d'une langue qui n'existe nulle part ailleurs que dans l'espace réservé de la poésie. Lorsque A. Pézard parle de l'*ombroie* du langage, il résume dans cet ancien substantif tout à fait hors d'usage l'essentiel d'une poétique dont l'étrangeté et la réserve d'obscurité exigent la participation active du lecteur devenu lui aussi traducteur de l'indicible[69].

L'archaïsme permet à Pézard de « rendre clairement en peu d'espace, ce qui est précieux dans un hémistiche de six ou de quatre syllabes »[70], de juguler, sans le trahir, le rythme de la *Comédie*. D'après Pézard, la cadence non rimée suffit à créer « l'incantation poétique »[71]. Le décasyllabe est le vers même de la *Chanson de Roland*, un archaïsme d'ordre musical, supra-segmental, guidant la traduction : il renvoie au passé de la langue-culture française, aux origines même de la « Dulce France ».

Pourquoi exclure le vieux français du dialogue plurilinguistique qui fonde la traduction ? Pourquoi chercher, comme le fait Berman, la troisième langue tutélaire (la langue reine qui par miracle permet la polytraduction)[72] dans l'allemand, le latin, l'anglais mais jamais dans sa propre histoire linguistique ? Pourquoi le regard porté sur l'ancien français devrait-il être celui de l'érudit borné ? La relation à la langue maternelle représente toujours une interrogation sur ses propres origines. Dante imagine au début du *De Vulgari Eloquentia* le premier dialogue d'Adam avec Dieu dans la langue atavique de l'*illud tempus*. C'est peut-être ce scandale du tiers exclu, la langue-mère, qui hante la francité traductologique et engendre le refus de la philologie. Le traducteur Pézard, en revanche, « retrouve dans le fond médiéval de la langue maternelle les possibilités d'expression qui permettent au poète de forger une langue nouvelle »[73]. Les échos lointains des mots archaïsants de Pézard permettent sans cesse à son lecteur de reconstruire les passages et les contacts, oubliés ou reniés, mais autrefois mis en valeur par Dante, entre les langues et les cultures romanes dans l'espace européen.

Viviana AGOSTINI-OUAFI

Université de Caen Basse-Normandie

69. R. Dragonetti, *Dante. La langue et le poème…*, p. 282.
70. Trad. Pézard 1965, *Avertissement*, p. XVI.
71. *Ibid*., p. XXI.
72. A. Berman, *La Traduction et la lettre…*, p. 112, 138.
73. R. Dragonetti, *Dante. La langue et le poème…*, p. 283.

VARIA

UN TICCHETTÌO SINISTRO SULL'ORLO ESTREMO DELL'« ETÀ DELL'ORO ». L'UMORISMO COME CIFRA PEDAGOGICA IN ANTONIO RUBINO

Riassunto : Oggetto del presente saggio è il romanzo illustrato *Tic e Tac ovvero l'orologio di Pampalona*, pubblicato da Antonio Rubino nel 1920. L'analisi si articola in due direzioni, indagando per un verso gli aspetti strutturali del tessuto narrativo allestito dall'autore, la particolare forma di testualità verbo-visuale che lo contraddistingue, e per l'altro i temi principali che in tale tessuto si intrecciano, letti in riferimento alle fonti letterarie riconoscibili e nel contesto complessivo della sua opera. Centrali risultano essere, in questo senso : la notte come luogo del rovesciamento carnevalesco dell'ordine del giorno, il sogno della vita artificiale, l'idea di opera come oggetto d'arte, meccanismo complesso e meditato frutto della sapienza e della perizia dell'autore, artista-artigiano, e infine l'umorismo come cifra pedagogica della poetica dell'autore.

Résumé : *Cet essai a comme objet le roman illustré* Tic e Tac ovvero l'orologio di Pampalona*, publié par Antonio Rubino en 1920. L'analyse s'articule en deux directions, en explorant d'un côté les aspects structurels du tissu narratif mis en place par l'auteur, la forme particulière de textualité verbo-visuelle qui le caractérise, et de l'autre les thèmes principaux qui s'y mêlent, lus en correspondance avec les sources littéraires identifiables ainsi que dans le contexte global de son œuvre. Dans ce sens, apparaissent fondamentaux la nuit, en tant que lieu de renversement carnavalesque de l'ordre du jour, le rêve d'une vie artificielle, l'idée de l'œuvre comme objet d'art, mécanisme complexe et résultat réfléchi du savoir et de la compétence de l'auteur, artiste-artisan, et enfin l'humour comme marque pédagogique de la poétique de l'auteur.*

> Simile egli stesso a un suo disegno, così alto, magro e con gli occhiali che lanciano lampi, Antonio Rubino ci fa pensare a un fabbricante di giocattoli, a un personaggio di Dickens o di Hoffmann[1].

1. B. Zapponi, « Introduzione », in *La matita di zucchero. Antonio Rubino*, P. Pallottino (a cura di), Bologna, Cappelli, 1978, p. 5.

Il macello della Grande Guerra è terminato da pochi mesi quando Antonio Rubino – che aveva sperimentato direttamente l'esperienza della trincea e della guerra di posizione – si cimenta nell'ideazione di due romanzi illustrati, *Viperetta* e *Tic e Tac ovvero l'orologio di Pampalona*, pubblicati rispettivamente nel 1919 e nel 1920 in volumi di pregevole fattura dall'editore milanese Vitagliano e ritenuti dalla critica, in maniera sostanzialmente concorde, il vertice della sua opera di narratore per bambini[2].

Sono romanzi di notevole interesse storico-letterario, per il modello di testualità verbo-visiva proposta, allora inedita ed estremamente feconda nell'ambito dell'evoluzione del libro illustrato in Italia, nei quali la dimensione del fantastico gioca un ruolo di primo piano, testimoniando – dopo il bagno di realtà e di sangue degli anni appena trascorsi, peraltro già esorcizzato da Rubino nei disegni caricaturali della *Tradotta*, il giornale della Terza Armata, e in numerose storie a quadretti a sfondo bellico realizzate per il *Corriere dei piccoli*[3] – un impellente desiderio di presa di distanza dal reale.

Mentre nel primo, la fuga nell'altrove, l'evasione in mondi altri e capovolti, assume i tratti del romanzo di formazione in miniatura, nonché del viaggio fantastico, lunare, compiuto da una bambina capricciosa e impertinente – Viperetta – che solo al termine di molti incontri e peripezie diventerà una bambina giudiziosa, meritevole di un nome « civile », in *Tic e Tac* il rovesciamento carnevalesco prende la forma di una perturbante rivoluzione compiutasi tra le mura domestiche, di notte, a opera dei balocchi stufi delle angherie dei bambini, troppo spesso propensi a sfogare su di loro, impunemente, i propri capricci.

I romanzi, nati sul chiudersi di quella che è nota come l'*Âge d'or* della letteratura per l'infanzia – un periodo che anche nel contesto italiano è felice sebbene di breve durata, rapidamente sommerso dall'avvento del Fascismo e dalla colonizzazione dell'educazione, e dunque anche della produzione letteraria a uso dei fanciulli[4] – risultano, in questo senso, analoghi e comple-

---

2. Cf. P. Boero, C. De Luca, *La letteratura per l'infanzia*, Bari, Laterza, 1995, p. 99-100 ; P. Boero, *Antonio Rubino alla prova del romanzo*, in *Mondo fanciullo. Antonio Rubino narratore per ragazzi*, C. Bertieri (a cura di), Sanremo, Comune di Sanremo, 2005, p. 49-58 ; M. Colin, *L'âge d'or de la littérature d'enfance et de jeunesse italienne. Des origines au fascisme*, Caen, Presses universitaires de Caen, 2005, p. 320-323 ; M. Negri, *Viperetta. Storia di un libro*, Milano, Scalpendi, 2010.

3. Cf. C. Farina, *Si volta il foglio e si vede… la guerra !*, in *Mondo fanciullo*, p. 29-40 ; R. Coaloa, *Antonio Rubino, un disegnatore in trincea. I versi e i disegni per il Giornale della Terza Armata « La Tradotta » (1918-1919)*, in *Innamorato della luna. Antonio Rubino e l'arte del racconto*, M. Negri (a cura di), Milano, Scalpendi, 2012, p. 56-65.

4. Cf. P. Boero, *Antonio Rubino alla prova del romanzo*, p. 49-50 ; M. Colin, *I bambini di Mussolini. Letteratura, libri, letture per l'infanzia sotto il fascismo* [2010], Brescia, Editrice La Scuola, 2012, p. 10.

mentari : analoghi per quanto concerne l'originale forma di testualità che li contraddistingue, incentrata su un doppio apparato iconografico, di tavole a colori fuori testo e di vignette al tratto ; complementari in quanto aventi come destinatari originari, e privilegiati, lettori di sesso opposto. *Viperetta*, infatti, è dedicato a Leopoldina, unica figlia femmina dell'autore, *Tic e Tac* ai suoi tre figli maschi – Mario, Michelangelo e Dante – che Rubino definisce affettuosamente « i miei rubinetti »[5]. A questa distinzione tra destinatari non corrispondono però materiali narrativi in cui gli stereotipi di genere, al principio del XX secolo ancora potentemente pervasivi, soprattutto in Italia, trovino uno spazio reale ; anzi, se è vero che il tema della battaglia è uno dei motivi forti di *Tic e Tac*, è altrettanto vero che la figura di Viperetta è del tutto eccezionale nel nostro panorama letterario, proponendo un modello di bambina estremamente moderno e indipendente, capace di vivere avventure straordinarie e di saper tenere testa, anche grazie a una scioltezza di lingua che tradisce la sua parentela con Pinocchio e Giannino Stoppani, a personaggi, maschili e femminili, di ogni sorta e lignaggio, vent'anni prima di *Pippi Calzelunghe*[6], considerata tutt'ora – proprio in forza del suo sesso e della sua indipendenza dagli adulti e dalle norme sociali consolidate – una figura di svolta nella storia della letteratura per l'infanzia. Cosa, questa, che dimostra l'apertura intellettuale di un artista impossibile da rinchiudere negli angusti confini di un'etichetta : profondamente radicato nella cultura ottocentesca ma irrimediabilmente spinto a proiettarsi con l'immaginazione nel futuro, fermamente conservatore in ambito pittorico e dichiaratamente fascista, ma al tempo stesso capace di fare di una bambina pestifera e irriverente la battagliera protagonista della sua opera più amata e sempre, e comunque, nemico d'ogni risposta precostituita che non nasca da una riflessione personale e critica sulla propria esperienza diretta della realtà.

Viperetta è però un'opera extra-ordinaria anche in un altro senso. Per quanto il doppio apparato iconografico dei due romanzi sembri identicamente congegnato, in realtà l'analogia è più apparente e superficiale, che non sostanziale e profonda. Una più attenta analisi dei materiali iconici consente, infatti, di rilevare come il sistema di vignette predisposto dall'autore per *Viperetta* sia decisamente più ardito e innovativo di quello che accompagna *Tic e Tac*, meno concettuale e anzi puramente decorativo : se uno degli aspetti più interessanti della testualità ordita da Rubino nel

5. A. Rubino, *Tic e Tac ovvero l'orologio di Pampalona*, Milano, Vitagliano, 1920, p. 5. Il romanzo ebbe tre ulteriori edizioni : La Nuova Italia, 1931 ; Ofiria, 1948 ; Marzocco, 1984.

6. Il romanzo della Lindgren, originariamente pubblicato nel 1945, fu tradotto in italiano solo alla fine degli anni Cinquanta (cf. A. Lindgren, *Pippi Calzelunghe*, Firenze, Vallecchi, 1958).

primo dei due romanzi risiede proprio nelle vignette al tratto che precedono i diversi paragrafi, suggerendo scenari o anticipando visivamente concetti astratti e atmosfere che nei varî capitoli acquisteranno forma narrativa e chiarezza attraverso le parole[7], in *Tic e Tac* le vignette – oltre a essere in numero ridotto e presenti solo saltuariamente – seguono anziché precedere i paragrafi, indicando già dalla collocazione una natura in un certo senso derivata, accessoria rispetto al racconto veicolato dalle parole; e la scelta dei soggetti, le raffigurazioni dei personaggi, degli oggetti e degli ambienti della vicenda, ne rappresentano una conferma. Ciononostante, come vedremo, *Tic e Tac* è un romanzo pieno di sorprese, oltre che storicamente interessante e ricco di indicazioni circa la poetica di Antonio Rubino.

La notte è il regno dei giocattoli

Racconto fantastico – « per bambini di tutte le età », ammonisce Rubino – *Tic e Tac* è ambientato in una città dedita all'esclusiva fabbricazione di giocattoli, dove la gente si conserva eternamente bambina proprio grazie a tale attività: « bambina nasceva e bambina moriva »[8]. L'orologio municipale fabbricato da Maestro Odilone, « una specie di mago, che viceversa non era un mago »[9], era il giocattolo più straordinario di tutta Pampalona, nonché l'emblema di questa vita dedicata ai balocchi, idealmente incarnata dallo stesso Odilone, il più abile degli artigiani, il più ingegnoso degli inventori:

> Immaginatevi un gran castello, popolato di statue automatiche, di figure complicate, di girandole, di soli, di lune, di quadranti, di campane, di campanelli, di lancette, di numeri e di segni cabalistici, che giri, suoni, batta, ribatta e palpiti, e avrete un'idea approssimativa di quel che fosse il colossale giocattolo inventato e costruito da quella specie di mago, che viceversa non lo era[10].

Un orologio-mondo molto calviniano – « percorso da lancette, che segnavano il secolo, l'anno, il mese, la settimana, il giorno, l'ora, il minuto e il batter d'occhio, nonché l'umidità dell'aria, la velocità del vento, il caldo, il freddo e l'epoca migliore per mettere le ciliegie sotto spirito » – come calviniana è la città stessa, dove le case sono così piccole che gli abitanti, viceversa « grandi, grossi e ben pasciuti », sono costretti ad appendere tutti

7. Per un approfondimento della questione, si rimanda a M. Negri, *Viperetta. Storia di un libro*, in particolare il capitolo intitolato « L'idea di testualità in Viperetta », p. 41-49.
8. A. Rubino, *Tic e Tac*, p. 10.
9. *Ibid*., p. 13.
10. *Ibid*.

i propri oggetti all'esterno della propria abitazione, cosicché « le facciate verso strada apparivano tutte adorne di mensole, vasi, gabbie, girandole, attaccapanni, specchi e macinini da caffè »[11]. Pampalona potrebbe essere una delle *Città invisibili* di Italo Calvino, che d'altra parte si era abbondantemente nutrito di storie e figure rubiniane, perché Rubino era un suo conterraneo, caro amico del padre Mario, che ne collezionava le opere, dalle annate del *Corriere dei Piccoli* ai romanzi illustrati, come Italo ricorda indirettamente nelle *Lezioni americane* ed esplicitamente in alcune lettere[12].

A rompere l'idillico equilibrio di Pampalona e innescare la parte più movimentata e tormentata del racconto è l'involontaria « uccisione » di un pupazzo, Lei, da parte di un bimbo, Pomino, il figlio del sindaco. Eccitati dalla luna e guidati da Lui, un altro pupazzo, rimasto vedovo di Lei, i giocattoli decidono di ribellarsi al dominio degli uomini reclamando eguali diritti e proclamando infine un editto composto da un unico articolo : « I giocattoli, gli uomini e i bambini sono uguali davanti alla legge »[13].

È la notte dei giocattoli : sette minuti dopo la mezzanotte l'orologio municipale si ferma, perché gli automi – con l'esclusione di Giaco Marte, in quanto soldato fieramente e fermamente ligio al proprio dovere – scendono per le strade e si uniscono ai rivoltosi sigillando tutte le case con drappi neri intesi a simulare una notte infinita che culli il sonno degli uomini e ne allontani il risveglio. Poi la narrazione decolla srotolandosi in una successione rapida di scene, che inizia col giudizio e l'imprigionamento dei due bimbi ritenuti colpevoli di « pupicidio », passa per una rocambolesca battaglia tra gli insorti e l'esercito dei batraci radunatisi in soccorso del sindaco di Pampalona, esiliato fuori dalle mura della città, e si chiude con l'inevitabile momento del risveglio degli umani, propiziato da Giaco Marte il quale, inorridito dalla visione dei giocattoli fatti a pezzi dalla furia del sindaco e consapevole dell'esito ormai scontato della battaglia, decide infine di muoversi e batte la campana dell'orologio col suo poderoso martello. Il campo di battaglia, offerto a questo punto allo sguardo del lettore, pare una trasfigurazione grottesca, rapidamente esorcizzata da una manciata di parole rassicuranti, di scene raccapriccianti vedute dal vivo durante la guerra :

---

11. *Ibid*., p. 9-10.
12. Cf. I. Calvino, *Lezioni americane. Sei proposte per il prossimo millennio*, Milano, Garzanti, 1988, p. 92-94 ; *Id*., *Lettere (1940-1985)*, Milano, Mondadori, 2000, p. 852-853 e 1187-1189. Sulla questione, estremamente interessante, sebbene ancora non esaustivamente esplorata, dell'influenza esercitata dall'opera e dalla figura di Rubino sul giovane Calvino – che non esita a parlare di un « geloso segreto » a proposito dei suoi debiti nei suoi confronti – si veda M. Negri, *Viperetta. Storia di un libro*, in particolare il paragrafo « Leggerezza, rapidità, esattezza », p. 55-64.
13. A. Rubino, *Tic e Tac*, p. 62.

> Corri corri giunsero tutti alla piazza dell'orologio. E lì trovarono tutta la piazza ingombra di cocci, di gambe di legno, di pupi rotti, di bambole zoppe, e di giocattoli smozzicati misti a rane, rospi, salamandre e lumache. Voltarono indietro le maniche della camicia e si misero a far pulizia. Fu tanta la lena con cui scoparono che in men d'un'ora il selciato della piazza fu completamente sgombrato e ripulito.
>
> Dall'alto dell'orologio Giaco Marte martellava ancora[14].

Il risveglio degli uomini sancisce poi il ritorno all'ordine, il ristabilirsi dell'equilibrio, anche se si tratta di un equilibrio nuovo, del quale gli abitanti di Pampalona diventano consapevoli solo a distanza di un anno, nel giorno della loro Fiera annuale dei giocattoli :

> Passò un anno e venne il giorno di San Procopio.
>
> La festa fu splendida, e i giocattoli vi presero parte con più allegria e con più gioia del solito.
>
> Infatti durante l'anno (pare incredibile) nessun giocattolo era stato rotto. I bambini (pare incredibile) possedevano ancora tutti i giocattoli dell'anno prima nuovi ed intatti. Dal che si deduce che la lezione aveva servito a qualche cosa[15].

Echi letterari

I motivi che Rubino riesce a intrecciare coerentemente in questo racconto dalla struttura e dall'andamento fiabesco sono in realtà molti, e in alcuni casi da tempo già sedimentati nel suo immaginario e nella sua opera.

In primo luogo trova una conferma e una celebrazione quella « vocazione anderseniana » – per usare la felice espressione di Pino Boero[16] – ad animare gli oggetti inanimati, a disseminare il mondo di nuovi occhi, che attraversa per intero la sua produzione, e che trova una prima, significativa declinazione nella raccolta di racconti in versi e figure per bambini, *I balocchi di Titina*, del 1912 ; ed è la notte, anche in Andersen, il luogo dell'interruzione dell'ordine del giorno e del risveglio degli oggetti, il momento magico della trasformazione e del sovvertimento, quando il familiare, complice l'oscurità, diventa straniero, abitato da nuova vita, perturbante[17] ; quando la casa

---

14. *Ibid*., p. 90-91.
15. A. Rubino, *Tic e Tac*, p. 109.
16. P. Boero, *Antonio Rubino alla prova del romanzo*, p. 57.
17. Ci si riferisce qui, in particolare, a *Il tenace soldatino di stagno* [1838], *I fidanzati* [1844] e *La pastorella e lo spazzacamino* [1845], reperibili *in* H.C. Andersen, *Fiabe e storie*, B. Berni (a cura di), Roma, Donzelli, 2001, p. 108-111, 204-206 e 268-272.

diventa – per un processo, allegorico, di ribaltamento – « figura » del suo contrario e matrice di ogni fantasma : non più emblema dell'accogliente intimità domestica e del noto e rassicurante *modus vivendi et percipiendi* abituale, ma anzi inquietante epifania dell'*Unheimlich*[18].

Se la naturale e ricorrente tendenza rubiniana ad animare gli oggetti inanimati richiama subito alla mente l'universo narrativo anderseniano, che Rubino ben conosceva avendone illustrato due raccolte di novelle in traduzione italiana[19], molti degli altri motivi qui intrecciati dall'artista di Sanremo rimandano invece a un altro scrittore, tedesco, notturno e fantastico al punto da essere guardato con sospetto dai propri contemporanei, Ernst Theodor Amadäus Hoffmann, e a una delle sue rare fiabe « per bambini » : *Schiaccianoci e il Re dei topi*, scritta plausibilmente nel 1816[20], tardivamente tradotta in italiano, ma circolante fin dal 1838 in francese e dal 1844 nella versione addolcita di Alexandre Dumas, che anche in Italia ebbe notevole fortuna[21]. Hoffmann turbava i contemporanei proprio perché nei suoi racconti la fantasia non era qualcosa di opposto alla realtà, ma piuttosto qualcosa di finemente e sottilmente a essa intrecciato, e proprio per questo perturbante :

> Scrostate – sembra volerci dire Hoffmann – le pareti della vostra stanza d'ogni giorno, sollevate i mattoni dell'ufficio in cui passate le vostre ore di uomini borghesi ; e troverete i fantasmi. O, meglio, dietro ogni parete della vostra stanza c'è come una rete sottile di canali che sono in comunicazione col mondo degli spiriti e dei fantasmi : una specie di cruna misteriosa, di mille crune di aghi invisibili attraverso i quali passano i fantasmi che sono in noi, che sono di fatto nella nostra stessa vita[22].

Alcuni elementi di parentela tra i due racconti sono molto evidenti, in quanto strutturanti da un punto di vista propriamente narrativo, come l'ambientazione in una città dedita alla fabbricazione di giocattoli (Norimberga nella storia di *Schiaccianoci* e Pampalona in *Tic e Tac*) o come la

---

18. Cf. S. Freud, *Il perturbante* [1919], in *Saggi sull'arte, la letteratura e il linguaggio*, Torino, Bollati Boringhieri, 2004, p. 294.
19. H.C. Andersen, *Novelle*, Firenze, Bemporad & Figlio, 1910 ; H.C. Andersen, *Tesoro dorato e altre novelle*, Firenze, Bemporad & Figlio, 1911.
20. Cf. B. Tecchi, *Le fiabe di E.T.A. Hoffmann*, Firenze, Sansoni, 1962, p. 100-101.
21. A testimoniare la fortuna della versione meno perturbante offertane da Dumas sono le numerose edizioni illustrate ad opera di alcuni dei maggiori illustratori italiani della prima metà del Novecento : Attilio Mussino (Bemporad, 1920), Bertall (Salani, 1925), Piero Bernardini (La Nuova Italia, 1930 ; Corticelli, 1940), Bruno Angoletta (Carroccio, 1950), Mario Pompei (Curcio, 1955), per citarne solo alcuni.
22. B. Tecchi, *Le fiabe di E.T.A. Hoffmann*, p. 22.

scelta dei caratteri principali : due fratellini figli di un notabile della città – consigliere sanitario in Hoffmann, sindaco in Dumas e in Rubino – i quali ricevono balocchi molto speciali in un giorno di festa (Natale in Hoffmann e Dumas, la Fiera di San Procopio in Rubino), a causa dei quali vivranno esperienze in cui i confini tra realtà e fantasia sfumeranno fino a perdere di significato, seppure con tratti peculiari e inconfondibili legati al differente, ancorché sotto certi aspetti affine, universo poetico dei due autori. Anche Rubino, infatti, come Hoffmann, è un autore amico dell'ombra, del sorriso incrinato, dell'inquietudine : « C'era in lui un gusto macabro, malsano : un démone che, proprio perché non venisse troppo fuori, egli costringeva nel rigore geometrico dei suoi contornati pupazzi »[23].

Il sogno gotico della vita artificiale

A essere più interessanti sono tuttavia altre *correspondances*, per dirla con Baudelaire, motivi più sottili, meno espliciti, ma proprio per tale ragione, forse, più profondi. Spicca, tra questi, il tema, seduttivo al massimo grado per l'immaginazione umana, quando se ne considerino le infinite declinazioni – dal Golem, attraverso Pinocchio, fino ai cyborg di *Ghost in the shell* –, del confine tra vita naturale e vita artificiale, particolarmente rappresentato nella letteratura fantastica « gotica », di cui il mostro di Frankenstein è l'indiscussa icona : un tema costantemente e significativamente riattraversato da un regista, Tim Burton, che di atmosfere gotiche ha fatto una cifra del proprio credo artistico[24] e che proprio con Rubino ha indiscutibili affinità di gusto.

Nel romanzo di Rubino il tema è sviluppato intorno alle figure di Lui e di Lei, novelli Adamo ed Eva, che parevano proprio « creature vive »[25] : e non è certo un caso se questa prossimità alla vita sia ciò che rende particolarmente odioso ai giocattoli l'omicidio, seppure non intenzionale, perpetrato da Pomino ai danni di Lei. L'idea di scegliere dei pronomi personali per questa coppia di balocchi straordinari ha l'effetto di accentuarne l'umanità agli occhi del lettore ed è un'altra invenzione dal sapore profondamente calviniano : basti pensare a *Se una notte d'inverno un viaggiatore*, dove la Lettrice, destinata fiabescamente a intrecciare la propria esistenza a quella del Lettore, è spesso e ostentatamente evocata proprio grazie al pronome

23. B. Zapponi, « Introduzione », p. 7.

24. Ci si riferisce qui a film come *Edward Schissorhands* [1990], *Nightmare before Christmas* [1993], *The Corpse Bride* [2005], *Frankenweenie* [2012], per citare solo i più direttamente pertinenti col tema in questione.

25. A. Rubino, *Tic e Tac*, p. 40.

« lei », che favorisce il processo di confusione dei piani di realtà nonché l'immedesimazione tra il Lettore personaggio e il lettore empirico su cui l'intero romanzo gioca. Ma torniamo a Rubino :

> Appena la bambola si fu rotta, una specie di piccolo mantice ch'essa aveva al posto dei polmoni si svuotò di schianto e un lungo lamento composto d'infinite parole si sprigionò dal suo petto, le braccia si contrassero, poi non si mossero più.
>
> A quel lamento rispose dalla stanza vicina un grido di dolore. Era Lui[26].

Lei era viva. Lei è stata uccisa. E i giocattoli insorgono di fronte a tanta ingiustizia. Quello della sensibilità dei balocchi – figure metaforiche dietro le quali si rifugia un'umanità sbigottita dal mutamento dei tempi e dall'incertezza del proprio sentire – è un tema squisitamente primonovecentesco[27] ed è anche un tema antico e ricorrente in Rubino, che trova nei già citati *Balocchi di Titina*, e nella *Storia d'un balocco infelice* in particolare, la più emblematica incarnazione.

Ma qui, a rendere più interessante la questione è proprio l'intensità del rapporto tra le bambole viventi e il loro creatore, novello dottor Frankenstein, Maestro Odilone, che suscita ammirazione, ma anche pettegolezzi e sospetti nei propri concittadini, in fondo forse, semplicemente, solo un poco invidiosi della sua perizia, come lo è l'uomo col cappello sugli occhi, il seminatore di discordia : una figura che, servendoci di termini biblici, potremmo chiamare l'Avversario – il Loki della tradizione norrena a cui Tolkien avrebbe dato il nome di Morgoth, Signore Oscuro – oppure più semplicemente, l'antagonista, se facciamo ricorso alla terminologia in uso, dagli studi di Vladimir Propp in avanti, nell'universo narratologico della tradizione fiabesca[28].

Ben più inquietante è certo la corrispondente figura hoffmanniana, il padrino Drosselmeier, che suscita un misto di timore e ammirazione nei bambini, tanto sgradevole alla vista – smilzo e grinzoso, una benda nera

---

26. *Ibid*., p. 44.
27. La vita alla quale i balocchi sono chiamati, intensa e perigliosa, capace di condurre addirittura all'esperienza della guerra, sostengono Boero e De Luca, è uno dei temi che consentono di collegare « la produzione di "serie B" di Rubino al mondo della produzione letteraria di "serie A", quella del ligure Sbarbaro, ad esempio, che proprio in quegli anni nei suoi *Trucioli* ci consegna – segno della disperazione contemporanea – un'umanità degradata costituita da "fantocci", da "pezzi anatomici", da "spettri vacillanti" » (P. Boero, C. De Luca, *La letteratura per l'infanzia*, p. 100). Né va dimenticato che, sempre negli stessi anni e nella medesima collana in cui erano usciti *Viperetta* e *Tic e Tac*, l'editore milanese Vitagliano aveva pubblicato anche *Cuore di Fantocci* di Filiberto Scarpelli.
28. Cf. V. Propp, *Morfologia della fiaba* [1928], Torino, Einaudi, 1966.

a coprire uno degli occhi e una parrucca in fili di vetro a nascondere la calvizie – quanto abile e ingegnoso nella fabbricazione di congegni meccanici come il castello di cui fa dono ai fratellini, che tanto assomiglia all'orologio-mondo realizzato da Maestro Odilone per la città di Pampalona, con figure che si muovono sulla scena, entrando e uscendo dal meraviglioso edificio, danzando e suonando :

> Su un verde prato dai mille fiori variopinti si ergeva uno splendido castello con molte finestre di cristallo e torri dorate. Al suono di un carillon, porte e finestre si aprirono e si videro, piccoli ma graziosi, cavalieri e dame con cappelli con le piume e lunghi vestiti a strascico passeggiare qua e là lungo le sale. Nel salone, che sembrava avvolto dalle fiamme – tante erano le candele che ardevano sui lampadari d'argento – dei bambini, vestiti con piccoli farsetti e gonnelline, danzavano al suono del carillon. Un signore con un mantello verde smeraldo spuntava da una finestra, salutava con la mano e poi scompariva di nuovo ; e così pure faceva il padrino Drosselmeier, non più alto del pollice di papà, apparendo sul portone del castello per poi rientrare subito dopo[29].

Potrebbe essere la descrizione benjaminiana di una delle illustrazioni di gusto *Biedermeier* dei libri per bambini « vecchi e dimenticati » che collezionava appassionatamente.

L'ambiguità del padrino Drosselmeier, la sua doppia natura – demonica e angelica potremmo dire, per sottolinearne l'apparentemente antagonistica polarità –, nel romanzo di Rubino si scioglie dando vita a due figure complementari e opposte : quella dell'ingegnoso maestro Odilone, dietro il quale non è difficile intravedere un autoritratto dell'autore stesso (e forse, anche, nel nome, un omaggio a uno dei genî del fantastico ottonovecentesco, Odilon Redon[30]) – e quella del suo *alter ego* Maestro Zizzania, vero e proprio fiabesco antagonista nei panni dell'inquietante « uomo col berretto sugli occhi », che con i suoi cattivi consigli accende la curiosità di Pomino e lo spinge verso la catastrofe, l'involontaria « uccisione » di Lei, ovvero la rottura dell'equilibrio, l'inizio delle difficoltà e conseguentemente dell'avventura : un'avventura però che, come in tutte le fiabe, è destinata a risolversi con l'instaurazione di un nuovo, e migliore equilibrio.

---

29. H. Hoffmann, *Schiaccianoci* [1817], Cornaredo, La Margherita Edizioni, 2008, p. 14.
30. Il nome di Redon è spesso stato avvicinato a Rubino nell'ottica di spiegarne il gusto e la formazione artistica : cf. D. Riva, *Estasi, incubi, allucinazioni. Antonio Rubino 1900-1920*, Milano, Mazzotta, 1980.

La battaglia dei balocchi e dei ranocchi

Rubino, nel romanzo, stempera in vario modo la sua vena notturna, nordica, sinistra. In primo luogo grazie a echi di ben più solari narrazioni rispetto a quelle degli scrittori fin qui evocati. Spicca, tra queste, la *Batracomiomachia*, testo canonico in una cultura d'impostazione classica come quella di Rubino : rampollo dell'alta borghesia sanremasca, aveva frequentato il liceo classico Cassini, dove è indubbio che abbia incrociato i versi della *Guerra dei topi e delle rane* innamorandosi per prima cosa, molto plausibilmente, del nome stesso dell'opera, se consideriamo i titoli successivamente scelti per le prime personali prove poetiche : *Anabignombasi*, *Galluppotorancicchegrafeidi*, *Poema Baroko*, parodicamente classicheggianti, analogamente eufonici ; ed è altrettanto plausibile che se ne sia fissate in mente alcune delle immagini più seducenti, che qui sviluppa e amplifica, ad esempio dove celebra l'« immenso popolo » della palude a lui – uomo dei boschi – tanto caro.

Nella versione che Leopardi dà della *Batracomiomachia* nel 1826, si legge :

> Rendonsi a questi detti ; e con le foglie
> De le malve si fanno gli schinieri ;
> Bieta da far corazze ognun raccoglie,
> Cavoli ognun disveste a far brocchieri ;
> Di chiocciola ciascun s'arma la testa,
> E a far da mezza picca un giunco appresta[31].

Nel testo antico la presentazione delle schiere è molto sobria, per non dire essenziale ; in Rubino, invece, che pure ripropone l'immagine dell'elmo-chiocciola, è l'occasione per evocare nella mente del lettore tutto un brulicare di creature da sottobosco, un pullulare di forme, colori e umori :

> C'erano le ranocchie turchine armate di spine acutissime. C'erano rospi che portavano grosse lumache per elmi e schizzavano dalla bocca una saliva irritante. C'erano le bisce d'acqua e gli orbettini, che viceversa ci vedevano benissimo. Schiere interminabili di rane verdi aveano grandi foglie di ninfea per iscudo e lunghe foglie di spadacciola per lancia.
>
> I terribili Rospi-Calamita cavalcavano salamandre pezzate. Le Salamandre acquaiole armate di focherelli fatui drizzavano le terribili creste e si coprivano d'un sudore vischioso. In alto volavano fitti sciami di libellule e di zanzare[32].

---

31. *Guerra dei topi e delle rane*, II, 17, *in* G. Leopardi, *Poesie e prose*, Milano, Mondadori, 1987, vol. I, p. 463.
32. A. Rubino, *Tic e Tac*, p. 85.

Nel romanzo di Rubino, tuttavia, l'elemento perturbante tanto forte nel racconto di Hoffmann, il « realismo » delle vicende fantastiche evocate dalle parole – a ragione le sue vennero chiamate « fiabe della realtà »[33] –, e il tema, gotico e per certi aspetti sinistro, della vita artificiale, non sono tenuti a bada solo intrecciando riferimenti classici e giocosi al tessuto del discorso, ma anche e soprattutto attraverso una stilizzazione narrativa, tipicamente rubiniana, che tiene a distanza il lettore – nel segno della leggerezza – dagli elementi più paurosi dei fatti narrati[34]. Il racconto, condotto in terza persona da un narratore onnisciente di manzoniana memoria, che giudica e commenta quanto racconta, rassicurando sempre, con il suo tono, il lettore, è ricco di trovate che accendono la meraviglia, nonché di capovolgimenti parodici e giochi linguistici mai fini a se stessi, essendo piuttosto funzionali alla messa in scena di un ribaltamento giocoso dell'ordine costituito e alla celebrazione della parola poetica come parola creatrice, come fonte di una nuova realtà[35]. Come scrive Paola Pallottino :

> alle meditazioni gotiche e alle speculazioni trascendentali, tanto care al Verne, sui limiti e le mete del progresso scientifico, Rubino oppone l'arguta e solare invenzione di una Norimberga mediterranea e pacioccona, di una cultura materiale del balocco, ricostruita attraverso i trucioli di legno, l'odore delle vernici colorate, l'incanto dei pupazzi meccanici, lo stupore, insomma di una *wunder-kammer* rassicurantemente artigianale e nostrana[36].

Una *Wunderkammer* che è però, anche, una dichiarazione di poetica.

La figura dell'orologiaio, artista-artigiano

Se quello del rovesciamento carnevalesco rappresentato dalla rivolta dei giocattoli, che instaurano, anche se solo per poco più di una notte, un ordine nuovo, pare il tema dominante del romanzo, in realtà, come si è cercato fin qui di mostrare, le sotto-tracce sono molte e non meno interessanti. Tra le altre, nell'ottica di mettere a fuoco la poetica dell'autore, un particolare rilievo assume la figura già evocata dell'orologiaio, Maestro Odilone, dietro la quale non è difficile scorgere una raffigurazione dell'autore stesso, artista-artigiano.

---

33. Cf. B. Tecchi, *Le fiabe di E.T.A. Hoffmann*, p. 23.
34. Sulla stilizzazione come cifra stilistica del Rubino narratore, si rimanda a M. Negri, *Viperetta. Storia di un libro*, p. 55-64.
35. Idea pienamente sviluppata, sempre in forma fiabesca, nel racconto intitolato *Logogrifo*, compreso nella raccolta *Fil di sole dipanato in sette fiabe* (Milano, Casa Editrice Italiana Gloriosa, 1924).
36. P. Pallottino, *Il giuoco delle simmetrie*, *in* A. Rubino, *Tic e Tac ovverossia L'orologio di Pampalona*, Firenze, Marzocco, 1984, p. V.

Per quanto esigue, le pagine di Bernardino Zapponi su Rubino sono fitte di osservazioni acute e di intuizioni geniali che meritano ancora, a distanza di tanti anni, di essere raccolte e sviluppate. Particolarmente felice e appropriata – considerando l'oggetto di questa riflessione – è l'idea di considerare l'artista sanremese « un metodico ideatore di congegni meccanici e di orologi meravigliosi »[37] : il romanzo, infatti, non ha soltanto come tema un'avventura notturna e fiabesca occorsa in una città magica abitata da fabbricanti di giocattoli la cui vita è regolata da un orologio prodigioso, ma è anche costruito, da un punto di vista strutturale, con un chiaro riferimento numerico alle ore in cui è divisa una giornata, rivelandone la natura di metaforico orologio.

La meditazione sul tempo, come osserva giustamente Boero, è un tema ricorrente in Rubino, trovando una trattazione esplicita in un curioso romanzo in versi, tuttora inedito, scritto nel 1945, *Il mistero del tempo*, i cui ventiquattro canti – chiamati esplicitamente « Ora prima », « Ora seconda » e via dicendo – ribadiscono la scansione in ventiquattro parti proposta già con *Tic e Tac*. Che la riflessione sul « misterioso ritmo dell'universo » sia stata uno degli assi principali intorno ai quali si muoveva, generando opere, il pensiero di Rubino, soprattutto nei primi anni del secondo dopoguerra – un inevitabile tempo di bilanci – è testimoniato anche dalla prefazione scritta nel 1948 per la terza edizione del romanzo[38], dove il tempo e il suo inesorabile trascorrere diventano il *fil rouge* del discorso. Tuttavia, in questa sede è un'altra la questione sulla quale soffermarsi : la relazione di analogia tra il romanzo, costruzione artistica, macchina fabbricata con parole e immagini, e l'orologio inteso come congegno complesso e di alta precisione, il cui funzionamento dipende dall'interazione tra innumerevoli, a volte minutissimi, elementi ; nel nostro caso, coppie di elementi contrapposti e bilanciati. Le simmetrie dominano la scena : da un punto di vista iconico, nell'orologio col suo complesso di automi ed elementi, e poi nelle figure di Tic e di Tac, di Pomino e di Maria, di Lui e di Lei, di Pomino e di Melania ; da un punto di vista letterario, nella ripetizione di periodi costituiti da due frasi sintatticamente uguali o speculari, ma concettualmente opposte ; da un punto di vista strutturale e concettuale, infine, come già l'immagine del romanzo-orologio prospetta.

L'amore per la simmetria, quasi un'ossessione in Rubino, ha forse una relazione con la sua natura di ambidestro, come suggerisce Paola Pallottino[39], ed è legata, il più delle volte, a quell'idea di polarità che

37. B. Zapponi, *Introduzione*, p. 5.
38. Cf. A. Rubino, *Tic e Tac ovverossia L'orologio di Pampalona*, Firenze, Ofiria, 1948, p. 159-163.
39. P. Pallottino, *Il giuoco delle simmetrie*, p. VI.

rappresenta l'elemento di innesco della maggior parte delle avventure che occorrono ai suoi personaggi, fin dalle « tavole a quadretti » disegnate per il *Corriere dei Piccoli*. Tale idea si incarna, qui, nel movimento generato dalla lotta imperterrita di due tensioni opposte, di due poli diversamente caricati, la fonte di energia dell'orologio che regola e rende possibile – col suo lavoro modesto ma affidabile e rassicurante, perfettamente coerente con la « filosofia del buonsenso » rubiniana – la vita dell'irreale Pampalona. Il cuore del meccanismo, ciò che lo rende vivo della sola vita che gli è consentita è infatti lo spirito di contraddizione che anima la lotta eterna tra Tic e Tac :

> Tic e Tac, Tic e Tac…
>
> Il segreto del meccanismo era tutto lì[40].

Infatti :

> Appena Tic faceva tic, Tac rispondeva facendo Tac. Appena Tac aveva fatto tac, Tic insisteva a rifare tic e Tac cocciuto tornava a rispondergli col suo tac. E così Tac e Tic, Tic e Tac si davano botta e risposta e non la finivano più.
>
> – Che razza di meccanismo era quello ? – mi si chiederà.
>
> Era una specie di moto perpetuo basato sullo spirito di contraddizione, e adoperato come forza motrice[41].

Tic e Tac sono semplicemente due omini di legno, separati da un'asticella con infissa alla sommità, ovvero all'altezza delle loro teste, una palla che i due si rimandano a zuccate mossi dal reciproco spirito di contraddizione, cosa che li rende, effettivamente, due vere e proprie « teste di legno ». E la loro contrapposizione non è solo di natura elettrica, energetica, interiore, è anche fisica, esteriore, immediatamente discernibile dallo sguardo :

> Tic era magro e Tac era grasso, Tic era bruno e Tac era biondo, Tic aveva il naso lungo e Tac il naso piccolo, Tic era di umore allegro, Tac d'umor cupo : l'unica cosa in cui si assomigliassero era la qualità del legno di cui erano fatte le loro teste : legno di bosso ben duro e stagionato[42].

Come avviene nel caso di Hoffmann, anche in Rubino l'autore non è solo autore del racconto, ma è anche personaggio, anzi personaggi : non è infatti difficile scorgere due suoi autoritratti, diversamente camuffati, nelle figure dell'ingegnoso Maestro Odilone e del coscienzioso re Tic, che d'altra parte lo ricorda anche nelle fattezze del viso, per quanto caricaturato.

---

40. A. Rubino, *Tic e Tac*, p. 23.
41. *Ibid*., p. 25.
42. *Ibid*., p. 26.

Tic e Tac è, così, non solo una specie di allegro metaromanzo, ma anche e più precisamente una dichiarazione di poetica : il romanzo – ma questo vale, io credo, per ogni opera di Rubino, è la filosofia di fondo del suo essere artista – è un orologio, un meccanismo testuale fatto di elementi molteplici ed eterogenei. Un edificio – non dimentichiamo le sue osservazioni su *Il Risorgimento grafico*[43] – che dall'edificio trae l'idea di progetto, ma non quella di fissa stabilità, perché è piuttosto una macchina che per esistere deve essere in movimento, come già Sartre rilevava a proposito della natura degli oggetti letterari, e dove pulegge e ruote dentate, funi e malta, sono rappresentate da parole e immagini, impostazione grafica e sintassi. Una macchina costruita sulla base di un disegno preciso al millimetro, tanto nella scelta dei materiali, quanto nella disposizione degli elementi.

E, in questo, Rubino è pienamente pedagogico, per il rispetto che dimostra nei confronti dell'intelligenza dei bambini, ai quali tale romanzo-orologio è diretto, insegnandoci che un'educazione piena non può prescindere dallo specifico contributo della letteratura in quanto artefatto e oggetto d'arte : che dunque, in senso allargato, non può prescindere da una educazione estetica.

L'umorismo come cifra pedagogica

L'idea di polarità gioca un ruolo fondamentale anche nella duplice tensione, al tempo stesso pedagogica e anti-pedagogica, di tutti i suoi racconti in prosa, in versi e a fumetti, di cui *Tic e Tac* rappresenta anzi una sorta di teorizzazione narrativa. Quello di Rubino è un atteggiamento ambiguo, al punto da spingere Paola Pallottino, fine conoscitrice della sua opera, a parlare di una « allegra schizofrenia » rubiniana, capace di generare « valenze pedagogiche e antipedagogiche insieme »[44].

Rubino è un autore decisamente anti-pedagogico, se si intende la dimensione pedagogica nella sua accezione più deteriore di dispositivo – anche, eventualmente, letterario – atto a plasmare il bambino lettore spingendolo all'introiezione dei valori e dei codici di comportamento ritenuti più giusti nell'universo culturale adulto di riferimento e veicolati attraverso la somministrazione di storie esemplari, in senso stretto morali, da imitare o da aborrire a seconda dei casi. Storie che hanno dunque un fine pratico molto chiaro, nel quale non è difficile scorgere un desiderio di

43. Ci si riferisce qui alla metafora del libro-città usata da Rubino in una lettera a Raffaello Bertieri pubblicata su *Il Risorgimento Grafico*, VI, n° 4, 1908, p. 53-55.

44. P. Pallottino, *Il giuoco delle simmetrie*, p. V.

colonizzazione nei confronti del bambino e del suo immaginario, del suo mondo intellettuale ed emotivo, da parte dell'adulto.

È al contrario un autore profondamente pedagogico se si intende con questo aggettivo un modo di raccontare le storie, di porre nella dimensione della rappresentazione i problemi che la vita ci pone, senza indicare una via certa, mostrando piuttosto la complessità del reale, le sue sfumature infinite, i mutevoli punti di vista che si possono assumere nell'osservare il mondo e gli uomini, e le differenti cose che si scoprono a seconda della prospettiva adottata. Rubino è uno scrittore profondamente pedagogico perché è uno scrittore profondamente umoristico, e l'umorismo prevede l'accettazione delle contraddizioni che costellano la vita umana, la benevola accettazione delle ombre e delle luci che in essa si intrecciano – senza l'ombra, anzi, la luce perderebbe parte del suo splendore, come insegna David Almond –, spingendo il lettore a ponderare, a valutare le prospettive e farsi una propria idea, che potremmo definire critica, basata sul confronto e sul ricorso alla propria esperienza, madre veritiera di ogni apprendimento reale. Come testimonia, peraltro, il dialogo finale tra Tic e Tac :

> – Che sciocchi siamo stati ! Abbiamo creduto, abbandonando l'orologio, di acquistare la libertà !
> – Sciocco sarai stato tu – ribattè Tac pestando a terra il Tacco – Io sono contentissimo di essere stato fuori.
> – Ma ora però sei dentro.
> – Dentro o fuori per me fa lo stesso. Dentro pestavo la palla e fuori schiacciavo le nocciole : la differenza è poca.
> – Dunque dai ragione a me ?
> – Ti do torto marcio.
> – Zuccone !
> – Testardo !
>
> Per tutta risposta Tic battè la testa nella palla, che andò a battere la testa di Tac. Tac rimandò la palla a Tic e il gioco interminabile ricominciò [45].

Il dialogo, nel quale la ribellione dei balocchi ai soprusi perpetrati dagli umani ai loro danni è liquidata da Tic come una stupidaggine, un sogno vano di libertà che il ritorno all'ordine ha svelato in quanto tale, ha qualcosa di manzoniano. Si direbbe infatti condividere il modo in cui nella parte finale dei *Promessi sposi* Manzoni insinua il dubbio sull'intera credibilità del proprio discorso, del senso che a quel punto la vicenda dovrebbe avere per il lettore, mettendo in bocca a Tonio, istupidito dalla peste che ha

45. A. Rubino, *Tic e Tac*, p. 106.

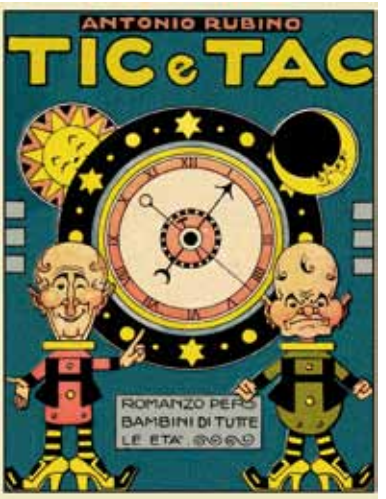
cancellato ogni traccia di intelligenza dal suo buon viso di campagnolo, una frase che con la sua brevità ed eloquenza spazza via impietosamente l'idea di un disegno, divino per quanto imperscrutabile, sotteso al flagello della peste : « A chi la tocca la tocca »[46].

Come Manzoni, che mette la frase in bocca a un personaggio che non è più in grado di usare la ragione e dunque straparla, presentandosi come un'inattendibile fonte di verità, allo stesso modo Rubino mette in bocca al personaggio meno credibile del romanzo, in quanto mosso esclusivamente dallo spirito di contraddizione, l'unica frase nella quale la rivolta dei giocattoli assume un valore e un significato, inserendo una nota stonata nella rassicurante risoluzione del conflitto tra i dominatori, gli uomini, e i dominati, i balocchi : « Sciocco sarai tu. […] Io sono contentissimo di essere stato fuori ! ». In bocca a Tac suona ovviamente falsa, nata come risposta automatica e opposta al pensiero di Tic ; e tuttavia la frase è detta, e il suo sapore è amaro, perché evoca l'idea di una nuova e definitiva reclusione in una vita che ha il sapore del carcere.

Quando il giro delle lancette è sul punto di compiersi nel segno di un nuovo e giocondo equilibrio, Rubino non rinuncia a inserire un elemento di inquietudine nel racconto, un'ombra che oscura, anche solo per un istante, la solarità del momento, incrinando la perfezione del disegno ricomposto : un'idea che non è stato possibile nascondere e che affiora dai fertili terreni dell'inconscio, forse, a insidiare le rassicuranti conquiste della ragione.

Martino Negri
Università degli Studi di Milano – Bicocca

46. Citiamo dall'edizione Torino, Einaudi, 2012, p. 571.



1



2



3

Fig. 1 – *Tic e Tac*, Milano, Vitagliano 1920. Copertina p. 1

Fig. 2 – Pagina con vignetta al tratto raffigurante le case di Pampalona, p. 12

Fig. 3 – L'orologio di Pampalona, litografia a colori, p. 13



4



5



6

Fig. 4 – Maestro Odilone, vignetta al tratto, p. 24

Fig. 5 – Lui e Lei, vignetta al tratto, p. 39

Fig. 6 – La battaglia dei ranocchi e dei balocchi, litografia a colori, p. 89

IDÉOLOGIE ET RÉCEPTION. COLETTE EN ITALIE ENTRE FASCISME ET MORALE CATHOLIQUE

Résumé : Que l'évolution d'une œuvre littéraire soit déterminée par l'enchaînement de lectures innombrables et de lecteurs multiples est bien connu. Cependant, le long de ce parcours, certaines réactions peuvent interférer entre elles jusqu'à modifier les interactions successives et, par conséquent, la réception d'une œuvre. Certains auteurs ont subi une réappropriation libre et personnelle qui a altéré l'œuvre originale en provoquant une réception faussée, éloignée de l'accueil réservé par les lecteurs de départ. Parmi les écrivains qui ont vu leur œuvre faire l'objet d'une réception changeante et difforme, il y a sans aucun doute l'écrivaine française Gabrielle-Sidonie Colette ; ses romans, incapables de se plier aux différentes idéologies dominantes, ont été catalogués au fur et à mesure par les lecteurs italiens comme de la littérature immorale ou érotique. Cette étude a pour but d'analyser les réactions de la presse, des éditeurs et des traducteurs italiens face à la modernité de l'œuvre colettienne, à partir de la première traduction, en 1906, jusqu'à 1954, l'année de sa mort, quand le public italien a dû se confronter avec les célébrations que la critique littéraire internationale réservait à cette femme, une écrivaine extraordinaire.

Riassunto : *Che l'evoluzione di un'opera letteraria sia determinata dal susseguirsi di infinite letture e molteplici lettori è risaputo. Tuttavia, lungo questo percorso, alcune reazioni possono interferire a tal punto da modificare le successive interazioni e, di conseguenza, la ricezione di un'opera. Alcuni scrittori hanno subìto una riappropriazione libera e personale che ha alterato l'opera originale causando una ricezione distorta, lontana dall'accoglienza riservata dai lettori di partenza. Fra gli scrittori che hanno visto la loro opera diventare oggetto di una ricezione instabile e difforme vi è sicuramente la scrittrice francese Gabrielle-Sidonie Colette, i cui romanzi, incapaci di adeguarsi alle diverse ideologie dominanti, sono stati di volta in volta catalogati dai lettori italiani come letteratura immorale o erotica. Questo contributo si prefigge l'obiettivo di analizzare le reazioni della stampa, degli editori e dei traduttori italiani di fronte alla modernità dell'opera colettiana, a partire dalla prima traduzione, nel 1906, fino al 1954, anno della sua morte, quando il pubblico italiano dovette confrontarsi con le celebrazioni che la critica letteraria francese e internazionale riservava a questa donna, scrittrice straordinaria.*

> Suspendre le jugement moral ce n'est pas l'immoralité du roman, c'est sa *morale*. La morale qui s'oppose à l'indéracinable pratique humaine de juger tout de suite, sans cesse, et tout le monde, de juger avant et sans comprendre. Cette fervente disponibilité à juger est, du point de vue de la sagesse du roman, la plus détestable bêtise, le plus pernicieux mal[1].

Lectures et lecteurs de Colette en Italie

Que l'évolution d'une œuvre littéraire soit déterminée par l'enchaînement de lectures infinies et de lecteurs multiples est bien connu. Cependant il y a, tout au long de cette chaîne, des réactions qui peuvent interférer entre elles et modifier les interactions successives. La presse, par exemple, les critiques littéraires, mais aussi les éditeurs et les traducteurs sont tous des récepteurs actifs[2] capables de modifier, de par leur travail et de manière substantielle, la réception collective d'un écrivain et de son œuvre, l'activité réceptive étant l'un des facteurs constitutifs du processus historique de l'œuvre littéraire elle-même[3]. Il y a des auteurs qui ont souffert plus que d'autres d'une réappropriation libre et tout à fait personnelle qui a altéré l'œuvre en provoquant une réception faussée et très éloignée de l'accueil réservé par les lecteurs de départ. Cette déformation est souvent le résultat d'un processus de réadaptation qu'une certaine partie du monde d'accueil impose aux écrivains dont les textes véhiculent des valeurs contraires à celles proposées – voire imposées – par la société d'arrivée. Surtout si l'on considère que les œuvres capables de laisser sur le paysage littéraire du pays de réception une trace importante sont celles qui ont su s'accorder aux modes gouvernées par les organismes culturels ou académiques, les doctrines et les idéologies[4]. Au contraire, les œuvres présentant une réception complexe et difficile sont celles qui n'ont pas voulu se plier aux exigences des idéologues.

Parmi les écrivains qui ont vu leur œuvre faire l'objet d'une réception changeante et difforme, soumise aux différentes idéologies propres aux pays d'accueil, il y a sûrement l'écrivaine française Gabrielle-Sidonie Colette. En Italie, l'œuvre colettienne a dû faire face à une réception complexe d'un

---

1. M. Kundera, *Testaments trahis*, Paris, Gallimard, 1993, p. 18.
2. H.-R. Jauss, *Pour une esthétique de la réception*, Paris, Gallimard, 1967, p. 50.
3. R. Schober, « Esthétique de la réception et lecture réaliste », in *La Réception de l'œuvre littéraire* (Actes du colloque de l'université de Wroclaw), J. Heisten (éd.), Wroclaw, Romanica Wratislaviensia, 1983, p. 7.
4. P. Bourdieu, *Les Règles de l'art. Genèse et structure du champ littéraire*, Paris, Éditions du Seuil, 1992, p. 15.

point de vue idéologique, car ce pays, au cours des premières décennies du XX^e siècle, était sous l'emprise d'idéologies diverses, en profond désaccord avec les valeurs de liberté et d'indépendance célébrées par les romans colettiens. L'extrême modernité de cette femme a dû se confronter non seulement avec l'idéologie réactionnaire du fascisme, mais aussi avec l'idéologie moralisante du catholicisme. Le souffle novateur que l'on pouvait retrouver dans les livres de Colette au début des années 1900 s'est révélé en rupture avec l'esprit italien de l'époque, ce qui a provoqué une réception malaisée, incapable d'aller au-delà des ragots concernant les faits biographiques pour explorer les qualités littéraires de l'écrivaine. Ce type de réception a fortement influencé les lecteurs italiens pendant presque un siècle.

Notre étude tâchera de faire ressortir les différentes réactions du public italien face à cette auteure à partir des premières traductions, qui remontent à 1906[5], jusqu'à la mort de Colette en 1954. C'est à ce moment-là que le public italien, confronté à la réaction de la critique littéraire française et internationale, a dû reconsidérer sa position face à la disparition d'une écrivaine qui était encensée par les institutions comme l'un des plus importants romanciers français du XX^e siècle. Une sorte de prise de conscience obligée qui a entraîné une lente redécouverte de l'écrivaine française et de son œuvre, dont les premiers résultats ne seront visibles – et lisibles – qu'à partir des années 1990, avec la parution des premières monographies consacrées à Colette. S'opposant au refus idéologique ayant perduré jusqu'aux années 1950 et à l'immobilisme critique qui a caractérisé les décennies allant de 1954 jusqu'à 1996[6], les années 2000 ont contribué à inaugurer une nouvelle ère dans la réception italienne de Colette, qui travaille à rétablir la place de cette écrivaine dans le panorama littéraire du XX^e siècle. À partir de ce moment, d'autres essais suivront, consacrés à la figure complexe et aux multiples facettes de cette femme artiste et écrivain.

Si nous avons choisi de limiter notre étude à cette première époque, c'est parce que tout au long de ces années Colette a dû faire face à deux idéologies

5. Les premiers romans colettiens traduits en langue italienne sont les romans du cycle de *Claudine*, qui sont publiés en 1906 aux éditions Salani sous les titres de *Claudina a scuola*, *Claudina a Parigi*, *Claudina maritata*, *Claudina se ne va*.

6. C'est en 1996 que la critique italienne voit paraître une première monographie sur Colette. Laura Mariani, à l'époque professeur d'histoire du théâtre à l'université de Cassino, lui avait consacré une partie du volume *Sarah Bernhardt, Colette e l'arte del travestimento*, Bologne, Il Mulino, 1996. Dans un premier temps, les études italiennes sur Colette semblent se concentrer sur son activité théâtrale, comme si le milieu artistique pouvait offrir un accueil plus chaleureux à cette écrivaine : cf. F. Mazzocchi, *Colette e il teatro*, Rome, Bulzoni, 1999 ; P. Palma, *In pagina e in palco. Suggestioni sceniche nell'opera di Colette*, Vérone, Cierre, 2004.

particulièrement oppressantes : celle imposée par le fascisme entre 1922 et 1943, puis celle, moralisatrice, de l'église catholique. Nous analyserons également la toute première réaction des lecteurs italiens, avec une étude des premières traductions en langue italienne ainsi que des articles parus au début du siècle. À cette partie introductive suivra l'analyse de la réception colettienne à partir des premières années du XX^e^ siècle jusqu'à l'après-guerre en passant par l'époque fasciste, ainsi que celle de la contribution des éditeurs et de l'héritage laissé par les intellectuels catholiques qui ont influencé presque un siècle de lectures. Étant donné le manque d'études critiques ou universitaires caractérisant cette première phase de la réception italienne de Colette, nous ferons appel aux articles parus dans les journaux et les revues spécialisées, aux anthologies, aux littératures françaises destinées aux écoles ainsi qu'aux notices dans les pages de couverture et aux préfaces présentes dans chaque livre.

Premières traductions : entre lecture familiale et écriture pornographique

En France, l'œuvre colettienne a été fêtée par le monde des lettres. Élue en 1936 au sein de l'Académie royale de langue et de littérature française de Belgique, Colette devient également, en 1945, membre de l'Académie Goncourt, qu'elle présidera entre 1949 et 1954. En 1953, elle est élevée à la dignité de grand officier de la Légion d'honneur, et *Le Figaro littéraire* fête ses 80 ans avec un numéro monographique[7] où des écrivains tels que Francis Carco, François Mauriac, André Billy ou Raymond Queneau expriment leur appréciation de cette écriture travaillée, réfléchie et ciselée, visant non seulement à dire, mais à « bien dire », son monde[8]. Parmi les écrivains qui lui avaient témoigné leur estime, il y avait Marcel Proust, qui s'était déclaré profondément ému à la lecture de *Mitsou*[9], ou Paul Valéry, qui écrivait d'elle : « À Colette qui, seule de son sexe, sait qu'écrire est un art, le possède et confond quantité d'hommes qui l'ignorent »[10]. En 1955, succédant à son amie et voisine au Palais Royal, c'est Jean Cocteau qui tisse les louanges de Colette lors de son entrée à l'Académie royale de Belgique[11]. C'est cet accueil

7. « Hommage à Madame Colette pour ses 80 ans », *Le Figaro littéraire*, n° 353, 24 janvier 1953.
8. R. Queneau, « Sagesse authentiquement féminine », *ibid.*, p. 7.
9. Colette, *Mitsou*, Paris, Fayard, 1919.
10. Cité par Marine Rambach, in *Colette pure et impure. Bataille pour la postériorité d'un écrivain*, Paris, Éditions Gaies et lesbiennes, 2004, p. 46.
11. J. Cocteau, *Colette. Discours de réception à l'Académie royale de langue et de littérature française de Belgique*, Paris, Grasset, 1955, p. 57-58.

chaleureux qui déclenche la curiosité des critiques littéraires, donnant vie à une longue et riche série d'études spécifiques[12].

Si Colette et son œuvre ont été l'objet en France d'un intérêt général diffus qui a poussé la critique à lire, étudier et analyser son écriture et sa capacité de façonner le langage pour bâtir une langue capable de savourer l'univers pour le refaire[13], en Italie, au contraire, elle est accueillie de manière essentiellement différente. L'intérêt des éditeurs italiens, toujours très attentifs à la production des voisins français, fait que la série de *Claudine*[14], parue en France entre 1900 et 1903, commence à être publiée en version italienne dès 1906 par les éditions Salani, dans la collection « Biblioteca Salani Illustrata », qui se veut une sorte de « *piccola ed elegante Biblioteca familiare* »[15]. La maison d'édition Salani, qui avait été créée à Florence en 1862 par Adriano Salani, publiait principalement des œuvres pour la jeunesse, et les romans de *Claudine* sont présentés au public italien en tant que livres pour les familles. Dans les toutes dernières pages du volume *Claudina se ne va*, dans le bref texte qui sert de présentation à cette collection, nous trouvons mis en relief l'élégance de l'édition ainsi que le prix très modique des livres, car le but de Salani est de publier des romans destinés non seulement à la riche bourgeoisie italienne mais aussi aux classes les plus modestes, pour s'assurer une diffusion la plus large possible[16]. Cependant l'œuvre colettienne n'est pas longtemps restée cantonnée aux lectures familiales ; elle a dû se confronter

12. Une étude assez précoce est celle publiée, en 1925, par le critique Paul Reboux, cherchant à décrire les qualités stylistiques de la prose colettienne : P. Reboux, *Colette ou le génie du style*, Paris, Rasmussen, 1925. Les publications des monographies sur Colette s'enchaînent jusqu'au bouleversement de mai 68, quand la critique féministe, s'emparant de l'œuvre de cette écrivaine qui avait fait de sa vie une véritable révolution féminine, redonne une énergie tout à fait renouvelée aux études colettiennes. Parmi ces essais, nous signalons : M. Biolley-Godino, *L'Homme-objet chez Colette*, Paris, Klincksieck, 1972 ; É. Harris, *L'approfondissement de la sensualité dans l'œuvre romanesque de Colette*, Paris, Nizet, 1973 ; Y. Resch, *Corps féminin, corps textuel. Essai sur le personnage féminin dans l'œuvre de Colette*, Paris, Klincksieck, 1973.

13. Cf. J. Kristeva, « Colette et la chair du monde », in *Le Plaisir des formes*, J. Kristeva (éd.), Paris, Éditions du Seuil, 2003, p. 17.

14. La série de Claudine est publiée en France sous la signature de son premier mari Willy, chez l'éditeur Paul Ollendorff et ensuite par la société Mercure de France : *Claudine à l'école* (P. Ollendorff, 1900), *Claudine à Paris* (P. Ollendorff, 1901), *Claudine amoureuse* (P. Ollendorff, 1902) ; *Claudine en ménage* (Mercure de France, 1903).

15. Nous retrouvons, à côté des romans colettiens, les traductions en langue italienne de *La Belle-Nivernaise* de Daudet, ainsi que des romans de Jules Verne, Alexandre Dumas ou Jonathan Swift.

16. « *Questa Biblioteca, che già conta oltre 300 volumi, è ormai divenuta popolarissima ed è preferita da tutti ad altre consimili, per la distinzione, l'eleganza, il mite prezzo e la correttezza dell'edizione. Chiunque, con lieve spesa, potrà formarsi una piccola ed elegante Biblioteca familiare. Dando un'occhiata all'elenco dei volumi pubblicati, ci si persuaderà dell'eccellenza di questa Raccolta* », in Colette (Willy), *Claudina se ne va*, Florence, Salani, 1907, p. 217.

bientôt avec les idéologies dominantes, fasciste d'abord, catholique ensuite, prônées par une bonne partie des critiques et des journalistes de l'époque. Alors que Salani présentait les romans de Colette en tant que livres pour les familles, le traditionaliste Renato Serra, critique littéraire et écrivain italien, soulignait en 1907 que l'auteure française présentait un problème d'ordre moral. Cette gêne est bien exprimée par le regret du critique de se voir mêlé à une foule de lecteurs d'un genre assez équivoque – est-ce littérature ? ou bien pornographie ? se demande-t-il – et de se voir incapable de décider si ces livres témoignent d'une hardiesse d'artiste ou bien s'ils relèvent d'une impudence commerciale[17]. Cette réflexion anticipe toute l'ambiguïté à laquelle doivent faire face les lecteurs, car, en Italie, l'image de Colette reste liée à la littérature érotique, malgré les efforts de certains intellectuels, critiques et écrivains.

Si d'une part il est question de moralité, d'autre part la critique colettienne en Italie suivra une dérive biographique à laquelle la vie et l'œuvre de Colette se prêtent bien. Ce genre de contributions est inauguré par Giuseppe Antonio Borgese, qui, en parlant de Colette, attribue au facteur biographique une place prédominante, de manière à projeter les lecteurs italiens non pas vers l'œuvre mais vers la vie de l'écrivaine[18]. Il s'attarde alors sur sa collaboration avec son mari Willy, puis sur son divorce, sa vie de mime et de danseuse dans les cafés-concerts. Le critique italien souligne la cohérence entre la vie et l'œuvre colettienne, célèbre sa sincérité et sa féminité[19], tout en confondant la vie de la femme – Colette – avec celle de la narratrice de *La Vagabonde* – Renée Néré.

Il ne sera pas facile, au cours des premières décennies du XX^e^ siècle, de séparer la critique littéraire des réprimandes moralisatrices. En particulier, les histoires de la littérature française utilisent un critère d'évaluation souvent axé sur une certaine morale catholique. Ce qui émerge est parfois un véritable refus de définir la production de Colette comme littéraire. C'est le cas de Bice Viallet[20], qui, en 1925, dans son ouvrage *Il romanzo femminile francese contemporaneo*[21], n'accorde aux romans colettiens que

17. R. Serra, « Per un libro che non ho letto », *Rivista di letterature moderne*, n° 1, juin 1946, p. 137-147.

18. G.A. Borgese, *La vita e il libro*, vol. III, Turin, Bocca, 1913, p. 249-257.

19. *Ibid*., p. 250-251.

20. Bice Viallet était écrivaine et elle avait consacré une partie de sa production à certaines figures féminines : *L'imperatrice Giuseppina*, Rome, Tip. Unione Ed., 1910 ; *Gli autoritratti femminili delle RR Gallerie degli Uffizi in Firenze*, Rome, Alfieri & Lacroix, 1923 ; *La nemica*, Milan, Alpes, 1928.

21. B. Viallet, « Colette », in *Id*., *Il romanzo femminile francese contemporaneo*, Milan, Alpes, 1925, p. 167.

l'intérêt d'exciter les lecteurs pour assurer les ventes. Dans le long chapitre que Viallet consacre à Colette, nous pouvons constater qu'elle ne relate pas les événements scandaleux de la vie de l'auteure : elle préfère bâtir son jugement à partir des scènes « immorales » présentes dans ses romans. Ce faisant, elle ne se limite pas aux *Claudine* ; elle parle aussi de *Mitsou*, de *La Retraite sentimentale*, de *L'Ingénue libertine*, du *Blé en herbe*, de *La Vagabonde*, de *L'Envers du music-hall*, de *L'Entrave* ainsi que de *Chéri*, preuve ultime de l'imagination défectueuse de l'auteure. Le chapitre de Viallet est peut-être l'une des contributions dépréciatives parmi les plus riches jamais écrites sur Colette. C'est avec rigidité – une rigidité qui se révèle incapable d'évaluer l'aspect littéraire et prend appui sur une morale catholique sévère et pudibonde – que Viallet juge l'œuvre colettienne, qui à son avis cache par son lyrisme un érotisme dégénéré et immoral[22].

Il a fallu beaucoup de temps et d'efforts aux critiques, poètes et écrivains italiens pour changer cette attitude, au prix de nombreuses justifications à propos de l'immoralité – vraie ou présumée – de Colette. En 1925, nous voyons paraître l'histoire de la littérature française de Giuseppe Padovani[23] et, deux ans après, celle de Roberto Palmarocchi[24], où les auteurs s'efforcent de restituer en peu de pages la complexité de Colette. Cependant ce dernier se sent obligé de prendre position contre l'accusation d'immoralité, en précisant que Colette n'est pas immorale mais amorale, comme les animaux dont elle parlait dans ses livres.

Colette à l'époque du fascisme

Malgré la réception globalement défavorable de la critique littéraire italienne, au cours des années 1920 les éditeurs s'intéressent à la romancière française et travaillent à la traduction de son œuvre. Parallèlement, l'Italie voit arriver au pouvoir le fascisme. La dictature de Mussolini, toutefois, ne semble pas arrêter ces publications. Pendant l'époque fasciste, l'Italie voit sensiblement augmenter les traductions d'écrivains étrangers ; en effet, les intellectuels s'approprient des traductions selon des visées idéologiques, parfois pour appuyer et diffuser les idéaux fascistes, parfois pour aborder indirectement des thématiques interdites, en espérant exercer un certain contrôle idéologique et, par conséquent, influencer le public[25]. Après la

22. *Ibid.*, p. 163.

23. G. Padovani, *Letteratura francese dalle origini ai giorni nostri*, Milan, Hoepli, 1925, p. 533-534.

24. R. Palmarocchi, *Letteratura francese contemporanea*, Rome, La Voce, 1927, p. 213.

25. Valerio Ferme souligne de quelle manière la traduction était devenue pendant l'époque fasciste le moyen pour diffuser ou combattre l'idéologie fasciste : « […] *la traduzione offriva*

parution de *La Vagabonde* dans la traduction de Virgilio Bondois aux éditions Facchi en 1920[26], c'est au tour de *Mistou*, roman publié en 1929. Il s'agit de la première traduction de l'œuvre colettienne sous le fascisme. À confirmer le pouvoir idéologique de la traduction il y a aussi le fait que, à partir de ce moment-là, les romans colettiens seront présentés et traduits par des intellectuels importants, comme Maria Martone Napolitano, Carola Prosperi, Enrico Piceni, etc. En 1929, la traduction de *Mitsou* paraît dans la version de Maria Martone Napolitano[27]. Cette édition de *Mistou* est accompagnée d'une préface signée par Vittorio Guerriero qui déconcerte le lecteur par son portrait de Colette. Une réponse ironique aux discours moralisateurs, permettant de faire jaillir, derrière la moquerie, une image de Colette vue comme la « *vagabonda meravigliosa* », celle qui a tout fait et tout essayé. Un portrait humoristique qui donne de cette écrivaine l'image d'une femme parfois ridicule, souvent excessive, mais profondément moderne et courageuse, dont les romans peuvent nous apprendre à mieux nous connaître et à mieux connaître le monde qui nous entoure[28]. On reconnaît déjà à cette préface une certaine tendance à donner plus de relief à l'approche biographique plutôt qu'à l'étude stylistique.

L'année 1929, avec la publication de *Mitsou*, représente un tournant dans la réception italienne de Colette. En effet, cette parution semble ouvrir la voie à une importante activité de traduction et retraduction des romans colettiens, opérée essentiellement par la maison d'édition Mondadori. En 1933, les lecteurs italiens peuvent lire une nouvelle version de *La Vagabonde* dans la collection « Medusa » des éditions Mondadori, accomplie par

---

ad alcuni intellettuali l'opportunità se non di appropriarsene, per lo meno di esercitare un limitato controllo ideologico sui testi che potevano influenzare il pubblico e, così facendo, di rivalutare la propria funzione di prestigio culturale. […] *Cosicché la traduzione diventò uno dei modi con cui gli intellettuali poterono filtrare l'impatto delle culture straniere sulla propria letteratura, e al tempo stesso ricrearsi, almeno in parte, un posto di privilegio come bastioni della cultura* » (V. Ferme, *Tradurre è tradire. La traduzione come sovversione culturale sotto il Fascismo*, Ravenne, Longo Editore, 2002, p. 44-45).

26. Les éditions Facchi publient pour la première fois dans une collection érotique le roman *La Vagabonde*, classement auquel l'écrivaine restera liée jusqu'aux années 1990, quand Mondadori, dans sa collection « ES, Biblioteca dell'Eros », classera comme érotique la traduction de *La Vagabonde* (1994).

27. Colette, *Mistou*, trad. M. Martone Napolitano, introd. V. Guerriero, Turin, Le Grandi Firme, 1929. Maria Martone Napolitano était une journaliste et traductrice italienne ayant grandi en Roumanie, qui avait fait des études entre Rome et Paris. Elle a travaillé en tant que traductrice presque toute sa vie, en traduisant des auteurs comme Colette – qu'elle avait rencontrée à Paris –, Mauriac, Maurois, Steinbeck, Poe, Hemingway, Maugham, Buck, Du Maurier, etc.

28. V. Guerriero, « Colette, vagabonda meravigliosa », *ibid.*, p. 5-13.

l'écrivaine et traductrice Carola Prosperi[29] ; en 1934, ce sera le tour de l'ouvrage *L'Entrave*, publié avec *L'envers du music-hall* toujours dans la collection « Medusa », dans la traduction de C. Prosperi et Enrico Piceni, et de *Chéri*, aux éditions Elettra, dans la version de M.V. Serra ; en 1935, c'est *La Chatte*, le nouveau roman colettien proposé dans la traduction d'E. Piceni, encore aux éditions Mondadori.

Il paraît difficile d'expliquer le succès d'une écrivaine comme Colette pendant le fascisme, surtout si l'on considère que l'idéologie fasciste avait essayé de réduire la femme à son rôle d'épouse soumise et de mère dévouée. Aucune place ne lui était accordée dans la vie sociale ou politique car, comme Mussolini l'avait dit clairement, « *La donna deve obbedire* […]. *Nel nostro Stato essa non deve contare* »[30]. Dans un tel contexte politique et social, la publication des romans d'une écrivaine comme Colette allait à contre-courant de l'idéologie dominante, puisque son auteur apparaissait comme l'emblème de la femme libre et cultivée. Toutefois il ne faut pas oublier que, à partir de 1926, le fascisme avait lancé une propagande d'intégration fortement voulue par le Duce cherchant à influencer indirectement les us et les coutumes de la population italienne, afin de pousser le peuple à accepter certains modèles de comportement. Il fallait universaliser deux thématiques : le mythe du Duce et celui d'une *Nuova Italia*, une Italie où tout est bien rangé et où l'on poursuit des idéaux de sobriété et moralité. C'était dans cette perspective qu'il fallait diffuser une idée de famille traditionnelle, centrée sur la maternité, pour imposer une image de la femme complètement vouée aux rôles d'épouse et de mère.

Au contraire, l'œuvre colettienne a souvent mis en scène des personnages féminins extrêmement libres. Il s'agit de femmes modernes, indépendantes, affirmant leur identité. Mais il s'agit aussi de femmes fondamentalement seules : Renée, dans *La Vagabonde*, lutte contre elle-même pour reconquérir sa liberté et en partant pour les États-Unis elle sait que le prix de cette liberté sera une solitude profonde ; Léa, riche et belle courtisane de quarante-neuf ans du roman *Chéri*, regarde avec lucidité l'éloignement de son jeune amant tout en ayant compris que c'était le seul et véritable amour de sa vie ; ou encore, dans le roman *La Chatte*, Camille est une jeune femme indépendante, destinée à perdre son mari Alain à cause de son tempérament excessivement moderne. Pourtant, la version italienne de *Chéri* de 1934 est présentée avec une illustration de couverture qui

29. Carola Prosperi (1883-1981) fut journaliste pour des magazines et des journaux comme *La Donna*, *La Stampa*, mais aussi pour le *Corriere dei Piccoli*. Elle fut romancière et nouvelliste, atteignant la célébrité grâce au roman *La paura d'amare*, Turin, Lattes, 1911.

30. E. Ludwig, *Colloqui con Mussolini* [1931], Milan, Mondadori, 1970, p. 166.

ressemble de près à celles, tout à fait typiques, de la propagande fasciste. Le dessin, entièrement en rouge et noir sur fond blanc, représente un homme moustachu au fier regard, placé entre deux femmes, l'une visiblement plus jeune que l'autre, qui ont à son égard une attitude soumise – la plus jeune baissant la tête, les yeux fermés. Le titre français, *Chéri*, est devenu *L'amato* – l'aimé – ce qui renvoie encore une fois à l'image de l'homme centre du monde, aimé par la courtisane et par sa jeune fiancée. Malgré ce graphisme à la mode fasciste, il est intéressant de constater que cette édition de *Chéri* s'accompagne d'une préface signée par le traducteur – ou traductrice ? – M.V. Serra, qui propose une introduction critique mettant en relief les caractéristiques du roman ainsi que son style. Dès les premiers mots, il explique aux lecteurs italiens de l'époque – nous sommes donc en 1934 – que cette écrivaine est si célèbre qu'elle n'a même pas besoin d'être présentée, puisque « *anche in Italia il pubblico conosce ed apprezza questa grande artista cui sensibilissime doti hanno valso il posto che occupa nelle lettere* »[31]. En soulignant le rôle de Colette au sein du monde des lettres, il avance quelques remarques sur la « moralité » du roman, qui a le mérite d'aborder l'exaltation de la passion avec grâce et sobriété[32]. L'année d'après, le poète et critique littéraire Diego Valeri offre l'une des réflexions parmi les plus appropriées sur Colette[33]. Il s'agit pour lui de célébrer son œuvre et en particulier, lors de sa parution, le roman *Duo*. Un Diego Valeri admiratif cherche à comprendre de quelle manière Colette a pu créer une écriture si fidèle à la réalité la plus insignifiante, avec un tel élan poétique, sans que le lecteur – même un lecteur expert comme lui – puisse s'apercevoir du travail qui sous-tend ce résultat si parfait. En tant que poète, il découvre la poésie qui se dégage de ces romans ; il se plaît à constater la subtilité et la sûreté qui font de l'écriture colettienne une écriture savante, capable de restituer, grâce à un long travail minutieux, la réalité des choses[34].

À cette époque, étant donné la pénurie des contributions critiques, les quatrièmes de couverture jouent un rôle fondamental, car elles permettent aux éditeurs de présenter un écrivain et, par conséquent, d'orienter la réception de l'œuvre. En 1933, l'œuvre *La Vagabonde* est présentée en deuxième de couverture comme le roman qui avait permis à Colette de devenir une artiste hors pair. L'auteur de cette présentation ne parvient pas à éviter ces références biographiques sur lesquelles une certaine critique s'était tant attardée, en précisant que si l'intérêt biographique est important, la valeur

31. M.V. Serra, « Prefazione », *in* Colette, *L'amato*, trad. M.V. Serra, Milan, Elettra, 1934, p. 7.
32. *Ibid.*, p. 9-10.
33. D. Valeri, « Colette », *La Nuova Antologia*, n° 13, 1er octobre 1935, p. 433-435.
34. *Ibid.*, p. 435.

artistique l'est encore plus. L'essentiel est là : le style classique, les couleurs, les sons, la sensibilité et la fantaisie de l'écrivaine… L'époque laisse ses traces sur ce portrait, où est soulignée la maîtrise presque « virile » de l'écriture colettienne, seule possibilité de justifier aux yeux des lecteurs ses élans audacieux ainsi que son style savant et averti[35]. En 1935, après *L'Entrave* et *L'Envers du music-hall*, œuvres parues dans la collection « Medusa », *La Chatte* est présentée grâce au travail de traduction d'E. Piceni. En deuxième de couverture, l'éditeur célèbre une prose riche de couleurs et d'accents musicaux, et cependant rude dans la représentation de la réalité la plus fuyante, mais il pousse un peu plus loin sa fonction d'introduction en fournissant au lecteur une interprétation fortement orientée. Ce que l'on chercherait à mettre en relief, ce serait la critique que Colette semble dresser contre les femmes que leur excessive frivolité rendrait incapables d'aimer l'homme, créature supérieure ; elles devraient, au contraire, être silencieuses et omniprésentes tout comme la chatte Saha[36]. Voilà que nous retrouvons l'image parfaite de la femme fasciste, silencieuse, soumise, toujours pliée aux exigences de l'homme. L'éditeur n'hésite pas à orienter les lecteurs vers des valeurs conservatrices, en accord profond avec la culture fasciste de l'époque. Il faut souligner que le roman *La gatta*, traduit par Piceni – tout comme *La vagabonda* et *L'ancora* –, paraît dans la collection « Medusa ».

L'après-guerre et la redécouverte d'une écrivaine

Comme nous avons pu le constater, la politique éditoriale italienne a fortement orienté la réception de Colette. La critique littéraire, faiblement intéressée, avait cédé le rôle de médiateur aux éditeurs. Au travail des maisons d'édition, qui pliaient l'œuvre littéraire aux exigences des idéologies pour garantir la plus large diffusion du livre, s'opposaient les contributions, variées mais encore peu nombreuses, des intellectuels. Ces derniers contestaient l'interprétation dominante qui faisait de Colette une « gratte-papier » aux allures pornographiques. Après la chute de Mussolini et la disparition de l'idéologie fasciste, les éditeurs sont désormais libres de publier et présenter l'œuvre colettienne au public italien : en 1945 Guanda

35. Colette, *La vagabonda*, trad. C. Prosperi, Milan, Mondadori (Medusa), 1935, deuxième de couverture.

36. « *"La Gatta" è un libro, come tutta l'opera di Colette, terribilmente femminile e pur spietato verso le donne. In sostanza Colette porta contro il sesso gentile la più terribile delle accuse, e dimostra che le donne non sanno amare l'uomo, creatura superiore, che lo irritano con le loro frivolità, lo annoiano con la loro tenerezza, lo pungono colla loro spontaneità imprevista… Colette propone alle donne, come esempio, la gatta esclusiva ma sdegnosa, fiera ma silenziosa, e onnipresente* », *in* Colette, *La gatta*, trad. E. Piceni, Milan, Mondadori (Medusa), 1935, deuxième de couverture.

publie *Il grano in erba*[37] ; en 1947 c'est Garzanti qui fait paraître le volume *Dalla mia finestra*[38] ; en 1948 c'est le tour de *L'ingenua libertina* aux éditions Milanese[39] ; en 1949 Mondadori fait paraître une nouvelle traduction de *Chéri*[40] ; en 1950 l'éditeur A. Martello présente *Il rifugio sentimentale*[41]. Face à cette nouvelle vague d'intérêt[42], certains critiques réagissent de manière assez ferme, comme s'ils voulaient atténuer cet enthousiasme. De fait, nous pouvons retrouver dans la presse italienne des critiques virulentes sur la vie scandaleuse de Colette, car si l'idéologie fasciste appartenait désormais au passé, il fallait toujours faire face à l'idéologie catholique, encore largement dominante. Face à l'enthousiasme général, les porte-paroles du catholicisme réagirent de manière assez sévère et rigoureuse. Alors qu'une partie importante de la critique italienne exaltait la valeur de la prose colettienne – un bon exemple est sans doute l'article de Carlo Bo sur la symbolique de son œuvre[43] –, d'autres utilisaient la presse catholique pour mettre en garde

37. Colette, *Il grano in erba*, trad. R. Ortolani, Modène, Guanda, 1945.

38. Colette, *Dalla mia finestra*, trad. E. Petruccelli, Milan, Garzanti, 1947.

39. Colette, *L'ingenua libertina*, trad. s. n., Milan, Editrice Milanese, 1948.

40. Colette, *Chéri*, trad. L. Leva, Milan, Mondadori, 1949.

41. Colette, *Il rifugio sentimentale*, trad. E. Bianchetti, Milan, A. Martello, 1950.

42. Les traductions italiennes des romans de Colette augmentent de manière importante après 1954. Les éditeurs s'engagent à faire retraduire des romans déjà parus en Italie ou à acheter les droits de ceux qui sont encore inédits : en 1954 *Gigi* (trad. M. Pasquali, Rome, Casini) ; en 1955 *Claudina a scuola* (trad. L. Marchiori, Milan, Rizzoli), *Chéri e la fine di Chéri* (trad. M. Pasquali, Rome, Casini) ; en 1957 *Claudine* réunit les romans *Claudine à l'école*, *Claudine à Paris*, *Claudine en ménage* et *Claudine s'en va* en un seul et unique volume (trad. L. Marchiori, Rome, Casini) ; en 1958 *Claudina sposata* (trad. L. Marchiori, Milan, Rizzoli), *L'Ancora e Tra le quinte del caffè-concerto* (trad. C. Prosperi et E. Piceni, Milan, Mondadori) ; *Julie de Carneilhan* (trad. M.L. Cipriani Fagioli, Milan, Mondadori) ; en 1959 *L'ingenua libertina* (trad. L.G. Tenconi, Milan, Zibetti), *Chéri* (Milan, Mondadori), *Gigi e altri racconti* (trad. M. Pasquali, Milan, Mondadori), *La gatta e Sette dialoghi di bestie* (trad. E. Piceni, Milan, Mondadori).

43. En 1950, la critique littéraire italienne voit paraître une contribution importante, signée par celui qui était considéré comme l'un des plus importants spécialistes de littérature française du XX^e^ siècle : Carlo Bo, qui dans la revue littéraire *Paragone* consacre à Colette un très bel article dans lequel il souligne la maîtrise de cette écrivaine qui sait restituer, au moyen de sa plume, un sens de la liberté qui ne tombe jamais dans l'anarchie : « *La grazia, il senso di libertà di Colette deriva proprio di qui, dalla mancanza di ogni calcolo letterario : si badi bene, di calcolo esterno, di misura di scuola perché non accetterei mai per lei un'anarchia costruttiva* » (C. Bo, « Colette e l'idolatria delle cose », *Paragone*, n° 2, février 1950, p. 26). Dans cet essai lucide, Bo s'interroge sur les fondements d'une écriture qui est le produit d'un travail qu'il juge parmi les plus précis : « *Puntualizzazione, lezione particolareggiata, trama di una memoria assolutamente libera, tutte le definizioni che il critico può avanzare trovano una corrispondenza nella qualità della sua prosa ma anche nell'evoluzione completa della scrittrice. Diciamo subito che è impossibile limitare Colette a una pagina (o, se preferite, a una somma di pagine che però restituiscano un unico timbro) mentre è indispensabile riportarla nell'ambito di un lavoro intero* » (*ibid.*).

les lecteurs les plus naïfs contre une certaine littérature tissée d'amoralité. C'est le cas de Robert Perroud dans un article publié en 1950 dans la revue culturelle de l'université catholique de Rome *Vita e pensiero*[44]. Cette même approche, nous la retrouvons dans l'article de D. Mondrone, paru quelques mois après la mort de Colette dans les pages de la revue jésuite *La civiltà cattolica*, visant à expliquer que la lecture de ses romans pouvait corrompre les esprits les plus ingénus[45]. L'immoralité est certainement le reproche le plus fréquent, et ces articles sont un clair refus des valeurs que l'œuvre de Colette aurait pu introduire au sein d'une société aussi fortement catholique que celle de l'Italie.

La valeur subversive de la littérature

Soumise aux fortes pressions idéologiques, l'œuvre de Colette en Italie a souffert d'une réception déformée et déformante, souvent condamnée comme érotique, symbole de corruption et véritable menace pour la société. Porteurs comme ils l'étaient de valeurs nouvelles, les romans colettiens risquaient de menacer la société italienne conservatrice, patriarcale et moralisante. Les partisans de la suprématie masculine et les défenseurs de la moralité publique ont trop rarement pris en compte les qualités littéraires de son écriture. À cause de ces valets des idéologies qui ont réduit Colette à leurs exigences, les lecteurs italiens ont dû attendre longtemps avant de voir reconnue une valeur littéraire à cette production. En effet, il a fallu attendre le développement des études critiques dans les années 1990 pour pouvoir inscrire Colette parmi les grands écrivains du XX[e] siècle[46], et encore

---

44. R. Perroud, « Madame Colette », *Vita e pensiero*, n° 33, mai 1950, p. 263.

45. « *La signora Colette ha scritto sempre sotto il segno della bestia. Vivissima nello scrivere e nel descrivere, non fece mai distinzione tra uomini ed animali bruti. Aveva una tendenza e un talento nativo ad accomunarli in tutto e specialmente in ciò che vi è in essi di deteriore. La sua penna aveva la facoltà della maga Circe, che trasformava gli uomini in porci. Colette animalizzava tutto, e nel farlo dimostrava una gioia cosciente e cattiva. Creare degli uomini, delle donne, dei fanciulli finanche tutto impastati di sensualità, di bassezza, fu prerogativa sua e che sembrò avesse del sadico. Colette ha sempre parlato d'amore ; ma il suo è quello del senso, non del sentimento ; quello degli istinti, non del cuore ; quello che porta alla melma, non quello che eleva* » (D. Mondrone, « Da Colette a Sagan », *La civiltà cattolica*, n° 105, 20 novembre 1954, p. 436-437).

46. À partir de la fin des années 1990, on voit paraître en Italie les premiers essais entièrement consacrés à Colette et à son œuvre. La critique italienne de l'époque semble intéressée par le lien existant entre l'œuvre de fiction et la production théâtrale : Laura Mariani, *Sarah Bernhardt, Colette e l'arte del travestimento*, en 1996 ; Federica Mazzocchi, *Colette e il teatro*, en 1999 ; Paola Palma, *In pagina e in palco*, en 2004 ; ainsi que les deux essais de Clara Fiorillo *Una fantasia lirica antigraziosa.* L'Enfant et les sortilèges *di Ravel e Colette* (Naples, Giannini, 2012) et *La scena del costume-macchina.* L'Enfant et les sortilèges *di Ravel e Colette* (Naples, Giannini, 2012).

plus longtemps pour que son œuvre mérite d'entrer dans la prestigieuse collection « I Meridiani », où sa publication n'interviendra qu'en l'an 2000[47]. De plus, la maison d'édition Adelphi, dont le catalogue est une manifestation de qualité littéraire hors pair, s'est engagée, à partir des années 1980, dans la publication des œuvres majeures de Colette, en faisant traduire certains des romans encore inédits en Italie, comme par exemple *Le Pur et l'impur*[48] et *Sido*[49]. Et pourtant encore en 1997 les Italiens voyaient paraître une édition de *La gatta* bien ambiguë, avec une couverture presque pornographique montrant un corps de femme nu, privé de sa tête, avec un profil de chat dessiné entre ses jambes[50]. Les influences exercées par une partie du monde intellectuel ont profondément modifié la relation entre les lecteurs d'arrivée et l'écrivaine, au point que, à presque un siècle de distance, nous voyons des produits éditoriaux aussi divergents que l'édition à la couverture fortement érotique proposée par les éditeurs Sellerio et Editori Riuniti de *La gatta* et celle du même roman dans « I Meridiani ».

Le cas de Colette en Italie n'est qu'un exemple du rôle que les idéologies peuvent jouer sur la réception d'un écrivain étranger, car Colette risquait d'introduire des valeurs « nuisibles », en apprenant aux femmes italiennes à exercer le droit d'indépendance et de libre pensée, alors que l'État et l'Église, à travers un procédé d'exclusion sociale, les éduquaient à la soumission et au silence. L'analyse de la réception colettienne en Italie semble confirmer l'hypothèse formulée en introduction, qui lie le succès des œuvres littéraires à l'étranger à leur capacité de se conformer aux idéologies dominantes, car toute audace culturelle, toute nouveauté intellectuelle risque d'être repoussée en raison de sa nature subversive. Entre le fascisme et le catholicisme, c'est sûrement l'idéologie catholique qui a le plus contribué à déformer l'image de cette romancière. La peur d'une corruption morale de la société a transformé trop souvent Colette en écrivaine érotique et pornographique, alors que ses romans ne possèdent aucun des éléments caractérisant ce genre littéraire et sont tous bien éloignés des romans d'une Anaïs Nin.

Il s'avère intéressant de constater que l'Italie a dû attendre presque un siècle, de 1906 à l'an 2000, pour trouver le nom de Colette cité parmi les grands noms de la littérature mondiale et voir en même temps les petites maisons d'éditions s'intéresser à elle. Celles-ci la présentent enfin non

47. Le volume *Romanzi e racconti*, paru dans « I Meridiani » – l'équivalent de « La Pléiade » –, est édité par la spécialiste de littérature française et traductrice Maria Teresa Giaveri : Colette, *Romanzi e racconti*, M.T. Giaveri (éd.), Milan, Mondadori, 2000.

48. Colette, *Il puro e l'impuro*, trad. A. Motti, Milan, Adelphi, 1980.

49. Colette, *Sido*, trad. A. Bassan Levi, Milan, Adelphi, 1989.

50. Colette, *La gatta*, trad. E. Piceni, Rome – Palerme, Editori Riuniti – Sellerio Editore, 1997.

seulement comme l'auteure de romans d'inspiration autobiographique réservés principalement à des lectrices, mais aussi d'écrits les plus divers, comme *Lune de pluie*[51], *Chambre d'hôtel*[52], *Lettres à sa fille*[53], *Les Heures longues*[54], etc., destinés à un public plus hétérogène. Les lecteurs et la critique en Italie semblent aujourd'hui prêts à relire et à accepter l'œuvre de Colette pour ses qualités littéraires. Il ne nous reste plus qu'à nous libérer définitivement de cet héritage, qui représente plus une entrave qu'une ressource, et à nous engager dans la redécouverte de cette femme, qui avait anticipé dans ses romans les idées clés des mouvements féministes les plus récents et vécu dans sa propre expérience une vie de femme culturellement engagée et socialement active.

Paola Cadeddu
Université de Sassari

51. Colette, *Luna di pioggia*, trad. M. Ferrara, Florence, Passigli, 2003.
52. Colette, *Camera d'albergo*, trad. M. Ferrara, Florence, Passigli, 2003.
53. Colette, *Ma chérie. Lettere con la figlia 1916-1953*, trad. A. Comes, Rome, Donzelli, 2005.
54. Colette, *Le ore lunghe 1914-1917*, trad. F.A. Molica, Rome, Del Vecchio, 2013.

LES COLLECTIONS ET LES SÉRIES POUR LES PETITES FILLES : TENDANCES RÉCENTES ET NOUVEAUX ÉCHANGES ENTRE L'ITALIE ET LA FRANCE

Résumé : L'article aborde un secteur particulier de la littérature de jeunesse italienne contemporaine, celui des séries et des collections adressées aux petites filles. Après un bref aperçu historique, nous présentons le panorama éditorial actuel, marqué par une véritable prolifération de ces typologies d'ouvrages dans un contexte socioculturel qui tend vers la *genderization* des produits destinés à la jeunesse. On observe ainsi l'émergence de best-sellers sans prétentions esthétiques ni littéraires, mais aussi d'une longue liste de séries et de collections qui reconfigurent les modèles féminins avec des résultats très variables du point de vue littéraire, thématique et idéologique. On assiste également à la consolidation de plusieurs sous-genres très populaires, des romans liés à un sport à ceux qui relatent la vie quotidienne des fillettes, en passant par les collections consacrées aux femmes illustres. Il existe enfin des collections « militantes », qui proposent des modèles de genre en rupture avec le passé. En présentant ces ouvrages, nous souhaitons également analyser les échanges, en termes de traductions, entre la France et l'Italie. Enfin, nous proposons quelques réflexions méthodologiques concernant l'analyse de ces corpus littéraires, et notamment les choix critiques et éthiques qui s'offrent au chercheur.

Riassunto : *L'articolo è incentrato su un settore particolare della letteratura italiana per l'infanzia, quello delle serie e delle collane per le bambine. Dopo aver presentato alcuni cenni storici, analizziamo il panorama editoriale attuale, contrassegnato da una vera e propria proliferazione di tali tipologie testuali, in un contesto socioculturale che tende verso la* genderization *dei prodotti destinati ai giovani. Si osserva così l'emergere di best-seller senza pretese estetico-letterarie, così come di una lunga lista di serie e collane che riconfigurano i modelli femminili con risultati alquanto variabili dal punto di vista letterario, tematico e ideologico. Si assiste inoltre al consolidamento di svariati sottogeneri di successo, dai romanzi incentrati su uno sport a quelli che raccontano la vita quotidiana delle bambine, senza dimenticare le collane dedicate alle donne illustri. Esistono infine collane militanti che propongono modelli di genere in contrasto con il passato. Nel presentare queste opere, intendiamo analizzare anche gli scambi, intesi in termini di traduzioni, fra la Francia e l'Italia. Infine, proponiamo alcune riflessioni riguardanti l'analisi di tali tipologie di testi letterari, e in particolare le scelte critiche ed etiche che si offrono allo studioso.*

Les ouvrages pour les petites filles en Italie : quelques repères historiques

Du point de vue de son évolution historique, la production pour les petites filles en Italie a longtemps été guidée par des finalités éducatives et moralisatrices[1]. S'il faut attendre la fin de la Seconde Guerre mondiale pour que le ton et les propos moralisateurs commencent lentement à changer, dans les années 1970 en revanche est fondée la première maison d'édition ouvertement militante et féministe : Edizioni Dalla parte delle bambine, créée en 1976 par Adela Turin, dont le nom rend hommage au célèbre essai d'Elena Gianini Belotti. Dans les albums de cette maison d'édition, « *formalmente bellissimi e intelligentemente provocatori* »[2], les auteures souhaitent sensibiliser les petites filles aux stéréotypes sexistes, qu'elles entendent neutraliser par le renversement parodique et militant des topoï de la littérature de jeunesse traditionnelle. Les héroïnes auxquelles les petites filles sont appelées à s'identifier ne sont pas conventionnelles, et elles choisissent librement leur destin en opposition à la tradition. Adela Turin est également à l'origine d'un échange littéraire et culturel avec une autre éditrice féministe, la parisienne Antoinette Fouque, directrice des Éditions Des femmes, avec qui elle pilote un intéressant projet de traduction et de coédition de plusieurs livres de la collection « Dalla parte delle bambine »[3]. Mais cette expérience militante, qui vaudra à sa fondatrice un succès plus significatif à l'étranger qu'en Italie, est destinée à rester unique pendant longtemps.

Et pourtant la production littéraire destinée aux petites filles augmente en volume, se diversifie, s'enrichit. À partir des années 1980, on constate notamment la multiplication des collections adressées à ce public, par exemple « Feeling » (Mondadori) ou « Betty » (Capitol), qui reflètent les profonds changements sociétaux en cours :

> *Il rosa più recente è infatti figlio di questa pedagogia del consumo (le piccole protagoniste sono tutte convinte acquirenti) che si intreccia ad una pedagogia del successo popolata di bambine che esibiscono con sapienza manageriale i sentimenti* […]. *Efficienti, vincenti, sicure di sé, le nuove eroine introducono*

1. Cf. F. Lazzarato, « Il rosa e il nero : produzione letteraria destinata alle bambine », in *Ombre rosa. Le bambine tra i libri, fumetti e altri media*, E. Beseghi (éd.), Florence, Giunti e Lisciani Editori, 1987, p. 49-71.
2. C.I. Salviati, *Raccontare destini : la fiaba come materia prima dell'immaginario di ieri e di oggi*, Trieste, Einaudi Ragazzi, 2002, p. 41.
3. Cf. R. Pederzoli, « Adela Turin e la collana "Dalla parte delle bambine". Storia di alcuni albi illustrati militanti fra Italia e Francia, passato e presente », in *Tessere trame, narrare storie. Le donne e la scrittura per l'infanzia*, A. Cagnolati (éd.), Rome, Aracne Editrice, 2013, p. 263-284.

nel libro per bambine l'ideologia e l'atmosfera di certa manualistica per giovani donne rampanti[4].

En 1989 naît également la collection « Gaia junior » de Mondadori, dirigée par Francesca Lazzarato, qui s'éloigne consciemment des stéréotypes de la littérature rose et se caractérise aussi bien par sa remarquable qualité littéraire que par l'absence de soucis moralisateurs et par l'envergure des thèmes traités, notamment à travers le modèle du roman de formation[5]. La collection compte parmi ses auteurs Astrid Lindgren, Christine Nöstlinger, Margaret Mahy, Penelope Lively, mais aussi Bianca Pitzorno, et vise à révolutionner la littérature destinée aux filles.

Enfin, dans les années 1990, le phénomène de la multiplication des collections adressées aux petites filles s'amplifie. Les collections les plus engagées comme « Gaia » de Mondadori ou « Ex libris » de l'éditeur EL coexistent alors avec d'autres « *appiattite sul genere rosa* »[6]. C'est le cas de la célèbre collection de Mondadori, très proche de la « *chick literature* », « Ragazzine », qui s'adresse aux petites filles « *che rifuggono l'impegno e la complessità,* [*con essa*] *si fa quindi un passo indietro, si ritorna al tipico romanzo d'amore, ironico per fortuna, ma sempre e comunque solo con problematiche sentimentali* »[7].

Au cours de ces années, la littérature de jeunesse, en quête de ses lettres de noblesse, s'est désormais affirmée, non seulement en tant que réalité éditoriale, mais aussi en tant que discipline critique, au carrefour de la pédagogie et de la littérature. Ainsi, malgré les études que nous venons de citer, la production destinée aux petites filles est rarement l'objet de recherches scientifiques en raison d'une double stigmatisation, tant littéraire – pour son absence (prétendue) d'ambitions artistiques – que pédagogique, pour les modèles conservateurs qu'elle est censée véhiculer.

Collections et séries des années 2000 : un aperçu éditorial

À partir des années 2000, on assiste à une véritable explosion des collections et des séries pour les petites filles, dans un contexte de plus en plus

4. E. Beseghi, « Piccole donne crescono. L'editoria per l'infanzia dalle bambine alle adolescenti », in *Educazione al femminile : dalla parità alla differenza*, E. Beseghi, V. Telon (éd.), Florence, La Nuova Italia, 1992, p. 137-138.
5. Cf. E. Beseghi, « La collana della Regina Gaja », in *Nel giardino di Gaia*, E. Beseghi (éd.), Milan, Mondadori, 1994, p. 87-106.
6. *I libri per ragazzi che hanno fatto l'Italia*, Hamelin (éd.), Bologne, Hamelin Associazione Culturale, 2011, p. 202.
7. *Ibid*.

explicitement « genré » (*genderized*)[8]. Non seulement les livres, mais plus généralement tous les produits, culturels ou autres, destinés aux jeunes générations, tendent à afficher clairement leur public dans un triomphe de rose et de bleu, les couleurs qui permettent d'identifier au premier regard le lecteur potentiel.

Le panorama éditorial italien offre une remarquable variété de collections et de séries qui relèvent de cet esprit. Ces ouvrages sont caractérisés par une très grande hétérogénéité de la thématique, du genre textuel, des représentations féminines et masculines, mais aussi de la qualité. Toutefois, quelques traits généraux peuvent être mis en évidence. En effet, si ce secteur très prolifique confirme la tendance à traduire des auteurs majoritairement anglo-saxons, les écrivains italiens ne sont pas en reste. Bien au contraire, on est frappé par la présence d'auteurs renommés, faisant partie de l'élite reconnue de la littérature de jeunesse italienne, qui ont « osé » s'aventurer dans cette production, non seulement connotée comme féminine, mais le plus souvent sérielle, et, à cet égard, très peu valorisée. En revanche, les traductions d'écrivains français et francophones, pourtant significatives dans l'ensemble de l'édition pour enfants, sont rares[9]. Alors que dans les collections pour les petites filles les éditeurs préfèrent des auteurs anglo-saxons ou italiens, on a l'impression qu'en ce qui concerne la production française ils choisissent de traduire surtout les ouvrages et les auteurs français les plus légitimés. D'où l'abondance d'albums mais aussi de romans de jeunesse de maisons d'édition comme l'École des loisirs. De son côté, l'Italie exporte en France plusieurs collections et séries connotées comme « féminines », ce qui constitue également une tendance singulière, étant donné le pourcentage globalement assez réduit d'ouvrages italiens pour la jeunesse traduits en France.

Enfin, cette production littéraire est doublement « de genre », car elle s'adresse aux petites filles et en même temps elle se décline dans de nombreux genres (textuels) différents, dont certains sont traditionnellement attestés en littérature, alors que d'autres sont associés à la production littéraire pour enfants, voire à celle spécifiquement féminine. Il y a donc des collections et des séries inspirées du conte de fées, du récit d'aventures, de la *fantasy*, du polar, alors que d'autres tournent autour d'un sport – le plus souvent la danse, le patinage, ou bien l'équitation. Dans tous ces cas,

8. L. Lipperini, *Ancora dalla parte delle bambine*, Milan, Feltrinelli, 2007.

9. Selon les données du rapport Liber, en 2013 les traductions représentent 47 % des ouvrages publiés en Italie, dont 8,36 % d'origine française (la France est le troisième pays « d'importation », après l'Angleterre et les USA) : http://www.liberweb.it/upload/cmp/Editori/02-PAESI.pdf.

le sériel se déploie aussi bien à travers la série qu'au moyen de la collection, et l'on peut observer de nombreux cas où les éditeurs entretiennent savamment la confusion entre ces deux catégories, par le biais de produits présentés tantôt comme relevant de l'une tantôt comme relevant de l'autre : « L'éditeur ne fait que sanctionner la proximité de l'acte de lecture de la collection et de la série. Dans les deux cas, le plaisir du lecteur repose sur la garantie de retrouver des éléments similaires (personnages, intrigues, styles, structures narratives proches), tout en escomptant des variations suffisantes pour renouveler son plaisir »[10]. Ceci dit, nous allons maintenant passer en revue plusieurs typologies de collections et de séries qui nous ont paru significatives dans le panorama éditorial actuel.

Les « best-sellers »

Négligés, ignorés ou malmenés par la critique, les best-sellers mériteraient pourtant une attention accrue en raison de leur succès auprès des jeunes publics et parce qu'ils nourrissent leur imaginaire en transmettant une certaine vision du monde. Cette catégorie témoigne d'ailleurs mieux que les autres du rapport d'osmose et d'influence réciproques entre plusieurs médias, qui se concrétise souvent autour d'un *brand* et, au-delà du passage du livre au film ou vice versa, s'étend à toute une gamme d'autres produits pour enfants, qu'ils soient ou non de nature culturelle (jeux vidéo, jouets, habillement, gadgets, etc.)[11].

Si ce phénomène n'est pas nouveau et s'il intéresse tous les enfants, il n'en demeure pas moins investi par la tendance à la *genderization*. Or, bien que les séries les plus à la mode soient souvent d'origine anglo-saxonne, il faut constater que l'édition italienne a été capable d'engendrer à une échelle internationale de véritables phénomènes à succès. On pourrait citer les (très décriées) fées Winx, protagonistes d'une sorte de *fantasy* télévisée, créées par Iginio Straffi et adressées à un éventail très large de classes d'âge. Mais dans ce cas c'est le dessin animé qui est à l'origine de tous les autres produits, dont les nombreux livres que l'on peut donc qualifier de « novélisations ». Le *brand* prime de façon évidente sur la couverture des livres dont l'auteur n'est même pas indiqué. À ce titre, il serait intéressant de mener une analyse comparée entre les versions italiennes et celles d'autres pays, car la novélisation est à chaque fois récréée *ex novo*. Ainsi, en France,

10. M. Letourneux, « Séries, collections et sérialité en littérature de jeunesse », *La revue des livres pour enfants*, n° 256, 2010, p. 93.

11. Cf. B. Ferrier, *Le livre pour la jeunesse entre édition et littérature*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2011.

les Winx sont publiées par Hachette dans « La bibliothèque rose » et la novélisation est l'œuvre de l'écrivaine de jeunesse Sophie Marvaud. Comme pour l'édition italienne, le nom de l'auteure n'est pas indiqué sur la couverture. En revanche, l'appartenance en tant que sous-collection à « La bibliothèque rose », une collection grand public constituée en grande partie de novélisations de célèbres séries télévisées, est exaltée par un bandeau rose très visible sur la gauche de la couverture. Ce choix semble souligner la fidélité des ouvrages à l'esprit de cette collection, en les rendant reconnaissables pour son public.

Mais c'est surtout la série des éditions Piemme « Geronimo Stilton », destinée à plusieurs classes d'âge à partir de 7 ans, qui constitue le plus grand phénomène éditorial italien. L'idée originale est d'Elisabetta Dami, tandis que l'écriture, les illustrations et la réalisation sont confiées à plusieurs équipes spécialisées. Pourtant, et c'est là l'une des raisons du succès de cette série, les ouvrages sont présentés aux lecteurs comme s'ils avaient été écrits par Geronimo Stilton, une souris parlante qui vit à Sourisia, capitale de l'île des Souris, et qui dirige le quotidien *L'Écho du rongeur*. En outre, si les ouvrages signés par Geronimo Stilton visent un public mixte, masculin et féminin, la production s'est spécialisée grâce à un personnage qui s'adresse spécifiquement aux filles : Tea Stilton, sœur de notre héros, elle aussi journaliste, protagoniste et en même temps auteure d'une longue liste de romans. Mais au-delà de la spécialisation en termes de genre, dans les deux cas on rencontre un mélange de « *political correctness* » et de stéréotypes qui caractérisent souvent cette typologie de séries :

> *i personaggi sono costruiti recuperando stereotipi ben radicati nella società e topoi narrativi che fanno parte di un immaginario collettivo che supera i confini nazionali* […]. *Questa strategia garantisce una immediata identificazione del lettore che può accedere al piacere di luoghi narrativi che già conosce attraverso altri canali* […]. *L'affezione alla serie principale e a tutti gli spin-off che ha prodotto è basata sul soddisfacimento di uno dei bisogni preponderanti dell'infanzia : la rassicurazione*[12].

L'articulation en plusieurs sous-genres constitue un autre aspect intéressant de la série : ainsi Tea Stilton a signé des récits d'école, des récits policiers, des récits d'aventure, des journaux intimes et des récits *fantasy*. Ces fictions qui se déroulent dans des lieux inventés et jouent sur des topoï universaux de la narration sont conçues au départ pour être facilement transposables dans d'autres langues et cultures. En France, où elles ont joui

12. *I libri per ragazzi che hanno fatto l'Italia*, p. 222.

d'un succès remarquable, elles sont éditées par le prestigieux éditeur Albin Michel et, au plan financier, servent sans doute aussi à rendre possible la publication d'albums de jeunesse plus artistiques, mais moins rentables.

Collections, séries et genre(s)

En laissant de côté les best-sellers et les collections militantes en tant que catégories à part, le marché éditorial italien offre une pléthore de séries et de collections pour les petites filles au sein de laquelle il est difficile de s'orienter. Généralement ces produits culturels ont mauvaise réputation. Ils sont considérés comme trop conservateurs, et par conséquent anti-éducatifs en termes de modèles de genre, et de mauvaise qualité au plan littéraire[13], d'où leur absence significative dans les domaines « légitimés » de la littérature de jeunesse. Si ces critiques sont souvent fondées, il existe néanmoins des ouvrages qui présentent des aspects intéressants du point de vue littéraire. En outre, selon une lecture sociologique récente, la littérature destinée aux pré-adolescentes et aux adolescentes italiennes n'est pas forcément « réactionnaire » d'un point de vue idéologique. Elle ne fait que refléter la condition des jeunes de cette tranche d'âge, son contexte socio-culturel et toute sa complexité[14].

Plusieurs séries / collections racontent les petites filles dans leur vie quotidienne. L'une des plus célèbres est sans doute « Valentina », écrite par Angelo Petrosino et publiée par Piemme, qui débute en 1995 avec *Le fatiche di Valentina* et qui se poursuit encore aujourd'hui. Cette série, dont la protagoniste est une fillette de 10 ans dont on raconte les événements quotidiens, les rapports avec la famille et les amis, possède plusieurs aspects intéressants. De fait, cette collection, lauréate de plusieurs prix, est assez présente dans les bibliothèques scolaires, signe d'une certaine légitimation institutionnelle. De plus, la collection a évolué au fil des aventures de sa protagoniste, qui grandit et affronte les grandes étapes de l'enfance et de l'adolescence. Il s'agit donc plus d'un « cycle » que d'une « série »[15], où le personnage évolue selon l'âge et la maturation psychologique. Les romans de Valentina s'adressent par conséquent à plusieurs classes d'âge à partir de 7 ans. En outre, dans ces romans des thèmes plus légers alternent avec

13. Cf. à cet égard le dossier « Bambine e ragazzine tra letteratura e società » de la revue *Liber*, n° 82, 2010, p. 17-35.

14. Cf. S. Zanatta, « Teen-lit. Ritratto delle adolescenti di carta », in *Una galassia rosa. Ricerche sulla letteratura femminile di consumo*, L. Del Grosso Destreri, A. Brodesco, S. Giovanetti, S. Zanatta (éd.), Milan, Franco Angeli Editore, 2006.

15. Cf. A. Besson, « Ensembles romanesques et genres populaires : proposition de formalisation », *La revue des livres pour enfants*, n° 256, 2010, p. 99-106.

des sujets sensibles – la perte du travail, le handicap, la maladie – ou bien avec des phénomènes de société comme la pollution, le multiculturalisme, la présence massive des réseaux sociaux et leurs dangers. En ce sens, on peut dire que cette série raconte l'évolution de l'enfance au cours de ces vingt dernières années, ainsi que les changements sociaux qui se sont produits en Italie.

Toujours en matière de séries qui racontent la vie quotidienne des petites filles, signalons l'une des dernières nouveautés : « La banda delle ragazzine », écrite par Paola Zannoner, une auteure reconnue, et publiée par Giunti depuis 2013. Destinée aux fillettes à partir de 8 ans, cette collection est définie comme « *una serie di storie per bambine, ricche di avventura, sentimento e libertà. Sei ragazzine di età tra i 7 e i 10 anni vivono le loro avventure in un piccolo paese dove tutti si conoscono e la gente vive come in una grande famiglia* »[16]. Il s'agit là d'une série assez légère, marquée par un certain côté « *politically correct* », et qui, en dépit de la légitimité de son auteure, mise sur un *layout* assez « *girly* » et sur l'attrait d'éléments non littéraires intégrés aux volumes : stickers, billets colorés à découper et à envoyer à ses copines, etc. L'ensemble prend appui sur un site Internet qui promeut la série et tous ses produits dérivés.

Il n'est pas surprenant que ce type de publication ne soit pas traduit dans d'autres langues. En particulier, la série de Valentina est sans doute trop ancrée dans le contexte socioculturel italien, et en même temps pas assez légitimée du point de vue littéraire, pour inciter un éditeur français à investir dans une traduction qui demanderait par ailleurs un sérieux travail de transposition.

Les collections consacrées aux « femmes illustres » sont un autre sous-genre très intéressant. Souvent très soignées au plan littéraire et éditorial, ces collections aux accents presque féministes proposent aux petites filles des modèles de femmes positifs auxquels s'identifier, comme dans le cas de « Donne nella scienza », une collection destinée aux fillettes à partir de 11 ans :

> *Coinvolgenti biografie di donne che hanno dato un grande contributo alla scienza. Il racconto del percorso professionale si intreccia con quello delle vicende personali e degli affetti, nonché con gli interessi, le passioni e i sentimenti che animavano queste scienziate. Il risultato sono ritratti complessi e appassionanti, da leggere tutto d'un fiato e in cui immedesimarsi*[17].

16. Extrait de la présentation de la collection sur le site de l'éditeur : http://www.giunti.it/libri/ragazzi/celeste-e-il-film-magico/.

17. Extrait de la présentation de la collection sur le site de l'éditeur : http://www.editorialescienza.it/it/collana/donne-nella-scienza.htm.

Ces biographies romancées sont signées par plusieurs auteures pour enfants renommées, comme Emanuela Nava ou Simona Cerrato, et par une spécialiste reconnue du documentaire italien, Vichi De Marchi, tandis que le volume dédié à l'astrophysicienne Margherita Hack a été écrit par elle-même, en collaboration avec Simona Cerrato[18].

La collection « Sirene », dirigée par Orietta Fatucci et adressée aux filles à partir de 9 ans, constitue un deuxième exemple de ce sous-genre. Il s'agit d'une collection soigneusement illustrée de biographies historiques, qui sont l'œuvre d'écrivaines réputées[19].

Étant donné la qualité de ces ouvrages, le renom des auteures et la dimension internationale des protagonistes des biographies, on pourrait s'attendre à des échanges éditoriaux avec d'autres pays, mais il n'en est rien, du moins en ce qui concerne la France. Cela s'explique sans doute par l'existence de plusieurs collections françaises pour la jeunesse consacrées à des personnages « illustres », souvent signées par des écrivains français. Mais ces collections ne sont pas exclusivement destinées aux petites filles. En effet le lecteur peut également y croiser des personnages masculins : c'est le cas par exemple de « De vie en vie » chez Milan, de « Belles vies » à L'école des Loisirs ou de « Mon histoire » chez Gallimard.

Mais d'autres séries / collections, à côté de celles sur les femmes illustres, se font les porte-paroles d'instances alternatives et presque féministes. Le prestigieux groupe éditorial Edizioni EL – Emme Edizioni – Einaudi Ragazzi, qui présente un catalogue très riche en matière de séries et de collections pour les petites filles, en accueille deux qui sont à cet égard très intéressantes. « Principesse favolose » est une série et collection à succès, écrite entre 2008 et 2013 par Silvia Roncaglia (une auteure très appréciée), illustrée par Elena Temporin et destinée aux fillettes à partir de 4 ans. Les volumes de cette série jouent de manière ironique et comique sur les stéréotypes associés à la figure traditionnelle de la princesse du conte de fées. En effet, chaque récit met en scène une princesse très particulière, dont le caractère anticonventionnel – par exemple le goût pour les farces et les plaisanteries, une curiosité insatiable de connaissances, la passion pour les

18. Cf. les œuvres publiées dans cette collection, à Trieste, chez Editoriale Scienza : E. Nava, *Sulle orme di Gandhi. Storia e storie di Vandana Shiva*, 2007 ; S. Cerrato, *Radioattività in famiglia. Storia e storie di Marie e Irène Curie*, 2003 ; V. De Marchi, *La trottola di Sofia. Sofia Kovalevskaja si racconta*, 2014 ; M. Hack, S. Cerrato, *L'universo di Margherita. Storia e storie di Margherita Hack*, 2006.

19. La collection est publiée par les éditions EL de Trieste ; cf. par exemple : B. Masini, *La spada e il cuore : donne della Bibbia*, 2003 et *Id.*, *Signore e signorine : corale greca*, 2003 ; A. Nanetti, *Cristina Belgioioso : una principessa italiana*, 2002 ; V. Cercenà, *La più bella del reame : Sissi, imperatrice d'Austria*, 2005 ; P. Capriolo, *Maria Callas*, 2007 ; D. Palumbo, *Dalla parte dei bambini : la rivoluzione di Maria Montessori*, 2004.

sports, le caractère coléreux, etc. – est en même temps moteur de l'action et clé de voûte de son dénouement. Le renversement parodique des clichés du conte de fées devient alors un hymne à la diversité et à la possibilité de vivre chacun à sa façon, selon ses passions et ses goûts :

> *Le principesse di Silvia Roncaglia sono graziose, ma non oche. Sensibili, ma non sentimentali. E hanno la giusta dose di difetti, che le rende simpatiche e credibili. Salvano i loro principi, si confrontano con banditi, streghe e mostri… insomma, si guadagnano sudando il loro lieto fine. Sono protagoniste tutto pepe per storie originali che stravolgono gli stereotipi*[20].

Mais il faut également citer une autre série / collection de cet éditeur très populaire, pour lectrices à partir de 6 ans : *Belle, astute e coraggiose*, publiée entre 2010 et 2012, due à l'une des auteures italiennes les plus prisées, Beatrice Masini. Dans ce cas, l'écrivaine s'inspire de plusieurs genres romanesques – le récit d'aventures, le récit historique, le récit mythologique, le récit de vampires, le conte de fées – pour mettre en scène des fillettes de 9 ans qui sont les véritables protagonistes d'intrigues originales. De cette façon, Masini présente une ample gamme de personnages et de modèles féminins, dont certains sont plus traditionnels – voués aux soins pour les autres – et d'autres plus modernes et émancipés, incarnant une passion ou une habileté particulières :

> *Questa collana racconta storie di bambine che non hanno paura di affrontare la vita, gli ostacoli, le complicazioni, e lo fanno armate di dinamismo, forza di volontà e buonumore ; storie per bambine lettrici che in un libro cercano colpi di scena, umorismo, leggerezza.*
>
> *Atmosfere di fiaba e d'avventura, mondi lontani e mondi immaginari, personaggi che escono vincenti dalle situazioni più difficili facendo ricorso alle proprie capacità e alla fantasia : questi gli ingredienti di una serie al femminile ma non rosa, che propone eroine aggraziate ma non zuccherose, gentili quanto risolute*[21].

Enfin, ces romans revêtent également une fonction d'initiation à la littérature à travers les nombreux commentaires métalittéraires de la narratrice, qui accompagne ses lectrices dans les méandres de la narration et dans des époques lointaines, tout en stimulant des questionnements de nature plus philosophique.

---

20. Extrait de la présentation sur le site de l'éditeur : http://www.edizioniel.com/novita/recensione.asp?RecordID=325.
21. Extrait de la présentation sur le même site : http://www.edizioniel.com/novita/recensione.asp?RecordID=473.

Les deux séries de Silvia Roncaglia et de Béatrice Masini ont en commun de s'inspirer de façon originale, en les réinventant, de thèmes et de topoï intertextuels ayant trait à la narration elle-même, qui sont en soi transnationaux. Elles sont donc *a priori* assez facilement transposables dans d'autres langues-cultures qui partagent une même histoire de la narration. Or, pour l'instant, seule la série de Masini a été traduite en France. Mais ce qui paraît plus étonnant, c'est qu'une série signée par une auteure renommée, publiée par un éditeur prestigieux et ayant quelques ambitions esthétiques et éthiques, ait été achetée par Hachette pour être publiée dans « La bibliothèque rose ». Au moyen d'une simplification du style et des aspects métalittéraires, la traduction a d'ailleurs adapté l'œuvre de départ à l'esprit de cette collection très populaire, qui recherche avant tout le succès commercial[22]. On peut observer à cet égard que le nom de Masini n'est pas affiché sur la couverture (pour le lire il faut passer au frontispice), signe d'une primauté de la collection sur la série. Pour l'instant Hachette a traduit les quatre premiers volumes.

Enfin, tout un ensemble de collections pour les petites filles est consacré à une activité physique, et notamment à la danse, où l'on peut observer la présence de l'une des rares séries françaises traduites en italien. Il s'agit de « Danse » d'Anne-Marie Pol, une série pour les filles à partir de 9 ans publiée chez Hachette jeunesse, qui raconte les exploits de la danseuse classique Nina Fabbri et qui compte plus de quarante volumes de 1999 à aujourd'hui. Si le thème semble, somme toute, assez conventionnel, Jean-François Massol souligne dans une étude récente que cette série reprend « un certain nombre de stéréotypes »[23], pour les « replacer dans une narration qui défait la plupart du temps la simplicité du cliché » afin de « proposer aux jeunes filles qui en feront la lecture des figures identificatoires positives ». L'éditeur italien a traduit de 2002 à 2005 une vingtaine de ces ouvrages, en leur consacrant, au sein de la collection jeunesse « Baleno », une sous-collection, « Danza », ce qui témoigne du succès que la série a dû rencontrer en Italie, sans toutefois égaler celui obtenu en France.

En effet, si les « best-sellers » attestent la possibilité de franchir les frontières nationales en gardant tout leur attrait par rapport à un public

22. Cf. R. Pederzoli, « Belles, intelligentes, courageuses et… fabuleuses. Deux collections italiennes contemporaines pour les petites filles entre nouvelles configurations de genre et questions traductologiques », in *Être une fille, un garçon dans la littérature pour la jeunesse. Europe 1950-2014*, C. Connan-Pintado, G. Béhotéguy (éd.), à paraître aux Presses universitaires de Bordeaux.

23. J.-F. Massol, « Jeunes filles en série », in *Être une fille, un garçon dans la littérature pour la jeunesse. France 1945-2012*, C. Connan-Pintado, G. Béhotéguy (éd.), Bordeaux, Presses universitaires de Bordeaux, 2014, p. 175. *Ibid.* pour les citations suivantes.

potentiellement différent, d'autres séries appréciées dans leur pays d'origine peinent à trouver un public à l'étranger. Toujours en matière de danse classique, il faut mentionner une autre série pour les filles à partir de 9 ans signée par Beatrice Masini, « Scarpette rosa », publiée par les éditions EL. Ces récits racontent la vie et les exploits de Zoe, une fillette qui fréquente une académie pour devenir une danseuse professionnelle. Toutefois, leur mérite est peut-être de s'attacher avant tout à la description psychologique des protagonistes pré-adolescentes et adolescentes. Pourtant, malgré la notoriété de Masini en France, seuls les quatre premiers volumes de la série ont été traduits en 2006 chez Gallimard pour la prestigieuse collection « Folio junior », en créant une sous-série très éphémère. Faut-il croire que Masini ne séduit pas en tant qu'auteure de production sérielle ? De fait, il est difficile de comprendre les raisons des succès et des échecs des séries une fois qu'elles sont importées dans d'autres pays.

On peut citer à ce propos une dernière série de Beatrice Masini centrée sur un autre thème très populaire pour les petites filles, les histoires de chevaux. Il s'agit de « Vic e Vento », dont les huit volumes, destinés aux filles dès 6 ans, ont la particularité de situer les aventures dans un espace imaginaire, nettement séparé, par un récit cadre, de la réalité quotidienne vécue par la protagoniste, Vic. En effet, aux côtés de la fillette, on trouve Vento, un cheval figurine qui s'anime pour vivre avec elle de formidables péripéties. Or, malgré la longue liste des séries où les filles côtoient les chevaux, nombreuses et disparates en France, Milan jeunesse a déjà fait traduire les cinq premiers tomes de « Vic e Vento » par Lise Chapuis, traductrice sensible et expérimentée qui est également une spécialiste de la littérature de jeunesse italienne[24]. Cette version française, qui prend le titre de « Zoé et Zéphyr », semble avoir trouvé son public dans l'Hexagone.

Les collections militantes

Pour terminer cette galerie d'ouvrages pour les petites filles, il est indispensable de signaler la présence significative, bien qu'encore relativement épisodique, de collections que l'on pourrait qualifier de « militantes », héritières idéales d'Adela Turin dans leur but manifeste d'éradiquer les stéréotypes sexuels et d'aider les enfants à grandir librement suivant leurs identités. Il s'agit le plus souvent de collections de petits éditeurs indépendants, qui s'adressent non seulement aux filles mais aussi aux garçons.

---

24. L. Chapuis, « De Roberto Piumini à Beatrice Masini : forces poétiques de la littérature italienne contemporaine pour la jeunesse », *Transalpina*, n° 14, 2011 : *La littérature de jeunesse italienne du XX^e siècle*, p. 149-163.

À cet égard, citons la maison d'édition Settenove, conçue « *per la prevenzione della violenza di genere* »[25], et notamment la collection « albi illustrati e cartonati », visant une « *educazione paritaria, rispetto delle differenze e decostruzione degli stereotipi* ». Or, dès que les collections deviennent ouvertement engagées et militantes, dès qu'elles attachent plus d'importance à la qualité artistique et littéraire, le nombre d'ouvrages traduits du français se multiplie par rapport aux autres typologies de séries. Ainsi, dans cette collection de cinq ouvrages qui mettent l'accent sur la fluidité des rôles de genre, repensés de façon non conventionnelle, trois sont français. *Ettore* de Magali Le Huche est un homme extraordinairement fort qui travaille dans un cirque et cache un secret inavouable : il aime tricoter. En revanche, *June e Lea* de Sandrine Bonini et Sandra Desmazières sont deux sœurs fusionnelles qui doivent apprendre à grandir de façon indépendante et à trouver leur voie. Enfin, dans *Papà aspetta un bimbo* de Frédérique Loew et Stéphane-Yves Barroux, on raconte l'attente d'un bébé vécue par un père très sensible et attentif.

On peut également citer la collection « Sottosopra » de l'éditeur Giralangolo, dirigée par une chercheuse en sciences de l'éducation, Irene Biemmi, qui a beaucoup travaillé sur les stéréotypes de genre dans les manuels scolaires. L'objectif affiché de cette collection est de

> *promuovere un immaginario alternativo attraverso libri illustrati espressamente orientati al principio dell'identità di genere e all'interscambiabilità dei ruoli maschili e femminili. I protagonisti di questi libri sono bambine e bambini, donne e uomini, liberi di agire, pensare e comportarsi senza vincoli legati al proprio sesso biologico di appartenenza. Sottosopra si rivolge a lettrici e lettori di 3-5 e 6-8 anni, fasce d'età nelle quali si giocano in maniera decisiva i processi di identificazione di genere e dunque le più favorevoli per innescare un cambiamento per le nuove generazioni*[26].

Dans ce cas aussi, les auteurs et illustrateurs français ont la part belle. On peut citer par exemple Marie-Odile Judes et Martine Bourre (*Tito lupotti*), Gwen Keraval (*Il pianeta stravagante*) et Éric Puybaret (*Il grande libro dei mestieri*).

Si la présence de tous ces auteurs et illustrateurs français est sans doute liée à la primauté artistique reconnue à la France dans le secteur des albums, l'impression reste que les éditeurs italiens tendent à choisir des ouvrages venant de l'Hexagone lorsqu'il s'agit de fonder des collections de qualité

---

25. Cf. le site de l'éditeur : http://www.settenove.it/collane/ (*ibid.* pour la citation suivante).
26. Extrait de la présentation sur le site de l'éditeur : http://www.edt.it/aree/giralangolo-sottosopra/.

et / ou engagées. En revanche, la partie la plus « commerciale » et grand public de la production française, qui existe pourtant bel et bien, semble davantage ignorée en faveur des séries et des collections anglo-saxonnes ou italiennes.

Enjeux critiques et méthodologiques : quelques réflexions

L'analyse d'un corpus littéraire constitué de séries et collections contemporaines adressées aux petites filles pose d'importants enjeux méthodologiques. Le premier est l'approche. Si l'on considère les recherches menées jusqu'à maintenant, il faut observer que cette production a suscité en Italie des études intéressantes, quoique peu nombreuses, dans les années 1980 et 1990. Il s'agit des recherches de spécialistes de sciences de l'éducation, comme Emy Beseghi[27], mais aussi d'éditrices, intellectuelles et écrivaines qui connaissent bien la réalité éditoriale et qui essayent de la décrire sans préjugés[28]. En revanche en France cette production littéraire n'a guère intéressé les spécialistes, pourtant nombreux, de la littérature de jeunesse, si ce n'est que très récemment et dans une optique plutôt littéraire[29].

Au-delà de ces études spécifiques, il serait sans doute intéressant d'appliquer à cette production les catégories d'analyse et les outils conceptuels développés par les études de genre, notamment en termes de stéréotypes sexistes, ou plus généralement de modèles féminins proposés, au sujet desquels la critique est plus prolifique[30]. Sur un même sujet, selon l'approche retenue on peut d'ailleurs adopter des regards très différents. À ce propos, Sylvie Cromer regrette qu'en France les *Gender Studies* aient peu abordé la littérature de jeunesse, « au nom de la liberté de création, du respect du patrimoine ou encore du talent, [d']une vision de la culture comme objet suprasocial et sur lequel le discours sociologique serait incongru, voire illégitime. On a vite fait d'agiter le spectre de la censure […]. On préfère

27. Cf. aussi A. Faeti, *Dacci questo veleno ! Fiabe fumetti feuilletons per bambine*, Milan, Emme, 1980.

28. Cf. *La fiaba rosa*, F. Lazzarato, V. Moretti (éd.), Rome, Bulzoni, 1981 ; *Bimbe donne e bambole : protagoniste bambine nei libri per l'infanzia*, F. Lazzarato, D. Ziliotto (éd.), Rome, Artemide, 1987.

29. Cf. *Être une fille, un garçon dans la littérature pour la jeunesse. France 1945-2012*, C. Connan-Pintado, G. Béhotéguy (éd.).

30. Cf. I. Biemmi, *Educazione sessista : stereotipi di genere nei libri delle elementari*, Turin, Rosenberg e Sellier, 2010 ; E. Gianini Belotti, *Sessismo nei libri per bambini*, Milan, Edizioni Dalla parte delle bambine, 1978 ; S. Cromer, « Genre et littérature de jeunesse en France : éléments pour une synthèse », *Nordiques*, n° 21, 2010, p. 35-48 ; A. Dafflon-Novelle, « Littérature enfantine : entre image et sexisme », in *Filles-garçons. Socialisation différenciée ?*, A. Dafflon-Novelle (éd.), Grenoble, Presses universitaires de Grenoble, 2006, p. 303-324.

éviter la posture critique, en invoquant les compétences du lectorat et en se retranchant derrière la complexité de la réception »[31]. En revanche, Denise Von Stockar invite les écrivain(e)s qui transmettent des modèles féminins à considérer qu'il s'agit avant tout de littérature, et donc à ne pas « nécessairement se concentrer sur des revendications plus ou moins explicites d'ordre féministe. Mais elles pourraient aussi – ce qui serait peut-être aussi plus convaincant – donner une expression plus ludique et plus symbolique à l'univers féminin tel qu'il s'inscrit dans notre époque »[32].

En fait, tout dépend de l'objet d'étude que l'on choisit et de l'objectif que l'on se fixe : ce que la littérature transmet en termes de modèles féminins avec leurs retombées éducatives sur les jeunes générations, ce qu'elle nous dit – ou ne nous dit pas – sur la société, ce qu'elle représente et comment elle le représente en termes littéraires et esthétiques. À chaque fois, le risque est de tomber dans des polarisations – éducatif *vs* non éducatif ; féministe *vs* antiféministe ; littéraire *vs* paralittéraire – auxquelles pourrait échapper la nature complexe et souvent ambiguë de ce genre de publications.

Enfin, toutes ces questions impliquent également l'enjeu majeur de la position du chercheur ou de la chercheuse, entre prescription et description, engagement éthique voire militantisme, et tentative, sans doute utopique, d'adopter un regard qui soit le plus possible neutre et détaché. Toute approche est non seulement légitime, mais aussi utile afin de mieux déchiffrer cette production littéraire sous des angles différents. Toutefois, afin de mieux saisir sa complexité, il serait peut-être intéressant d'adopter une perspective plus large, interdisciplinaire, comme c'est d'ailleurs le cas pour les *Gender Studies*. En effet, en ce qui concerne les questions éthiques liées au genre, Isabelle Smadja et Pierre Bruno montrent de façon efficace le risque de céder, à partir d'un même texte, à des divergences interprétatives flagrantes dues à des présupposés et à des clés de lecture différentes[33]. De même, ils soulignent en conclusion de leur étude :

> Il s'agit tout d'abord de penser le texte de manière relationnelle, par exemple avec les autres productions contemporaines […] comme avec les mentalités de l'époque. Surtout, l'intérêt est de s'interroger sur l'importance ou les formes des discriminations potentielles présentes dans le corps social par

31. S. Cromer, « Genre et littérature de jeunesse en France… », p. 42.

32. D. Von Stockar-Bridel, « Féministe ou féminin : approches sociologiques et artistiques de la problématique des genres », in *Littérature de jeunesse, incertaines frontières*, I. Nières-Chevrel (éd.), Paris, Gallimard Jeunesse, 2005, p. 195-196.

33. I. Smadja, P. Bruno, « Évaluer le sexisme d'une œuvre : nécessité et difficulté », *Le français aujourd'hui*, n° 163, fasc. 4, 2008, p. 29-36 ; en ligne : www.cairn.info/revue-le-francais-aujourd-hui-2008-4-page-29.htm/.

> le biais de l'étude de leurs représentations dans un texte avec ses ambiguïtés ou contradictions, mais aussi par l'analyse des commentaires et critiques du texte lui-même. Libre ensuite à chaque critique – et à chaque lecteur – d'en tirer les conclusions qu'il souhaite sur l'œuvre et le contexte politique de sa création comme de sa réception[34].

Il faudra donc étudier ces corpus dans leur complexité idéologique tout comme dans leur hétérogénéité et dans leur variété sur les plans esthétique et littéraire, en s'interrogeant sur le rapport entre répétitivité et ruptures qui fonde les produits sériels[35]. Autrement dit, il ne faudra pas les analyser seulement en termes de représentations de genre, mais aussi du point de vue des formes littéraires – narratologiques et stylistiques – à travers lesquelles ces contenus sont transmis. Et ce, sans négliger le rapport très étroit qui subsiste entre le genre (féminin ou masculin) et le genre en tant que « type » textuel. Dès lors il devient pertinent de s'interroger sur les moyens utilisés par le roman miroir, la science-fiction, le polar et par d'autres genres pour représenter les filles et les garçons.

En dernier lieu, il s'agira de se pencher sur les questions liées à la traduction de ces ouvrages, d'une langue-culture vers une autre langue-culture, et ce, non en termes dichotomiques de « bonne » *vs* « mauvaise » traduction, mais en termes d'importation d'un produit culturel spécifique – série ou collection – dans un contexte socioculturel et éditorial différent, en tenant compte des influences qui se propagent d'un pays à un autre, en infléchissant un contexte éditorial donné. La circulation internationale des ouvrages impose de saisir les transformations qu'ils subissent dans ces déplacements, mais aussi les innovations qu'ils apportent à d'autres systèmes littéraires et sociaux[36].

Roberta PEDERZOLI
Université de Bologne

34. I. Smadja, P. Bruno, « Évaluer le sexisme d'une œuvre… ».
35. Cf. M. Letourneux, « Séries, collections et sérialité… », p. 91-98.
36. Cf. E. O'Sullivan, *Comparative Children's Literature*, Londres – New York, Routledge, 2005.

RECENSION BIBLIOGRAPHIQUE

NOTES CRITIQUES

Genesis. Revue internationale de critique génétique, n° 38, 2014 : *Traduire*, Fabienne Durand-Bogaert (a cura di), 204 p.

Genesis, la rivista internazionale dell'ITEM, è stata la seconda, dopo la brasiliana *Manuscripta*, a proporre uno studio genetico dei testi tradotti. Un incontro, quello tra genetica e traduzione, tanto prevedibile quanto tardivo, e del ritardo è ben consapevole Fabienne Durand-Bogaert, curatrice del numero. Indagandone le cause nella presentazione, l'autrice finisce per ripercorrere i noti luoghi comuni sul tradurre : ancillarità della traduzione nello spazio delle produzioni testuali, subalternità del traduttore al quale si nega ogni autorialità. Così si spiegano la reticenza dei traduttori a conservare i propri documenti di lavoro e, ancor più, a mostrarli, il disinteresse da parte delle biblioteche alla costituzione di archivi genetici delle traduzioni, le difficoltà, infine, per il genetista a reperire i propri oggetti di studio.

Tali difficoltà sono state accolte come una sfida dagli autori del numero : in assenza di manoscritti di traduzione, rari, frammentari e difficili da reperire, compito del genetista sarà sfruttare le potenzialità dei documenti disponibili, siano essi avantestuali o paratestuali, e incoraggiare i traduttori a costituire il proprio corpus genetico. Su questa nuova strada, occorre definire metalinguaggio, oggetti di studio, metodologia della ricerca genetica applicata alla traduzione. È ciò che fanno i primi due articoli, in cui si descrivono le tipologie dei documenti a disposizione del genetista, le informazioni che è possibile trarne, le diverse fasi dell'analisi. Se F. Durand-Bogaert analizza le procedure necessarie alla costituzione del dossier genetico del traduttore, Jean-Louis Lebrave rivela l'utilità di una particolare categoria di documenti genetici, gli appunti di lettura. « *La lecture du traducteur est* […] *déjà une pré-traduction* », scriveva Berman in *Pour une critique des traductions* (p. 67-68). Allora, i commenti che Tophoven, prima di procedere alla traduzione, appone a margine de *La Jalousie* di Grillet costituiscono un inatteso oggetto di studio propostoci da Lebrave.

Appare immediatamente l'affinità fra la critica genetica e le riflessioni bermaniane, principale riferimento teorico per gli autori dei contributi :

Marie-Hélène Paret-Passos mostra una corrispondenza fra l'approccio genetico e i concetti di *position traductive* e *projet de traduction*. Se è vero che *position* e *projet* possono essere ricostruiti a partire dai testi tradotti e dai paratesti che li accompagnano, solo i documenti genetici consentono di osservare la posizione traduttiva nel suo farsi, e di seguire il modo in cui il progetto si è sviluppato. Tiphaine Samoyault, traduttrice dell'*Ulisse*, sovverte la secondarietà tradizionalmente attribuita al testo tradotto, avanzando l'idea della traduzione come « *brouillon postérieur de l'œuvre* » (p. 57). Due conseguenze importanti ne derivano : la vulnerabilità non è più quella della traduzione, ma dell'originale ; l'imperfezione non è più, o non solo, imputabile all'incompetenza del traduttore, ma alla natura intrinseca del testo di partenza. I manoscritti di traduzione rivelano, allora, un'operazione di controgenesi, una « *mise en pièces de l'original dont ce dernier ne ressort pas indemne, ni dans la traduction ni même dans sa propre langue* » (p. 67). « *La traduction est mise en rapport* », scriveva Berman ne *L'épreuve de l'étranger*, e Chiara Montini studia la *mise en rapport* che si realizza nelle traduzioni del *Désert mauve* di Brossard e di *Mercier et Camier* di Beckett. Benché fittizia, la genesi della traduzione del *Désert mauve* mostra un duplice movimento di avvicinamento e di allontanamento rispetto al testo di partenza. Il dossier genetico dell'autotraduzione inglese di *Mercier et Camier* illustra il confronto con l'altro sé che può rivelarsi in una seconda lingua, quando autore e traduttore coincidono. I materiali genetici della traduzione italiana di C. Montini sono la traccia delle diverse opzioni traduttive vagliate ai fini di rendere il bilinguismo beckettiano, dalla scelta di affiancare la traduzione del testo francese e di quello inglese, fino alla versione definitiva in cui « *d'autres couches linguistiques et un nouveau sujet* » (p. 93) si sovrappongono all'ambiguità della scrittura beckettiana.

Riflettendo sulla propria partecipazione alla *Fabrique des Traducteurs*, atelier di traduzione franco-russo, Daria Sinichkina si chiede se una tale esperienza collettiva, in cui il traduttore è chiamato a confrontarsi con l'alterità, ne mini l'autorità già fragile, o se, al contrario, gli permetta di riappropriarsi in modo originale del testo che traduce. La domanda è evidentemente retorica e l'autrice conclude che « *le traducteur est celui qui apporte ses propres corrections au texte et travaille à sa rédaction de la façon dont un écrivain travaille à son œuvre* » (p. 108). Olga Anokhina afferma la natura creativa della traduzione, sia essa allografa o autografa, in un articolo dedicato alla pratica autotraduttiva di Nabokov. Un ricco dossier genetico consente non solo di seguire la corrispondenza dello scrittore con i traduttori, ma soprattutto di rintracciare nei testi il lavorio di correzione, di riscrittura e di ricreazione da parte dell'autore. L'autotraduzione divienta per Nabokov perpetuazione del processo creativo. Infine, F. Durand-Bogaert

torna a parlare di autotraduzione nell'intervista a Sandrine Marchand, per la quale la traduzione autografa è portatrice di uno sguardo nuovo sulla propria scrittura, rivelatrice dell'influenza del cinese sui propri versi.

La varietà dei materiali autografi e la ricchezza delle piste di ricerca presenti nei vari contributi di questo numero aprono il cammino al sodalizio fra genetica del testo tradotto e critica delle traduzioni, sottolineando il rapporto sempre vivo fra scrittura e traduzione, entrambe intese come *pratica* e come *processo*.

Valeria Distefano

Testo a fronte. Teoria e pratica della traduzione letteraria, n° 50, 2014, numero speciale : *25 anni*, 256 p.

Con le parole di Iosif Brodskij : « Poesia è traduzione. Traduzione di verità metafisiche in linguaggio terrestre », il 3 marzo del 1988 Franco Buffoni apriva i lavori del convegno internazionale su *La traduzione del testo poetico*, da lui organizzato presso il Dipartimento di Linguistica e Letterature comparate dell'Università di Bergamo. L'anno successivo i contributi delle tre giornate di studio – durante le quali si erano confrontati poeti, traduttori e studiosi del calibro di Michael Hamburger, Franco Fortini, Giuseppe E. Sansone, Mario Luzi, Giorgio Caproni, Ludovica Koch e Roberto Sanesi, a voler citare soltanto alcuni degli oltre sessanta partecipanti – vennero raccolti da Buffoni in un volume che proprio da quel convegno prese il titolo. Sempre nel 1989 Buffoni consegnava alle stampe il primo numero della rivista semestrale *Testo a fronte*, nel sottotitolo dichiaratamente dedicata alla teoria e alla pratica della traduzione letteraria. « Il convegno mi aveva regalato la stima di Allen Mandelbaum e di Emilio Mattioli » – scrive Buffoni nella pagina introduttiva del numero 50 (p. 5), con il quale si « festeggiano » i venticinque anni di vita di *Testo a fronte* –, « con loro formai il primo comitato direttivo : l'uomo forte di California University Press, traduttore della *Divina Commedia ;* e il primo allievo di Anceschi, il filosofo dell'estetica che sapeva coniugare Luciano a Meschonnic ».

Nel corso di questi venticinque anni, al fianco del comitato direttivo – oggi composto ancora da Buffoni insieme con Paolo Proietti e Gianni Puglisi – ha collaborato un comitato scientifico di tutt'ordine : Attilio Bertolucci, Piero Bigongiari, Maria Corti e Cesare Segre, tra i membri del primo decennio di vita della rivista ; Friedmar Apel, Lawrence Venuti, Tullio De Mauro e George Steiner, scorrendo i quindici nomi elencati sul frontespizio dell'ultimo numero. Non può non essere sottolineata la scelta di un misurato « bilanciamento » di studiosi – nel caso dell'attuale comitato, così come per i precedenti – in rappresentanza dell'accademia

italiana e straniera e di poeti-traduttori che pure provengono dal mondo universitario : si pensi, in tal senso, ad Antonella Anedda, a Gabriele Frasca e a Valerio Magrelli. La storia della rivista è inscindibilmente legata a tre sedi universitarie : la già ricordata Università di Bergamo ; l'Università di Cassino – dove Buffoni fonda e dirige fino ai primi anni del 2000 un nuovo Dipartimento di Linguistica e Letterature comparate, organizza un importante convegno dedicato alla « ritmologia » e inizia l'informatizzazione della rivista – e la IULM di Milano, dove *Testo a fronte* è oggi curato dalla Sezione di Comparatistica dell'Istituto di Letterature Comparate e Scienze del Linguaggio.

Elemento significativamente comune e costante, in tutti i cinquanta numeri della rivista pubblicati in venticinque anni, è la strutturazione dell'indice, che riflette alla perfezione il duplice ambito di ricerca – teorico e pratico – recitato dal sottotitolo. L'apertura della rivista spetta, infatti, sempre a saggi dalle più diverse prospettive di studio : filologia, linguistica, comparatistica, che dibattono questioni di traduttologia (e bene ha fatto Buffoni a ricordare quanto questa parola ancora negli anni Ottanta venisse messa in discussione). Nel caso specifico del numero 50, lo scritto introduttivo è quello di Franco Nasi che mira ad individuare « le più significative linee di tendenza nella riflessione sulla traduzione letteraria in Italia nel Novecento prima degli anni Settanta del secolo, anni ai quali si fa convenzionalmente risalire la nascita della disciplina accademica dei *Translation Studies* » (p. 7). Sempre ad un ambito teorico è riconducibile il saggio di Alessandro Ghignoli, che presenta la figura del « transautore » nella comunicazione letteraria tradotta, evidenziando il passaggio dal traduttore a questa figura per il tramite dell'autore « intermedio » e rilevando alcuni esempi significativi di transautori come « agenti interpretativi ». La seconda sezione di *Testo a fronte* raccoglie ancora contributi teorici che analizzano però casi emblematici o storicamente significativi di traduzioni letterarie. Scorrendo l'indice di questo volume si leggeranno i titoli degli articoli di Vincenzo Pepe : « Le traduzioni inglesi del *Cunto de li cunti* di G.B. Basile » ; di Antonio Bibbò : « *Joyce's New Clothes*. Strategie traduttive in due traduzioni italiane di *Ulysses* » ; di Massimo Bacigalupo : « E. P. meets E. P. : Ezra Pound and Enrico Pea's *Moscardino* » ; e Omar Ghiani Saba : « La fede del Gianuario : discorso ipertestuale con il primo poeta sardo ». Nella terza sezione la teoria cede la pagina alla pratica : piccole antologie poetiche – in prevalenza di autori contemporanei – corredate di note biografiche e dell'immancabile testo a fronte originale. Fabio Pusterla sceglie e traduce dal francese *Alcune Poesie* di Pascal Riou ; sempre dal francese Alberto Nesi propone una sua selezione di versi di Nicolas Bouvier ; Pietro Taravacci offre la prima versione italiana della poesia *Il Cristo, la città e il*

tempo dello spagnolo José Ángel Valente ; Vlasta Fesslová e Marco Ceriani traducono dal ceco quindici testi tratti da *Na Postupu* di Vladimír Holan ; e Elisa Armellino cura la scelta di poesie in lingua inglese di Samuel Menashe.

Tutti i numeri di *Testo a fronte* si chiudono sempre con un « Quaderno di traduzioni » di testi poetici – che spaziano da autori classici fino ai contemporanei – e con altre due sezioni dedicate a « Recensioni » di libri d'argomento traduttologico e di « Segnalazioni » di opere tradotte. Rispetto alla struttura degli indici precedenti, il numero 50 presenta però un'eccezione : intendendo rendere omaggio a Giovanna Bemporard, Buffoni ripropone alcuni versi dalla sua versione dell'*Odissea* – il racconto dell'incontro di Ulisse e di Nausica « dalle bianche braccia » – che la poetessa-traduttrice aveva donato per l'uscita del primo numero della rivista. La resa poetica di Giovanna Bemporard era corredata di una breve nota d'introduzione, in cui ancor oggi si coglie la sintesi più felice della misurata armonia dell'esercizio di traduzione, perfetto *medium* d'equilibrio tra teoria e pratica, impareggiabile strumento per contribuire alla dialettica della propria contemporaneità : « Anzitutto io credo nella traduzione dei classici come fatto poetico e come contributo culturale : tradurre gli antichi, oltre a un esercizio culturale di stile impareggiabile, è un mezzo per intervenire nella dialettica culturale del proprio tempo, un mezzo attraverso cui partecipare alla formazione del pensiero, del gusto e dell'anima dei moderni » (p. 201). Nella medesima direzione è stato indirizzato il lavoro venticinquennale – « tradotto » in cinquanta volumi – di *Testo a fronte*.

Vincenzo Salerno

Ermeneutica letteraria. Rivista internazionale, n° X, 2014 : *Gianfranco Contini entre France et Italie : philologie et critique*, Paolo Leoncini (éd.), 211 p.

Ce dixième numéro d'*Ermeneutica letteraria* recueille les actes du colloque de Clermont-Ferrand de 2013. Un éditorial et une introduction de Paolo Leoncini ouvrent ce volume. Le premier rappelle les lignes herméneutiques suivies par la revue dans ses dix premières années d'existence et les études qu'elle a consacrées à Contini, tandis que la deuxième présente ces actes qui visent à explorer les relations de Contini avec la France et les caractéristiques de sa critique philologique et militante. Ce volume aide à comprendre Contini, la culture italienne dont il est issu (en suivant, malgré la négation crocienne des « *scartafacci* », le chemin philologique tracé par Santorre Debenedetti) et l'influence de la culture française sur sa formation. L'ouvrage est divisé en trois sections : l'une, philologique, les deux autres, théorique et historiographique. Ces dernières traitent, d'une

part, des relations de Contini avec des critiques, des linguistes et des auteurs contemporains (entre autres Sainte-Beuve, Benveniste, Montale et Proust) et, d'autre part, de ses anthologies et de ses études sur le fantastique, ou de sa notion de plurilinguisme. Dans ce numéro de *Transalpina* consacré à la génétique et à la traduction, on privilégiera les contributions sur le philologue fondateur de la *variantistica*.

Carlo Ettore Colombo se penche sur les débuts italo-provençaux de Contini : l'intérêt de celui-ci pour la littérature occitane le portera en 1934 à Paris, où le dialectologue Clovis Brunel lui apprendra le provençal et Joseph Bédier sa démarche philologique. Santorre Debenedetti l'a déjà initié à la méthode lachmanienne visant la reconstruction d'un archétype perdu, l'approche de Bédier lui montrera *a contrario* comment choisir le meilleur manuscrit parmi les copies existantes. Cet enseignement nourrira sa *variantistica*. Mais, ajoutons-nous, l'étude de la langue d'*oc* le sensibilisera aussi à la diglossie et au bilinguisme, questions soulevées à Paris à la fin du XIX^e^ siècle par les hellénistes Jean Psichari et Hubert Pernot, dont on discute encore dans les années 1930 : c'est en transférant ces notions à la littérature que Contini forgera la clé interprétative du monolinguisme de Pétrarque opposé au plurilinguisme de Dante. Giuseppe Sangirardi et Antonio Montefusco expliquent l'un sa construction du modèle de Dante, l'autre le rôle que joue dans son système herméneutique l'attribution du *Fiore* au poète florentin. La relation Croce-Contini est ici un enjeu central. D'après Sangirardi, l'intérêt accru de Contini pour la *Comédie* est dû à l'influence de Croce, ainsi que sa tentative réussie de concilier deux aspects que ce philosophe idéaliste considère comme inconciliables : la critique de la valeur poétique et le travail d'exégèse philologique. Le premier aspect est inséré par Contini dans l'histoire littéraire (étrangère à l'approche contemporanéiste de Croce) et il est fondé sur l'enquête intertextuelle, soit interne au système de l'auteur, soit en relation avec la tradition. La « critique verbale » de Contini lui permet ainsi d'inscrire Gadda dans cette généalogie et d'attribuer à Dante le *Fiore :* en trouvant sa propre voie sur le terrain crocien de Dante, Contini a réussi à le dépasser sans s'opposer à son esthétique. Montefusco rappelle toutefois que Contini n'a pas la paternité de cette attribution et attire plutôt l'attention sur les raisons qui poussent celui-ci à la mettre en valeur : c'est du *Fiore* que provient le comique pluristylistique de la *Comédie*, à savoir la lignée Dante-Scapigliatura-Gadda qui s'oppose à l'idée, déjà critiquée par Croce, d'une langue modèle invariable. Selon Montefusco, Contini est un interprète remarquable de Croce, car il le dépasse en comblant les lacunes de son édifice théorique. Donatella Bisconti part du jugement contradictoire de Contini sur Pétrarque : d'abord un « génie » en 1949, puis en 1951 « un

homme qui n'a pas une intelligence logique exceptionnelle » (p. 67), voire « un menteur », niant sa dette à l'égard de Dante. Or Pétrarque a réécrit sans cesse ses poèmes et un tel « *labor limae* », visant aussi à occulter ses sources, répond à une conception classique de l'écriture que Contini ne partage pas. En s'appuyant sur une édition des ébauches des *RVF* de 1996 (la première date de 1642 !), Bisconti nous propose la critique des variantes d'un sonnet, en démontrant la relation systémique entre les pièces des *RVF* et les phénomènes intertextuels avec la *Comédie*. L'« anticrocianisme » de Contini n'est pas ouvertement polémique, mais vise à en démonter les présupposés. En effet, depuis la fin du XIX^e^ siècle, la génétique des textes fait l'objet d'un vif débat en Italie et Croce en est le farouche adversaire. Bisconti cite *in extenso* ses déclarations de 1947 contre « cette espèce de genèse non génétique » (p. 71) des œuvres qui provoque l'engouement malsain des académiciens et des « décadents ». Chez Croce, la conception platonicienne de l'art et l'idée romantique d'intuition créatrice excluent toute possibilité d'une genèse lente et laborieuse. Elisabeth Kertesz-Vial s'intéresse, elle, au post-Contini, en étudiant sa correspondance inédite avec l'un de ses élèves, D'Arco Silvio Avalle, qui fondera la première chaire de sémiologie d'Italie. Il appliquera l'enseignement continien aux textes anciens et modernes, en harmonisant, dès 1960, approche philologique et structuralisme. Une lecture non orthodoxe de Saussure permettra à Avalle de situer le système textuel dans un espace-temps mouvant, doté d'une dimension culturelle et « historiciste ». Dès 1973, avec Contini et une équipe d'informaticiens, il réalisera à la Scuola Normale Superiore de Pise la numérisation, d'abord des concordances des poètes du XIII^e^ siècle, puis des œuvres de Pétrarque. E. Kertesz-Vial rappelle que la sémiotique et la génétique ont pu se rencontrer très tôt en Italie et évoluer grâce à cette synthèse entre synchronie et diachronie, à la différence de la sémiologie française qui a « renié » (p. 113) l'histoire jusqu'au début des années 2000. Pietro Gibellini se penche sur les six aspects que la méthode continienne a valorisés et qu'il a lui-même appliqués dans ses études : 1) *l'approximation de la valeur poétique* comme travail de correction régressif, immédiat, ou progressif, postérieur ; 2) *les variantes en tant que système* de corrections où tout se tient, par rapport à un projet stylistique unitaire ; 3) les *micro-variantes et macro-variantes* qui répondent à une re-sémantisation globale, chaque élément corrigé étant lié aux grandes modifications d'ensemble ; 4) l'étroite relation entre *philologie et interprétation*, due aux choix des écrivains véhiculant une conception du monde ; 5) la relation entre *variantes et sources intertextuelles*, expliquant les changements apportés à l'hypertexte pour évoquer d'autres sources ou les occulter ; 6) la distinction entre *préhistoire et protohistoire du texte* qui différencie la *variantistica* de la génétique française. Le travail

sur la genèse d'*Alcyone* a induit chez Gibellini un questionnement sur la frontière entre ébauches, notes, listes lexicales et première rédaction : la préhistoire textuelle concerne d'après lui la genèse mentale du poème ou la préparation des répertoires ; la protohistoire en revanche concerne le devenir du poème, les choix stylistiques successifs.

Comme le souligne E. Kertesz-Vial, très peu de traductions d'ouvrages de *variantistica* circulent en France. Ce numéro d'*Ermeneutica* démontre pourtant que la méthode continienne est née au XX^e^ siècle d'échanges féconds avec la culture française.

Viviana AGOSTINI-OUAFI

***Histoire des traductions en langue française, XVII^e^ et XVIII^e^ siècles, 1610-1815*, Yves Chevrel, Annie Cointre, Yen-Maï Tran-Gervat (a cura di), Lagrasse, Verdier, 2014, 1373 p.**

L'atteso secondo tomo dell'*Histoire des traductions en langue française* conferma l'ambizione dell'impresa inaugurata nel 2012 da Yves Chevrel e Jean-Yves Masson : 1373 pagine, 14 capitoli, un indice dei traduttori che supera i 1300 nomi per l'insieme della storia delle traduzioni in lingua francese dal 1610 al 1815. Il lettore si domanderà quali ragioni abbiano spinto i curatori ad adottare tale periodizzazione. Vi è, forse, una continuità nelle pratiche traduttive e nei dibattiti teorici nel corso dei due secoli in questione ? È la domanda alla quale l'intero volume cerca di rispondere, individuando una continuità nella costante presenza della nozione di *génie* all'interno di tali discorsi traduttivi. Le parole di un italiano arrivato in Francia nella seconda metà del Settecento, Giovanni Ferri de Saint-Constant, riassumono in modo esemplare il legame fra l'idea di *genio* e la riflessione sul tradurre : « *la traduction proprement dite doit rendre cette pensée* [il pensiero dell'autore], *comme on la rendrait dans sa langue, si on l'avait conçue de soi-même* » (p. 345), in altri termini, « *conformément au génie du nouvel idiome* » (*ibid.*). Yves Chevrel, Annie Cointre e Yen-Maï Tran-Gervat spiegano che una posizione siffatta non è tanto l'espressione di una forma di etnocentrismo culturale, quanto la conseguenza della concezione del linguaggio come rappresentazione del pensiero, e della convinzione che il francese, rispettoso dell'ordine soggetto-verbo-complemento, sia la lingua più adeguata a restituire le idee del testo originario. Se l'interrogazione costante sulla natura delle lingue, la nascita di una vera e propria filosofia del linguaggio e la vastità della riflessione grammaticale giustificano lo spazio concesso al dibattito teorico (cap. I, *L'enjeu des langues* di Sylvie Le Moël ; IV, *Discours sur la traduction* di Y.-M. Tran-Gervat e Frédéric Weinmann ; V, *Penser la traduction* di Y.-M. Tran-Gervat), l'interesse precipuo degli

autori è rivolto alle traduzioni e ai traduttori, « *ces acteurs quasi invisibles de l'histoire littéraire* » (p. 12). A questi Fritz Nies e Y.-M. Tran-Gervat dedicano un capitolo che ne esplora lo statuto, accostando rappresentazioni dei contemporanei, analisi socio-storica e ritratti di figure significative.

Lo studio dei testi tradotti di Sabine Juratic (cap. III) informa sui paesi, le lingue e i generi da cui si traduce. Il panorama tracciato permette di seguire le sorti dell'italiano che, partendo da una posizione privilegiata agli inizi del XVII secolo, assume via via un ruolo subalterno. La riduzione del numero di opere tradotte è compensata, tuttavia, da un rinnovamento del repertorio e i testi italiani restano presenti nella quasi totalità degli ambiti intellettuali ed estetici esplorati ai capitoli VI-XIV, dalla filosofia al teatro, dalle scienze alla poesia, dalla prosa narrativa alla storia. Il numero di traduzioni de *Dei delitti e delle pene*, tre dal 1766 al 1797, testimonia l'influenza di Beccaria sulla riflessione attorno alla giustizia penale durante la Rivoluzione, e non è un caso, osserva François Thomas, se il Codice penale rimaneggiato diventa il « *Code des délits et des peines* ». Nell'ambito delle produzioni scientifiche, l'italiano è la terza lingua tradotta dopo l'inglese e il tedesco, informano Patrice Bret e Elen Moerman, ed è attraverso la traduzione francese de *Il Newtonianismo per le dame* di Algarotti che la scienza sperimentale inglese si fa strada in Francia.

Annie Cointre constata che, malgrado un interesse per i testi religiosi (la traduzione de *Il Cappuccino Scozzese* di Rinuccini è pubblicata cinque volte tra il 1650 e il 1700), l'epoca classica segna il declino della prosa narrativa italiana a vantaggio delle produzioni inglesi e tedesche. Lo stesso destino tocca alla poesia, a causa della pretesa esuberanza dell'italiano rispetto alla concisione del francese. Ne fanno maggiormente le spese gli autori classici : Dante è tradotto una sola volta nel XVII secolo e due volte, parzialmente e in prosa, nel Settecento ; la produzione poetica di Boccaccio è del tutto dimenticata ; il *Canzoniere* di Petrarca non è mai tradotto integralmente. Al contrario, la poesia epica e cavalleresca continua a suscitare l'interesse del pubblico francese. Tasso è l'autore più apprezzato e il successo di due traduzioni de *La Gerusalemme liberata*, una delle quali vale a Mirabaud l'ingresso all'*Académie française*, ne è una conferma. *L'Orlando innamorato* di Boiardo è tradotto più volte, ma la preferenza per la lingua toscana in via di standardizzazione assicura all'*Orlando furioso* di Ariosto un successo maggiore. Il numero di traduzioni dell'*Aminta*, seguita dal *Pastor Fido* di Guarini, rivela non solo un interesse costante per la pastorale, ma è anche la spia, osserva Florence Lautel-Ribstein, della portata ideologica di talune traduzioni. *La storia del Concilio di Trento* di Paolo Sarpi è, in tal senso, un esempio emblematico : come sottolineano Dinah Ribard e Hélène Fernandez, le quattro traduzioni prodotte tra il 1621 e il 1736 sono anche

operazioni politiche, da quella di Diodati, espatriato in Svizzera per ragioni di ordine religioso, a quella di Pierre-François Le Courayer che, corredata di un ragguardevole apparato critico, è una vera e propria riscrittura della storia del papato.

Claire Lechevalier e Laurence Marie descrivono un radicale cambiamento di punto di vista nella traduzione teatrale fra il XVII e il XVIII secolo. Se nel 1633 il traduttore de *Il Candelaio* di Giordano Bruno raccomandava la necessità dell'imitazione, un secolo dopo si aspirerà a restituire le produzioni straniere nella loro specificità. In questa evoluzione, che va di pari passo con un cambiamento del repertorio tradotto, il teatro italiano si vede soppiantato dalle *pièces* inglesi e tedesche. La produzione teatrale di Goldoni è al centro di una polemica sorta nel 1758 tra Fréron, Palissot e Diderot (quest'ultimo accusato di aver plagiato l'autore veneziano). La vicenda avrà per effetto il moltiplicarsi delle traduzioni, ma il numero di testi tradotti non garantirà il successo a Goldoni, che al suo arrivo in Francia smetterà pressoché di scrivere. Diffuso attraverso le imitazioni di Mercier, il teatro goldoniano sarà riabilitato soltanto da Stendhal. La fortuna di Metastasio, elogiato da Voltaire come uno dei principali eredi della tragedia antica, rientra nel successo d'insieme del teatro musicale italiano. Sul finire del XVIII secolo, la traduzione della produzione tragica di Alfieri si inserisce nel più generale quadro di rivalorizzazione del classicismo e della grande tragedia nazionale.

Né storia della traduzione, né tantomeno storia delle teorie della traduzione, ma storia delle traduzioni, storia della lingua francese e delle teorie linguistiche, della didattica delle lingue, dell'edizione e delle idee, l'*Histoire des traductions en langue française, XVII^e^ et XVIII^e^ siècles* è destinata a diventare il principale riferimento bibliografico per i lettori che si interessino alle questioni traduttive fra Sei e Settecento. La lettura non si rivela solo preziosa, ma indispensabile.

Valeria Distefano

Cécile Terreaux-Scotto, *Les âges de la vie dans la pensée politique florentine (ca. 1480-1532)*, Genève, Droz (Cahiers d'Humanisme et Renaissance, vol. 125), 2015, 461 p.

La période des guerres d'Italie, qui s'ouvre en 1494 avec l'invasion française et s'interrompt en 1530 avec l'instauration de la *pax hispanica* à l'échelle de la péninsule, se caractérise à Florence par une forte instabilité institutionnelle dont témoignent la succession rapide des formes de gouvernement ainsi que la production de textes politiques aux statuts et aux objectifs divergents, parmi lesquels ceux de Savonarole, Machiavel et Guichardin. Au sein de

cette parenthèse historique mouvementée, Cécile Terreaux-Scotto entend tracer une ligne de continuité en dévoilant combien l'ensemble de la pensée politique florentine du début du XVI^e^ siècle relève d'une évaluation inédite des âges de la vie qui aboutit à un bouleversement radical de l'ordre des générations sur la scène publique et politique de la cité.

D'autres auparavant ont eu l'occasion de mettre en évidence la rupture générationnelle à l'œuvre dans la société florentine durant les premières décennies du *Cinquecento* (les trois ouvrages rappelés par l'auteur sont : Richard C. Trexler, *Public Life in Renaissance Florence*, Ithaca – Londres, Cornell University Press, 1980 ; Felix Gilbert, *Machiavel et Guichardin. Politique et histoire à Florence au XVI^e^ siècle*, Paris, Seuil, 1996 [Princeton, Princeton University Press, 1965] ; Giovanni Silvano, *« Vivere civile » e « governo misto » a Firenze nel primo Cinquecento*, Bologne, Patron, 1985). L'originalité du livre de Cécile Terreaux-Scotto, issu de sa thèse de doctorat, tient cependant dans une double nouveauté, d'ordre théorique et méthodologique. L'objectif ici est de démontrer que la transformation des discours sur les âges de la vie est une des conséquences de la prédication du dominicain Jérôme Savonarole, actif à Florence dans les années 1494-1498. Cette hypothèse de travail justifie dès lors l'articulation du livre en deux grandes parties chronologiques. Après avoir brossé en introduction un tableau de l'ordre des générations qui s'élabore à la fin du XIV^e^ siècle à Florence, où l'exaltation de la sagesse des vieillards contre le tempérament fougueux des jeunes aboutit notamment à la fixation de la majorité politique, la première partie rend compte du renversement dans la hiérarchie des âges provoqué par le « moment savonarolien », tandis que la seconde s'attarde sur les « effets de la prédication savonarolienne » de 1498 à 1530.

L'analyse des sermons de frère Jérôme révèle combien son appel à la réforme politique et morale de la cité ébranle la distribution des âges édifiée depuis l'Antiquité sur l'ordre biologique de la succession des générations. La fondation d'une nouvelle Jérusalem capable de soustraire la cité aux fléaux divins incarnés par l'armée française dépend, de fait, de la disposition des Florentins à se détourner du modèle de leurs ancêtres afin d'imiter leurs enfants, considérés, à l'instar des premiers Chrétiens, comme les véritables acteurs du projet providentialiste. Or cette nouvelle distribution du pouvoir, qui repose sur la rupture des liens familiaux et sur l'exclusion du vieux groupe dirigeant, trouve sa réalisation dans les décennies suivantes au moment où la génération de la guerre, formée à la politique après 1494, remet entre les mains des jeunes gens le salut de la cité rendue malade par leurs aînés. Aussi l'auteur met-elle en évidence de façon inédite la persistance à Florence, en dépit des clivages idéologiques, de l'enseignement savonarolien qui brouille la signification des âges de la vie et autorise la construction sur

la scène politique d'une nouvelle hiérarchie générationnelle privilégiant l'ardeur des jeunes. Partant, l'appartenance à une génération, bien plus que les convictions politiques des acteurs, émerge ici comme une véritable clef de lecture des propositions de réforme florentines. Seule l'institution progressive du principat à partir de 1530 estompe lentement la question des générations, puisque face à la transmission héréditaire de l'autorité princière, les âges de la vie deviennent une catégorie de moins en moins pertinente pour analyser la pensée politique florentine.

L'originalité de cette recherche tient, par ailleurs, à la diversité des sources convoquées, qui situe le raisonnement au croisement entre une histoire des pratiques et une histoire des représentations de la politique florentine du XVI^e^ siècle. L'analyse se fonde sur un large éventail de textes, allant des « sources didactiques ou narratives » (tels les prédications, les livres de famille, les traités humanistes, les nouvelles et les comédies) jusqu'aux « documents techniques » (comprenant les recueils de loi ou la correspondance officielle), sans oublier la lecture des principaux textes de la pensée politique ainsi que celle des histoires et chroniques florentines (p. 17-19). L'imbrication étroite entre ces sources disparates autorise ainsi un va-et-vient constant entre pratiques et discours, si bien que la nouvelle perception des âges de la vie qui s'affirme dans les écrits politiques est sans cesse confrontée à la transformation des pratiques, qu'il s'agisse des réformes institutionnelles ou de la réorganisation des rapports entre les générations dans le cadre domestique, qui est ici illustrée à l'aide de fiches prosopographiques consacrées aux principales grandes familles florentines. Cette approche particulière permet donc de tisser ensemble de façon surprenante une histoire des institutions et des idées politiques avec celle de la famille et de l'éducation. Aussi, le résultat du livre n'est pas seulement d'illustrer le renversement de l'ordre générationnel qui s'opère dans la cité à partir des prédications savonaroliennes, mais d'éclairer la mise en œuvre, durant le premier tiers du XVI^e^ siècle, d'une nouvelle conception du politique qui engage chaque sphère de la vie des Florentins.

L'aboutissement de l'ouvrage est donc le constat d'une transformation radicale du système politique et social florentin, et ce malgré les bouleversements institutionnels fréquents au sein de la cité et l'affrontement entre des positions idéologiques antagonistes. La question des âges de la vie met en lumière le passage d'un ordre gérontocratique, où l'exercice du pouvoir est l'apanage des vieux sages et la compétence politique un savoir que l'on hérite de ses ancêtres, à un système méritocratique, reposant sur une formation distincte à la politique et sélectionnant les meilleurs citoyens en fonction de leurs aptitudes et de leurs expériences individuelles. L'enjeu réside dès lors dans un processus de professionnalisation de la politique,

« car en même temps que la politique est de moins en moins une affaire de famille, elle est de plus en plus une affaire de métier » (p. 290). La question des générations apparaît en somme comme une catégorie pertinente pour penser à nouveaux frais le caractère inédit de l'art de gouverner qui s'impose à Florence avec les guerres d'Italie, et dont Machiavel et Guichardin ne seraient en définitive que des représentants parmi d'autres.

Tout en s'adressant aux spécialistes de la politique florentine des XV^e^-XVI^e^ siècles, comme en témoignent l'abondance des notes et la richesse des informations historiques que l'auteur mobilise, le livre n'en demeure pas moins un instrument précieux pour les lecteurs désireux de s'initier à l'histoire de Florence. Non seulement chaque chapitre retrace en introduction le contexte historique et politique de la cité, mais l'ouvrage se clôt sur une abondante bibliographie ainsi que sur des annexes présentant une chronologie essentielle, une liste raisonnée des institutions florentines, les profils biographiques des principaux acteurs, sans oublier un glossaire destiné à expliciter les concepts ayant trait à l'organisation politique et sociale de la cité. Ainsi, si le livre de Cécile Terreaux-Scotto répond aux exigences universitaires grâce à la proposition d'une thèse originale que l'auteur approfondit avec rigueur et imagination, il se présente par ailleurs comme un outil particulièrement utile pour l'enseignement de l'histoire florentine.

Hélène Soldini

Massimo D'Azeglio, *Epistolario (1819-1866)*, vol. 8 (4 novembre 1852-29 décembre 1856), Georges Virlogeux (éd.), Turin, Centro Studi Piemontesi, 2013, 650 p.

Huitième tome de la correspondance de Massimo D'Azeglio, ce volume réunit 504 lettres rédigées en italien, en français et parfois en piémontais, sur une période de quatre ans, qui correspond à un moment de liberté politique partielle retrouvée après la chute de son ministère. Si les lettres répercutent les grands événements politiques du royaume de Savoie, comme l'intervention du Piémont en Crimée et les combats en faveur de la laïcisation de l'État, le volume laisse une large place à la vie privée de Massimo et nous donne à voir un D'Azeglio intime. Sa correspondance illustre ainsi en détail ses problèmes de santé, ses amitiés ponctuées de décès, ses déplacements et ses installations, en particulier l'achat et l'aménagement de sa villa de Cannero sur le Lac Majeur (« *la mia Cartagine* », p. 423), et enfin ses rapports avec sa fille Rina, dont il explicite avec moult détails les problèmes conjugaux. On ne peut que saluer l'infinie patience de Georges Virlogeux qui a savamment rassemblé et ordonné tout ce matériel, l'a présenté et

illustré d'une multitude de notes d'explication et d'éclaircissement. Le volume offre également un précieux index des tableaux de D'Azeglio cités dans le volume et un résumé (*Regesto delle lettere*) de 125 lettres de différents correspondants envoyées à D'Azeglio.

La période couverte par le huitième volume s'ouvre sur la chute du ministère de D'Azeglio en novembre 1852. Massimo accueille sa « libération » avec joie, après son expérience au gouvernement qu'il qualifie de « *tre anni e mezzo di lavori forzati* » (p. 11), mais il ne s'éloigne jamais trop de la vie politique, puisqu'il retrouve son siège de député (avant d'être nommé sénateur en octobre 1853) qui l'oblige à revenir régulièrement à Turin, et il participe activement aux débats et batailles politiques qui se jouent dans les chambres, frôlant le retour au gouvernement début 1855. Dès sa mise à pied, Massimo accepte l'invitation du sculpteur Carlo Marochetti à Londres, où il restera de fin février 1853 à mi-juin 1853, non seulement pour les gains économiques qu'il espère de la vente de ses tableaux, mais aussi pour préparer ses futurs emplois diplomatiques. Lors de son voyage, que lui-même qualifie de « *politico-pittorico-economico* » (p. 29), sa correspondance permet de saisir au plus près sa vision du monde anglais, qui oscille entre l'anglophilie et la méfiance vis-à-vis des Anglais, explicite dans sa lettre à Cavour : « *più vedo sento e parlo, più mi cresce il dubbio che, quand'anche il Piemonte fosse invaso, questo governo potesse star a vedere, e non far nulla per opporsi* » (p. 58). On découvre D'Azeglio heureux de reprendre la peinture, qui comme l'explique G. Virlogeux n'est « ni un hobby ni un passe-temps mais la réappropriation de son identité professionnelle, existentielle et économique » (p. XII-XIII). Massimo, qui réalise près de cinquante tableaux pendant les quatre ans couverts par le volume, se considère comme un artiste prêté à la politique et aime se surnommer « le Cincinnatus du chevalet » (p. 13). On ne peut qu'être d'accord lorsque G. Virlogeux regrette l'absence d'études sur la réception des tableaux de D'Azeglio en Angleterre, dont le style était très éloigné des peintures du très apprécié William Turner, qui venait de décéder au sommet de sa gloire.

De retour en Italie, D'Azeglio commence à suivre la « question d'Orient », c'est-à-dire le déclenchement de la guerre de Crimée (octobre 1853-mars 1856). À partir de l'été 1854 s'ajoute aux préoccupations politiques de Massimo la défense de la laïcisation et de la sécularisation du royaume du Piémont, notamment à l'occasion du vote de la loi sur les prêches des prêtres. Il prend part à la bataille en faveur de la suppression des congrégations religieuses (la « loi sur les couvents »), qui lui vaut les critiques des conservateurs et les attaques de la curie. D'Azeglio soutient le choix du gouvernement, n'hésitant pas à écrire dans un style très direct au roi Victor Emmanuel, suite à la démission de Cavour et au risque d'ingérence

cléricale dans la vie du Piémont : « *Un intrigo di frati è riuscito in un giorno a distruggere l'opera del suo regno* […]. *Il Piemonte soffre tutto, ma d'essere messo di nuovo sotto il giogo pretino, no perdio* » (p. 274). De même, Massimo donne tout son appui à la participation du Piémont à la guerre de Crimée, qu'il justifie toujours de la même façon à ses différents correspondants : « ce n'est pas pour faire une spéculation de bourse que nous nous engageons dans la guerre actuelle, mais bien parce que la politique traditionnelle du Piémont et de la maison de Savoie est de prendre part à tout ce qui se fait d'important en Europe » (p. 253). Il développe dans ses lettres son credo politique, le « *galantomismo* », c'est-à-dire « *fede ai trattati* » (p. 245). Il suit de près les préparatifs de ce qu'il nomme le « voyage en Colchide » (p. 265), se montrant inquiet pour son ami Vincenzo Ricasoli parti sur le front et exultant pour la victoire franco-piémontaise lors de la bataille de la Tchernaïa.

En novembre 1855, D'Azeglio accompagne le roi du Piémont à Paris et à Londres, acceptant de voyager avec Cavour. Il faut souligner ici l'effet comique produit par la lecture croisée des lettres de D'Azeglio et des commentaires de sa belle-sœur Costanza rapportés en note par G. Virlogeux. Par exemple, alors qu'il écrit solennellement à sa femme « la France étonnée *vedrà i due rivali entrare insieme dandosi la mano* », Costanza commente : « Je ne sais comment Max a continué à vouloir être de ce voyage, car décidement on ne s'en souciait pas. Il fait tellement de l'opposition et ses idées sont devenues si rétrogrades que l'on redoutait qu'il ne manigançât quelque chose à Paris si on le laissait seul […] auprès du roi. C'est ce qui a engagé Camille à être de la partie » (p. 364). On lit également de très belles images sous la plume de D'Azeglio qui raconte ses déboires quant à son éventuelle participation aux conférences de paix : « *Pensa, io povr cagnett in mezzo a quei bull dogues, mentre tutti sono ai piedi dell'Austria !* » (p. 383), puis lorsqu'il exprime sa vive réaction quand il apprend que l'envoyé sarde ne sera pas systématiquement présent à tous les débats. Au final, le gouvernement piémontais sera représenté par Cavour, qui ne tiendra même pas compte du mémorandum rédigé par D'Azeglio, jugé par son rival d'une longueur démesurée avec l'inconvénient de ne pas arriver à des conclusions nettes et précises.

On retrouve le caractère bien trempé de D'Azeglio dans ses échanges épistolaires avec le directeur du journal *Il Cronista*, Giuseppe Torelli, que G. Virlogeux a réussi à rétablir dans son intégralité (8 lettres sont ici inédites sur les 13 publiées) en corrigeant au passage les erreurs des éditeurs précédents. Massimo, qui avait envoyé au journal son récit *Il sor Checco Tozzi e la sua famiglia*, prélude et voire même « embrayeur » au texte des *Ricordi*, s'emporte pour les interventions opérées sur son texte, notamment

la censure de sa *Pasquinata* : « *Matri magna* / *Filia grata e Pasquino pronto disse subito, non ci sarà bisogno d'iscrizione, già si sapeva : la madre magna* / *E la figlia si gratta* ». La réaction de Massimo donne lieu à des passages d'une grande comicité, notamment lorsqu'il est forcé de céder : « *ritiro la domanda d'errata, e ognuno rimarrà padrone di far grattare la sua rispettiva figlia secondo le proprie opinioni* » (p. 446).

Au final, ce volume ainsi que l'ensemble déjà publié de la correspondance de Massimo D'Azeglio nous restituent toute la richesse de la personnalité et la physionomie réelle de cet illustre homme d'État du Risorgimento, du grand peintre et de l'homme d'esprit sachant manier sincérité et ironie.

Laura Fournier-Finocchiaro

Carla Chiummo, *Guida alla lettura di « Myricae » di Pascoli*, Rome – Bari, Laterza, 2014, 202 p.

En six chapitres très denses, tous complétés par une bibliographie critique raisonnée, cette étude minutieuse et rigoureuse retrace et analyse la genèse et la structure, les thèmes et les figures, la langue et le style de *Myricae*. La première édition (1892) a été le résultat d'un processus de sédimentation commencé en 1877 avec *Rio Salto*, qui se poursuit avec des souvenirs d'enfance (*Romagna*, *Il fonte*, *Il bosco*…), les madrigaux de 1890, un petit recueil déjà intitulé *Myricae* (1891) ; puis, au fil des éditions successives (le tableau complet se trouve p. 65-73), le recueil s'enrichit jusqu'à atteindre en 1905 le nombre définitif de 156 compositions, regroupées en dix sections thématiques et en cycles. Il prend la forme d'un *canzoniere* moderne, à la fois « *frammentistico* » et « *narrativo* », qui privilégie, comme le dit son titre, des thèmes « humbles » comme la nature champêtre et un univers sans éclat, chanté par une poésie simple qui rejette la rhétorique et chérit les formes mineures ou délaissées de la métrique italienne. D'autres figures récurrentes sont le « nid » (la « *casa di mia gente* » détruite puis reconstruite avec Ida et Maria), l'orphelin délaissé et le pèlerin en exil, le poète ancien et moderne, enfin la « *reginella* », petite reine du foyer active et joyeuse dans laquelle on devine Ida, la sœur cadette dont le mariage sera vécu par Pascoli comme un nouvel abandon tragique.

Carla Chiummo rappelle d'abord le parcours existentiel et littéraire de Pascoli. *Myricae* est le premier de ses recueils, mais il n'est pas pour autant une œuvre de jeunesse (à sa parution le poète a quarante ans) ; la poésie qui y est recueillie est le fruit d'un long apprentissage. L'héritage carduccien est encore très présent dans l'évocation des paysages, de la Romagne à la Toscane ; mais à la différence de Carducci (et du D'Annunzio de *Maia* et

d'*Alcyone*), le paysage pascolien se charge déjà de mystère et d'indéfini. L'autre lien intertextuel avec Carducci est celui de la mémoire douloureuse des défunts, d'abord de la mort violente du père, et de l'impossible deuil qui l'a suivie ; une note funèbre qui marque le cadre du recueil, qu'inaugure *Il Giorno dei morti* et que clôture le triptyque où Giovanni dialogue avec l'ombre de sa mère (*Colloquio*, *In cammino*, *Ultimo sogno*).

Après les figures sont classés les thèmes et les idées. Tout d'abord le rêve, la mémoire et la vision ; la dimension onirique se trouve associée au thème familial et au souvenir, les paysages naturels sont restitués en termes visionnaires, tout comme les passages entre la vie et la mort. Le rêve est associé au souvenir, le souvenir est poétique en soi ; on reconnaît l'ascendance léopardienne affirmant que la recherche du bonheur n'aboutit qu'au plaisir du souvenir. Mais à la différence de Leopardi, Pascoli ne met pas en cause la nature, qu'il innocente complètement. Sa poétique de la vue et de l'ouïe est le fondement de la « poésie de la campagne » des compositions bucoliques, dans lesquelles le pouvoir visionnaire du poète révèle ce qui était sous les yeux de tous et que personne ne voyait. On pourrait la situer au cœur du symbolisme européen, si on oubliait que ce regard est pour Pascoli celui du *Fanciullino* (contemporain de l'édition 1897 de *Myricae*), par lequel se renouvelle dans le poète l'émerveillement enfantin pour ce qui entoure l'homme, jusqu'aux plus petites formes de la nature. Chiummo rappelle que, dans *Myricae*, le symbolisme ne va pas encore au-delà de l'évocation poétique d'un Ailleurs, mais sans souscrire pour autant au jugement de Debenedetti (pour qui la culture humaniste et académique empêche le poète de s'ouvrir à la culture européenne symboliste et de mener à terme sa révolution), ni à celui de Contini – le considérant comme un « révolutionnaire dans la tradition ». Mais les critiques les plus récentes, auxquelles souscrit l'auteur, réfutent ces conclusions et voient dans Pascoli un « révolutionnaire tout court », par la puissance de sa poétique novatrice et de sa réflexion théorique (dans le *Fanciullino* et ses *Pensieri e discorsi*). Son insertion dans le symbolisme se révèle plus clairement dans son adhésion à la révolution stylistique et à l'esthétique « impressionniste », privilégiant le fragment et l'indéfini, recherchant les synesthésies, la suspension du discours, la rhétorique du silence. Le délitement syntaxique et grammatical du vers symboliste est rendu chez Pascoli par le recours à la parataxe et à l'asyndète, et le « phonosymbolisme » par les allitérations, les onomatopées, le recours à plusieurs niveaux et registres de langue (les dialectes, les langues étrangères). Reste la question de la métrique : Pascoli refuse le vers libre des symbolistes, mais brise les cloisons entre les formes canoniques en privilégiant les vers courts et l'enjambement, les formes mineures et les ritournelles.

Avec cet ouvrage, c'est une véritable somme que nous offre Carla Chiummo, qui s'appuie sur un dossier critique parfaitement maîtrisé et mis en perspective, de la tradition aux contributions les plus récentes, pour étudier tous les aspects de *Myricae* et en restituer la richesse et la complexité.

Mariella Colin

Giovanni Boine, Adelaide Coari, *Carteggio (1915-1917)*, Andrea Aveto (a cura di), Novi Ligure, Città del Silenzio, 2014, 270 p.

Come sosteneva Matilde Dillon Wanke nell'introduzione agli atti di un convegno dedicato ai documenti più intimi e privati di alcuni tra i maggiori autori della letteratura italiana contemporanea, trarre le « carte » di poeti e letterati dal chiuso degli archivi per studiarle e renderle fruibili attraverso la pubblicazione può « togliere o restituire certezze, muovere, deformare, sbiadire o riposizionare ritratti che credevamo immobili o cristallizzati » (*Carte private. Taccuini, carteggi e documenti autografi tra Otto e Novecento*, Bergamo, Moretti & Vitali, 2010, p. VII).

A quest'opera, sempre meritoria, si è dedicato anche Andrea Aveto dando alle stampe il carteggio tra Giovanni Boine e Adelaide Coari. Introdotto da un ampio saggio intitolato *Un altro capitolo della biografia di Boine*, il volume comprende anche una *Nota ai testi* e l'*Elenco delle abbreviazioni*. Oltre che dall'*Indice dei nomi*, il testo è arricchito da un'*Appendice* contenente due lettere (utili a meglio definire il contesto nel quale si sviluppò il rapporto tra i due corrispondenti) – di Boine al padre barnabita Giovanni Semeria la prima e di William Mackenzie a Boine la seconda. Il carteggio raccoglie centoundici documenti manoscritti di varia natura – lettere, cartoline, biglietti – dei quali ottantadue di Boine, contrassegnati da cifre arabe e compresi tra il 19 novembre 1915 e il 16 aprile 1917, e ventinove della Coari, ordinati con numerazione romana e redatti tra il 22 novembre 1915 e il 21 marzo 1917. Ogni lettera è corredata da una nota di commento divisa in due parti. Nella prima viene indicato il fondo di provenienza : per le missive di Boine, perlopiù inedite, prevalentemente il fondo Clemente Rebora dell'Archivio storico dell'Istituto della carità del Collegio Rosmini di Stresa, mentre per quelle della Coari, quasi tutte già edite, il fondo Adelaide Coari dell'Archivio storico della Fondazione Papa Giovanni XXIII. Seguono : la tipologia del documento – lettera, cartolina ecc. – e la sua descrizione con l'indicazione, ad esempio, del numero di fogli, delle facciate scritte, del posizionamento della data, dell'eventuale presenza della busta con indirizzo e timbro postale, della presenza e localizzazione di eventuali poscritti e, ove vi sia, dell'edizione di riferimento.

Il saggio introduttivo si apre tratteggiando la figura e la biografia poco note di Adelaide Coari : insegnante, giornalista, pedagogista, fondatrice della rivista *Pensiero e azione*, protagonista del movimento femminile cattolico primonovecentesco e, più in generale, figura di spicco della comunità ecclesiale più progressista di quegli anni. Da ciò le derivò l'accusa di contiguità con il modernismo, in contatto con Luigi Orione e Angelo Giuseppe Roncalli, impegnatissima in ambito sociale e assistenziale tanto da aderire, nell'estate del 1915, alla richiesta di padre Semeria di stabilirsi a Udine e adoperarsi in opere benefiche a favore dei soldati al fronte. Qui incontra Boine, che è riuscito a trovare un impiego che giustifichi la sua prossimità al fronte, consentendogli in questo modo di essere testimone dello « spettacolo formidabile e terribile della guerra » (p. 10).

Aveto ricostruisce con perizia le vicende di un Boine tormentato dal forte desiderio, a lungo frustrato, di andare al fronte, e le molteplici vie percorse dallo scrittore per tentare di avvicinarsi alla zona delle operazioni. Egli è via via cronista di guerra, operatore della Croce Rossa, volontario per una qualche associazione privata – fino all'imbeccata giusta arrivata dalla marchesa Adele Alfieri di Sostegno : il suggerimento di rivolgersi a padre Semeria, di cui pure sono tratteggiate le vicende e la figura nell'introduzione (p. 17-19 e 41-49).

Il curatore mette anche prontamente in luce l'incongruenza della « pulsione elementare, tra l'irrazionale e il primitivo » che attirava Boine « irresistibilmente verso la macchina spaventosa che si stava apparecchiando al fronte » (p. 21) se confrontata con il giudizio che questi aveva già formulato sulla guerra in una nota lettera a Emilio Cecchi, nella quale rilevava, pur non essendone stato ancora testimone, come il conflitto « […] non risolve nessuno di quei problemi spirituali a cui la vita ci aveva condotti […] » (lettera a Cecchi, *ibid.*). Riflessione, quest'ultima, nella quale si può cogliere un'eco di quanto scrisse Serra nel suo *Esame di coscienza di un letterato* : « Sempre lo stesso ritornello : la guerra non cambia niente. Non migliora, non redime, non cancella ; per sé sola. Non fa miracoli. Non paga i debiti, non lava i peccati. In questo mondo, che non conosce più la grazia » (R. Serra, *Esame di coscienza di un letterato*, a cura di Vincenzo Gueglio, Palermo, Sellerio, 1994, p. 19).

Ma il carteggio, che copre « diciotto mesi drammatici, lacerati da abbandoni e rotture, da convulsi e frustrati tentativi di fuga, da ferite non chiuse e destinate a non chiudersi » (p. 12), è soprattutto la cronaca della nascita, dello sviluppo e della fine della relazione tra due anime che immediatamente si riconoscono e si attraggono – cosa che non era avvenuta in un fugace incontro di alcuni anni prima in un salotto milanese – , ma che devono mantenere il loro rapporto a livello amicale perché

coscienti dell'impossibilità d'instaurare un legame vero e duraturo in ragione dell'impegno di Boine con Maria Bonfante. È la testimonianza dell'immediata e onestamente riconosciuta propensione della Coari verso il suo interlocutore e dello schermirsi di lui, condito di maschile compiacimento e di « placide repulse », ma anche delle motivazioni psicologiche che regolavano i legami incrociati di questo problematico triangolo, particolarmente per quanto riguarda Boine, per il quale si scopre che la Bonfante, inesauribile fonte di guai e di richieste di assistenza, era però, proprio per questo, anche motivo per lo scrittore di sentirsi vitalmente necessario, per eludere l'incombente prospettiva della morte che, infatti, sarebbe arrivata da lì a poco. Fonte di vita, dunque, ma anche nemesi, visto che saranno proprio i doveri verso questa donna e la di lei figlia, ai quali Boine si sentiva obbligato, a impedirgli di spiccare quel volo verso la libertà, di intraprendere quella « fuga » che non l'avrebbe certamente salvato, ma che avrebbe ammantato i suoi ultimi giorni di una dimensione nuova, forse proprio quella dimensione intravista per un solo attimo all'inizio della conoscenza con Adelaide Coari.

Luca Bani

Armonia e conflitti. Dinamiche familiari nella narrativa italiana moderna e contemporanea, Ilaria De Seta (éd.), Berne, Peter Lang (Destini incrociati, n° 14), 2014, 187 p.

Comme le suggère Marthe Robert dans *Roman des origines et origines du roman*, l'une des principales fonctions du récit est de rendre compte d'histoires de familles. Le numéro 14 de la collection « Destini incrociati » publiée par Peter Lang apporte une nouvelle pierre à la réflexion sur l'articulation entre fiction littéraire et liens parentaux. Les études réunies dans l'ouvrage portent sur la littérature italienne des XIX^e^ et XX^e^ siècles et sont proposées de manière chronologique. Parmi les auteurs évoqués, se trouvent Manzoni, Pirandello, Tozzi, Svevo, Landolfi et Fallaci. Les plus attendues Natalia Ginzburg et Elsa Morante, maîtresses dans l'art de dépeindre les relations de famille, entre harmonies pour la première et conflits pour la seconde, laissent la place qui leur était due aux plus rares Fausto Maria Martini et Letizia Muratori.

Au-delà des évidentes différences de propos et d'écriture, les textes analysés partagent une même ambition de fond et une même conception de la famille, bien résumée par Ilaria de Seta dans sa « Préface » : « *la famiglia, da semplice condizione privata, centro di affetti o di contrasti individuali, riflette le sue relazioni interne nella dimensione pubblica e diviene uno specchio dei*

mutamenti della società italiana » (p. 13). La famille comme synecdoque, donc, avec son lot de heurs et de malheurs, reflets d'une société dont les évolutions, sur le plan économique, juridique, sociétal ou des mœurs, impacte nécessairement la structure qui en constitue le noyau traditionnel. Quoi de commun, en effet, entre le monde sicilien de Pirandello, régi par des schémas familiaux rigides, et la société de l'après-guerre dépeinte par Oriana Fallaci, qui voit petit à petit l'étau moral se desserrer, rendant possible, entre autres avancées, une relative émancipation des femmes ? Mais dans tous les cas, comme l'écrit Franco Zangrilli dans l'article qu'il consacre à Fallaci, « *l'albero misterioso della sua stirpe* […] *diventa una metafora di quello della vita, della storia* » (p. 152).

Dans les textes examinés par nos critiques, les liens familiaux s'organisent autour de « dynamiques » verticales ou horizontales. Les premières concernent les rapports entre générations (parents-enfants), les secondes les relations fraternelles et s'étendent à la question du mariage qui forme un point nodal de la représentation de la famille. Les études de Fabio Danelon sur *I promessi sposi* et de Mara Santi sur *Senilità* confirment de manière convaincante que l'institution matrimoniale est le garant d'une conception des rapports entre hommes et femmes où l'union entre époux, paradoxalement, est considérée comme une protection contre les risques de la passion amoureuse, condamnée par Manzoni car obstacle à la sérénité qui doit présider à la vie du bon chrétien en général et de l'écrivain en particulier. Ce dernier, pour créer, a besoin d'une sécurité affective que seule une alliance durable peut lui apporter. Selon Fabio Danelon, *I promessi sposi* seraient le récit d'un non-mariage, ou d'un mariage éternellement entravé, afin de montrer, *a contrario*, par sa difficulté même d'être célébré, qu'il constitue bien en creux le thème principal du roman. Mara Santi voit dans *Senilità* un autre exemple de roman qui présente une critique du mariage et plus généralement de la famille. Emilio refuse d'épouser Angiolina pour des raisons économiques, se satisfaisant de sa sœur Amalia comme figure féminine de soutien domestique, au point de lui interdire de s'émanciper de l'emprise fraternelle pour vivre une relation amoureuse.

Luigi Pirandello dépasse dans son œuvre la simple critique du mariage. Au-delà de l'union matrimoniale, c'est le principe même d'une entente familiale qui relève de la gageure. Telle est la thèse de Bart Van den Bossche dans sa lecture de la nouvelle *Va bene !* de 1905, qui met en scène, selon l'auteur, une famille « *centro nevralgico di un complesso di dinamiche* […] *terreno di scontro* » (p. 64). Les raisons de cette impossibilité fondamentale sont de nature diverse, allant du fourvoiement d'individus désignés par le groupe plus que s'étant choisis eux-mêmes à l'existence d'une incompatibilité première, physique ou de condition sociale.

La notion de malentendu se rencontre également dans les relations verticales ou générationnelles. C'est le cas avec le Cosmo de *Va bene !*, dont le rôle paternel est redimensionné par ce qu'un psychologue contemporain pourrait nommer une fonction maternante, pour le moins surprenante au regard de l'époque où se situe le texte. Comme le montre Matteo Palumbo, dans *Con gli occhi chiusi* Tozzi décrit surtout un conflit père / fils qui prend la forme d'une contestation à la Loi (surnom, notons-le, donné à son père par le protagoniste de *Il garofano rosso* de Vittorini), donc au Père selon une tradition psychanalytique qui réunit Freud et Lacan. Domenico, dans la lignée du Padre / Padrone, est un père castrateur qui, en méprisant son fils Pietro, empêche que sa propre fonction paternelle soit harmonieuse et équilibrée. La référence de Palumbo à *La Lettre au père* de Kafka est bienvenue dans le cadre de cette interprétation tozzienne et permet d'introduire *Tre croci*, où l'antagonisme irréductible est vu cette fois-ci du point de vue des fils, dont la haine envers le père se poursuit après la mort de ce dernier et s'attache aux biens laissés en héritage. Le ressentiment vertical génère dans ce roman un renforcement affectif horizontal au sein de la fratrie. On trouve un schéma proche de celui de Tozzi dans *Il cielo è rosso* de Giuseppe Berto, où, comme le montre Giancarlo Alfano, le thème de la guerre vue comme destruction entre la génération des parents et celle des enfants permet d'introduire la question du père absent. En effet, les personnages du récit sont des orphelins qui, pour survivre, développent une stratégie d'entraide fraternelle justifiée par les événements traumatisants que la guerre leur fait subir. Selon les récits, donc, les figures de pères sont placées sous le signe de l'excès ou de la défaillance, réelle ou symbolique. Le Père devient ce que Palumbo nomme « *una Verità perduta* », le gardien contesté d'un monde où il est devenu « *inutil*[*e*] *o mut*[*o*] » (p. 85) comme seront inutiles et muets le père de Zeno chez Svevo et le père sartrien des *Mots*, que le narrateur liquide d'une formule lapidaire selon laquelle « un bon père n'existe pas ». D'autres conflits générationnels sont au cœur de récits de Landolfi (d'ailleurs auteur d'un texte intitulé *Il babbo di Kafka*) comme *La casa fra le colline* ou *Racconto d'autunno*.

Il ressort des différentes analyses proposées par l'ouvrage que, dans une approche contemporaine, la famille est davantage marquée par les conflits que par l'harmonie. Les principales raisons de cette critique de l'institution familiale sont connues et s'inscrivent dans une évolution globale dont la famille constitue une synthèse efficace : promotion de l'individualisme, remise en cause des valeurs traditionnelles et collectives qui façonnaient la société d'avant la révolution industrielle. Si, comme le suggère Franco Zangrilli, « *la famiglia nel romanzo contemporaneo si present*[*a*] *sempre in luce negativa* » (p. 154), c'est parce que depuis le virage réaliste qui caractérise

globalement la production littéraire à partir de la fin du XIX^e^ siècle, le roman s'inscrit dans une logique de témoignage et de vraisemblance psychologique. Il illustre de ce fait les crises contemporaines dont la représentation familiale constitue un raccourci commode et suffisamment malléable pour intégrer les involutions subies par une institution qui tire sa richesse de son statut de médiatrice entre individu et société.

Vincent D'Orlando

COMPTES RENDUS

Tra estetica, poetica e retorica. In memoria di Emilio Mattioli, Rita Messori (éd.), Modène, Mucchi Editore, 2012, 288 p.

Les seize contributions qui composent l'excellent ouvrage édité par Rita Messori rendent hommage à Emilio Mattioli, décédé inopinément en août 2007. Ce volume est le fruit d'une journée de rencontres qui a eu lieu le 14 mars 2009 à Modène, lorsqu'écrivains et intellectuels venant d'Italie et d'ailleurs se sont réunis pour témoigner de la force et de l'actualité de la réflexion de ce brillant philosophe de l'école phénoménologique italienne qui, à partir des années soixante, a su réinterpréter les exigences de la modernité dans une démarche critique fondée sur la complémentarité de la théorie et de la pratique.

Dans son étude, Fernando Bollino souligne le rôle central que la poétique de Luciano Anceschi a joué dans le développement de la réflexion théorique d'Emilio Mattioli. D'autres, comme Elio Franzini et Leonardo Amoroso, ont souligné l'influence d'Ernesto Grassi ou d'Henri Meschonnic sur ses travaux, où il a appliqué la méthode phénoménologique non seulement à des domaines bien établis comme la rhétorique, mais aussi à des disciplines plus jeunes comme la traductologie. À sa réflexion sur le traduire, conçu en tant que lieu de rencontre entre deux poétiques, se sont intéressés Massimo Marassi, qui nous rappelle la force de la découverte de la poétique du rythme d'Henri Meschonnic ; Annamaria Contini, qui met en lumière comment dans la pensée d'Emilio Mattioli la traduction se faisait genre littéraire, pour devenir ensuite véritable paradigme à partir duquel repenser l'histoire de la littérature et de la culture, tout en renouvelant la réflexion esthétique ; Jean-René Ladmiral, qui se plaît à nous rappeler que dans sa poétique, contrairement à Henri Meschonnic, Emilio Mattioli accordait une place centrale à l'esthétique ; et Antonio Lavieri qui, en s'attachant à analyser les notions de canon littéraire, traductologique et traductif, cherche à donner une réponse à la question : qu'est-ce qui fait d'un classique de la traduction un classique tout court ?

Pour le volet esthétique, Gabriele Burzacchini nous rappelle les études approfondies de l'œuvre de Lucien de Samosate ou du *Traité du sublime* attribué à Longin ; sur la notion de sublime s'arrête également Baldine Saint Girons, qui met en lumière à quel point le rapport entre le sublime et le beau est fondamental si nous voulons « prendre au sérieux » l'esthétique. Elisabetta Di Stefano aborde la thématique de la *mimesis*, alors que Giulio Iacoli s'arrête sur la notion de genre, qui devient pour Emilio Mattioli une pratique institutionnalisée à mi-chemin entre la théorie et l'histoire. Le rapport entre art et nature est le sujet central des interventions de Giovanni Lombardo, Salvatore Tedesco et Michael Jakob, alors qu'Elisabetta Matelli consacre son étude à la visée éthique de l'esthétique. Enfin Rita Messori, éditrice de ce riche volume, nous rappelle que la poétique d'Emilio Mattioli est essentiellement bâtie sur l'homme et que la *poïesis* est, pour lui, l'expression d'un sujet créateur ancré dans un monde à la fois esthétique et intersubjectif.

Ce travail a le mérite incontestable de nous offrir une vision plurielle et complète des multiples intérêts qui ont animé la pensée vivante et humaniste d'Emilio Mattioli et projeté sa réflexion esthétique, herméneutique et traductologique non seulement au cœur de l'Antiquité, mais aussi à l'orée de notre ère post-moderne.

Paola Cadeddu

Fabio Scotto, *Il senso del suono. Traduzione poetica e ritmo*, Roma, Donzelli Editore, 2013, 224 p.

Fabio Scotto – poeta, traduttore dal francese e traduttologo dell'università di Bergamo – propone in questo volume una serie di saggi interamente inediti, accompagnati da altri già pubblicati in Italia tra il 1998 e il 2009, ma qui presentati in una veste riveduta, accresciuta e corretta. Tutti i contributi, che sviluppino aspetti di teoria, di storia o di pratica della traduzione, hanno come oggetto principale e costante di studio la questione del ritmo nella traduzione poetica. La silloge è divisa in tre parti.

La prima parte (p. 3-53) concerne la teoria della traduzione in Francia e in Italia, con un'attenzione particolare rivolta a *L'Épreuve de l'étranger* e a *L'Âge de la traduction* d'Antoine Berman. Segnaliamo i densi e precisi ritratti, che avremmo letto con gran piacere anche in una forma più estesa, dedicati a vari teorici della traduzione italiani. Pregevole è il ritratto qui proposto di Gianfranco Folena che, col suo saggio *Volgarizzare e tradurre* e l'istituzione del Premio Monselice per la traduzione letteraria, ha negli

anni '70 aperto in grande i lavori. Scotto ricorda poi Franco Buffoni e Emilio Mattioli, due dei fondatori nel 1989 dell'importante rivista traduttologica milanese *Testo a fronte*: entrambi hanno fortemente contribuito allo sviluppo di questa disciplina nell'Italia degli anni '90. L'attenzione di Scotto – rivolta alla questione centrale e fondamentale del tradurre come incontro dialettico tra la poetica dell'autore e quella del traduttore (e se traduttore-poeta, incontro ancor più incisivo) – nasce per influenza dell'approccio neofenomenologico anceschiano di Mattioli, approccio alla traduzione che esula per nostra fortuna da rigidi schemi precostituiti e apre il tradurre a molti possibili percorsi, tutti a loro modo validi (indimenticabili, per noi che vi abbiamo partecipato, sono i seminari sulla traduzione da lui organizzati nel lontano 1984 all'Istituto Banfi di Reggio Emilia).

La seconda parte del volume (p. 57-151) è dedicata da Scotto alla critica e alla poetica della traduzione, con particolare riguardo per gli autori da lui stesso tradotti (Bernard Noël, Yves Bonnefoy) oppure tradotti da altri poeti come Bonnefoy, Sereni, Caproni, Prete, Raboni o Roccatagliata Ceccardi (Petrarca, Leopardi, Apollinaire, Char, Baudelaire, Verlaine, Rimbaud…): si tratta della parte più interessante del volume per la quantità e qualità di autori e traduttori studiati, ma anche, sul piano metodologico, della parte più originale e istruttiva. In effetti in queste pagine la critica di Scotto si nutre della sua esperienza di poeta-traduttore, il cui tradurre è stato continuamente stimolato, arricchito e limato da scambi fecondi con gli autori stessi, ancora viventi. Una pubblicazione di questo epistolario, che si estende su un lungo arco di tempo e che, per quanto riguarda Bonnefoy, dura tuttora, apporterebbe molte preziose informazioni ad una riflessione di ordine genetico sul tradurre: in questo volume vari contributi autobiografico-traduttivi di Scotto ce ne offrono un assaggio. La sua critica della traduzione utilizza raffinati strumenti di analisi stilistica: il fine di queste escursioni retorico-linguistiche minuziose nel proprio e nell'altrui tradurre è quello di cogliere e svelare le poetiche che guidano le riscritture letterarie analizzate.

La terza parte della silloge (p. 155-195) è dedicata al ritmo, con particolare riguardo alla poetica del ritmo in Meschonnic poeta e traduttore, e si conclude con un denso studio panoramico che passa in rassegna le concezioni filosofiche, estetiche, poetiche del ritmo nel dibattito contemporaneo, e soprattutto nella riflessione traduttologica di Deguy, Meschonnic e Bonnefoy. Una ricca bibliografia chiude questa pubblicazione che offre uno spaccato assai variegato e stimolante della teoria e della pratica traduttive degli ultimi due decenni nel campo franco-italiano.

Viviana Agostini-Ouafi

Sabina Fontana, *Tradurre lingue dei segni. Un'analisi multidimensionale*, Modena, Mucchi Editore (Strumenti, nuova serie : Teorie), 2013, 126 p.

Questo avvincente saggio teorico-pratico sulla traduzione delle lingue dei segni e sulla nuova figura dell'interprete LIS (Lingua Italiana dei Segni) nasce dall'approccio scientifico critico e dall'esperienza vissuta di Sabina Fontana, docente di Linguistica generale presso l'Università di Catania, ma anche figlia udente di genitori sordi.

Il saggio è diviso in quattro capitoli. Nel primo, attraverso una breve ma precisa rassegna, viene ricostruita la storia lunga e articolata della lingua italiana dei segni : una tappa fondamentale in questo percorso fu il congresso di Milano di fine Ottocento, in cui la lingua dei segni, gestuale, venne bandita e marginalizzata per favorire, malgrado tutto, l'espressione orale. Solo nella seconda metà del Novecento la LIS diventò oggetto di interesse scientifico, grazie soprattutto all'implicazione dei sordi che, studiandola, si fecero promotori di una nuova consapevolezza semiotica. I segnanti, che fino all'inizio degli anni Ottanta non stimavano il loro idioma importante e capace di veicolare una cultura, cominciarono in effetti a percepirlo come un codice autonomo e a rivalutarlo, descrivendone e classificandone i segni. Essi posero al contempo l'accento su problemi nuovi e inattesi, come la scarsità o l'imperizia dell'interpretariato che rendevano difficile la comunicazione con il mondo « privilegiato » degli udenti.

Nei capitoli successivi (*Tradurre minoranze*, *La continuità ininterrotta del tradurre*, *Tradurre lingue dei segni*), Sabina Fontana espone varie teorie, filtrate dal suo vissuto, in stretta connessione con la ricerca scientifica su traduzione e lingua dei segni. Nella LIS le mediazioni linguistiche e culturali della traduzione e dell'interpretariato si sviluppano e si realizzano sul piano dell'oralità ; la lingua è fatta di segni visivo-gestuali ed ha una propria struttura morfologica e sintattica ; essa è una forma di espressione iconica : le mani diventano le componenti di una lingua in cui, inevitabilmente, vi è « continuità fra prassi, gestualità e segni » (p. 46). Ma è anche una lingua convenzionale. Come ricorda Sabina Fontana, la selezione delle caratteristiche di un dato referente è arbitraria e imprevedibile, quindi « non può esistere una lingua dei segni internazionale » (p. 47).

Per i sordi è difficile raggiungere la padronanza del gesto grafico perché, non essendo in grado di individuare e precisare i suoni che compongono le parole, non possono trasformare i fonemi nei corrispondenti tratti grafici. La lingua dei segni è una lingua orale sprovvista di un sistema di scrittura, ragion per cui la comunità sorda sta cercando di sopperire a tale mancanza. Attualmente è stato sperimentato il *SignWriting* (SW), che non è legato a

nessun tipo di lingua scritta o a una particolare lingua dei segni, ma è stato elaborato espressamente come sistema di simboli internazionali specifico per le lingue dei segni, in grado di scrivere, trascrivere e leggere non solo i singoli segni ma anche intere successioni eterogenee e complesse. Tra tutti i sistemi di trascrizione orale il SW resta quello più efficace, ma solo l'odierna generazione di adulti sordi ha appreso a scrivere, trascrivere e leggere le lingue dei segni, e come afferma Sabina Fontana « il percorso di ricerca e di sperimentazione con il SW è ancora troppo recente e troppo poco conosciuto dalla maggior parte dei membri della comunità per poter valutare efficacemente il suo successo » (p. 65).

In Italia solo a partire dagli anni Novanta la figura dell'interprete-assistente, « voce e orecchio del sordo », ha subito un radicale cambiamento e oggi si sta avviando un suo processo di professionalizzazione. Gli utenti spinti dalla volontà di affermare la propria identità attraverso la loro lingua materna si sono trasformati da spettatori passivi in « protagonisti attivi nei servizi di interpretariato, partecipando al processo traduttivo fino a definire la natura e le modalità del servizio » (p. 96). Oggi la comunità sorda si è incamminata verso l'autodeterminazione culturale e sociale, allo scopo di garantire una concreta partecipazione collettiva, di conquistare dei diritti inalienabili, *in primis* quello del riconoscimento legale a pieno titolo della LIS. Obiettivo fondamentale della comunità è poi la promozione del bilinguismo, giacché i sordi educati a quello bimodale possono comprendere e parlare simultaneamente due lingue.

Scritto in modo coinvolgente, il saggio di Sabina Fontana – basilare per coloro che si occupano di traduzione e interpretariato, e prezioso per i lettori novizi che vogliono penetrare nel mondo della lingua dei segni – infonde una grande curiosità conoscitiva.

Rossella Giardullo

Joachim Du Bellay, *I rimpianti*. Testo originale a fronte, trad. Paola Magi, préface Fabio Scotto, notes Paola Magi, Giusi La Grotteria, Milan, Edizioni Archivio Dedalus, 2014, 332 p.

Quand Du Bellay rentra en France, à la fin du mois d'août 1557, il avait vu la fin du règne de Jules II et l'élection de Marcel II, ainsi que l'avènement de Paul IV, qui fera partie des papes les plus détestés. Chacun sait que Du Bellay, poète angevin, avait vécu l'expérience du séjour romain comme une sorte d'exil : des échos ovidiens résonnent souvent dans son recueil de sonnets, en particulier de l'Ovide des *Tristia* qui trouva la mort sur les

côtes roumaines sans jamais revoir sa terre natale. La matrice ovidienne est aussi utilisée pour confirmer l'attitude singulière de l'esprit souffrant. Toutefois *Les Regrets* – pour lesquels Paola Magi, dans cette publication bilingue, nous offre une traduction intégrale de grande qualité – s'éloignent en grande partie de la matrice essentiellement amoureuse du pétrarquisme du XVI^e^ siècle et adhèrent au contraire à une instance gnomique, à sa façon ironique et polémique.

La traduction de Paola Magi, accompagnée de nombreuses notes de bas de page très utiles au lecteur, respecte et explicite, grâce à des lignes blanches de séparation, la structure strophique du sonnet ; au plan métrique, c'est le double septénaire qui est utilisé ici afin de rendre l'alexandrin français. Le schéma rigide des rimes de l'original, fondé sur la rime embrassée selon le schéma ABBA, est de temps en temps reproduit tel quel, mais généralement de façon approximative grâce aux assonances. La traduction ne néglige donc pas le système rimique car, dans tous les cas de figure, elle essaye au moins d'y faire « allusion », si l'on veut recourir à une définition théorique d'Efim Etkind qui parle de Traduction-Allusion (*Un art en crise. Essai de poétique de la traduction poétique*, 1982). Ce dernier définit ainsi un *modus* qui peut parfois, dans sa façon de reproduire sporadiquement le schéma phono-rythmique de l'original, provoquer une déception par rapport à l'horizon d'attente du lecteur. À part quelques choix renvoyant à Dante et des rigidités syntaxiques liées à l'usage de l'hyperbate (par exemple « *Ma di piangere i modi son diversi* » pour le plus simple « Mais les moiens de plaindre sont divers »), on relève au plan lexical le recours à de rares archaïsmes (« *piaggia* » pour « rivage ») et une fidélité substantielle à la structure syntaxique et prosodique de l'original. Cette fidélité toutefois ne se laisse pas aller à des traductions trop littérales (« *cupidigia* » rend par exemple « l'avare désir »). Il en résulte un travail appréciable par sa cohérence et sa rigueur, visant à rendre dans la réécriture les modalités stylistiques et expressives de l'original sans effacer la patine du temps. Cette patine traductive instaure la nécessaire distance historique dont parle Antoine Berman dans *La Traduction et la lettre ou l'Auberge du lointain*, distance qui fait de l'Autre ce qu'il est : dans notre cas, un humble « rien », pourtant capable de nous communiquer aujourd'hui encore l'actualité d'un monde pour certains aspects très semblable au nôtre, quant aux défauts, aux aspirations déçues et à la quête inassouvie de sens.

Fabio SCOTTO

(traduit de l'italien par Anne-Sophie Chauvet)

Antonio Liruti da Udine, *Sonetti sopra le tragedie di Vittorio Alfieri. Saggio introduttivo, testi con apparati e note di commento*, Michael Lettieri, Rocco Mario Morano (a cura di), Prefazione Giorgio Barberi Squarotti, Soveria Mannelli, Rubbettino, 2014, CCLXXIX-120 p.

Scrive Giorgio Barberi Squarotti nella prefazione : « La nostra letteratura ricca è ancora di significative opere inedite o disperse, e benemeriti sono i critici e i filologi che recano in luce quanto giace nei fondi delle biblioteche » (p. XI). A tale linea di ricerca appartengono a pieno diritto Michael Lettieri e Rocco Mario Morano, i quali hanno in passato riscoperto e riproposto, peraltro in edizioni critiche di rigore inappuntabile, due perle dimenticate del teatro italiano settecentesco : *Orazio* di Giovanni Kreglianovich (The Edwin Mellen Press, 2003) e *Camilla* di Antonio Liruti (Società Editrice Fiorentina, 2008).

In questo nuovo volume torna lo stesso Liruti, vale a dire il drammaturgo e l'intellettuale dell'età napoleonica che rappresenta una figura originalissima nel panorama del suo tempo. Partendo infatti da una posizione periferica, qual era il Friuli, ebbe una visione tutt'altro che provinciale, ma anzi cosmopolitica e aggiornata, grazie anche alla conoscenza diretta delle esperienze teatrali europee, comprese quelle d'Oltremanica, dove aveva soggiornato nel 1801, ospite del generale Thomas Graham. Il saggio introduttivo fa luce sull'insieme dei rapporti tesi da Liruti con gruppi intellettuali, a cominciare da Andrea Rubbi, il *Parnaso italiano* e il *Teatro Moderno Applaudito*, nonché « stampatori e librai veneziani » (p. XIX). Tuttavia la storia delle diverse edizioni della raccolta poetica di Liruti, ricostruita anche attraverso le varianti dei testi, frutto di correzioni e ripensamenti, lascia lo spazio a una sezione di critica squisitamente testuale e filologica : laddove i diciannove sonetti sono analizzati uno per uno, in tal modo identificando « procedure di composizione, indicazioni delle fonti alfieriane di volta in volta utilizzate, concordanze, corrispondenze, trasposizioni, rifacimenti e confronti » (p. XCVII).

Qui l'interesse del libro e di conseguenza la sua importanza non si pongono soltanto in termini storici, storico-letterari o semplicemente letterari. Essendo l'opera di Liruti un esempio di riscrittura, vale per essa uno dei presupposti metodologici della critica intertestuale che ha trovato in Genette una formulazione assiomatica : tutti i testi sono composti da altri testi, ma gli ipertesti – e la riscrittura lo è *a priori* – , lo sono un po' di più. Nel loro contratto di lettura vi è una clausola ineludibile : conoscere, o meglio riconoscere, l'ipotesto che soggiace al testo che è sotto ai nostri occhi. Allorché Liruti ricreava la complessità drammaturgica del teatro alfieriano in un distillato di quattordici endecasillabi, era implicito che richiedesse

al lettore la competenza e la finezza di un lettore di secondo grado, quasi che egli dovesse essere un entomologo, o peggio – per analogia – un fisico nucleare. Ci ritroviamo infatti di fronte non a un figlio dell'originale di Alfieri, bensì alla sua ricreazione e alla sua riduzione alle dimensioni del puro DNA, senza nient'altro intorno.

Secondo una celebre definizione di Calvino, scrivere una poesia è come mettere il mare in un bicchiere. Lettieri e Morano ci ricordano che la critica è in pratica il processo di estrazione dell'acqua dal bicchiere in cui abbiamo bevuto. Ritroviamo così i testi poetici di Liruti, ma arricchiti di un apparato paratestuale, che estrinseca, rintraccia, trasceglie, asporta il filamento genetico di cui è composto : i singoli lemmi, i versi e le loro parti, gli snodi drammaturgici, i concetti chiave, fino alle particelle subatomiche, vale a dire i dettagli linguistici condivisi da entrambi, Alfieri e il suo epigono. Decostruendo ogni sonetto se ne sviscera il materiale da cui è formato, nonché il suo codice e le corrispondenze biunivoche con il correlativo teatrale dell'Astigiano.

In conclusione, basterebbe menzionare le notizie biobibliografiche su Liruti, nonché la presenza in appendice del suo autocommento delle edizioni del 1797 e del 1800, del *Discorso preliminare*, del *Discorso*, delle *Annotazioni* e della *Lettera*, per apprezzare la completezza e l'esaustività dell'intera operazione critica. Tuttavia va aggiunto un altro motivo per consigliare la lettura di un'opera come questa, il cui valore non riguarda soltanto gli studiosi del XVIII secolo, la sua letteratura e il suo teatro, ma anche quanti vogliano trovare e ritrovare un luogo che insegna come si fa critica ovvero conoscenza in azione, nella quale filologia, linguistica ed ermeneutica coesistono insieme e collaborano a una valutazione storica di un prodotto letterario che, due secoli dopo la sua apparizione, ci viene restituito in modo da sorprenderci con la sua vitalità.

Alessandro Iovinelli

Claudio Chiancone, *Francesco Pezzi. Un giornalista veneziano nella Milano di Stendhal*, Verona, Edizioni QuiEdit, 2014, 168 p.

Après un premier ouvrage remarqué consacré à *La scuola di Cesarotti e gli esordi del giovane Foscolo* (Pise, Edizioni ETS, 2012), Claudio Chiancone s'intéresse dans ce nouveau volume à la figure historique méconnue de Francesco Pezzi (Venise 1780 – Milan 1831), déjà objet de deux essais de l'auteur publiés en 2005 et 2007. Journaliste habile et brillant dans l'Italie napoléonienne et restaurée, Pezzi a été victime des préjugés de la critique romantique et patriotique, notamment de ses adversaires du *Conciliatore* qui

ont imposé l'image d'un homme de lettres vénal, mondain sans scrupules et servant tous les régimes. Or cet ambitieux Vénitien émigré à Milan fait indéniablement partie des figures caractéristiques de la première moitié du XIX^e^ siècle injustement tombées dans l'oubli, car son rôle dans l'histoire du journalisme italien et dans la critique littéraire fut fondamental.

S'appuyant sur une vaste documentation inédite, Claudio Chiancone met au jour la formation de Pezzi et ses premières années à Venise, notamment son amitié avec le poète Vittore Benzon qui l'introduit dans les milieux de l'élite culturelle vénitienne, pour laquelle les jeunes nobles mettent en scène des spectacles théâtraux dans les principaux salons littéraires. Pezzi, issu d'une famille de marchands, profite du coup mortel donné au commerce vénitien par le blocus continental imposé par Napoléon fin 1807 pour couper les liens avec les activités familiales et se consacrer entièrement à la littérature.

Un des chapitres les plus intéressants du volume est celui où Claudio Chiancone enquête sur les premières expériences de Pezzi dans le journalisme à Paris. Le jeune Vénitien aurait en effet appris le métier de journaliste auprès d'une personnalité centrale dans le milieu des anti-Lumières : l'antivoltairien Julien Louis Geoffroy, l'inventeur du feuilleton dramatique tel que le pratiquera le XIX^e^ siècle. L'auteur fait également état de ses recherches sur l'un des premiers journaux italophones parisiens, *Il Corriere d'Italia*, auquel pourrait avoir collaboré Pezzi, offrant des éléments pour la reconstruction de l'histoire de la presse italophone en France au XIX^e^ siècle.

De retour en Italie, Pezzi s'installe à Milan où, parti du néant, il réussit à transformer un journal en faillite (le *Corriere milanese*) en la gazette la plus lue du royaume d'Italie napoléonien (1808-1814). L'auteur montre bien l'opération de transfert culturel mise en place par Pezzi, qui réorganise la *quarta pagina* (la page culturelle) et en particulier la rubrique des variétés en s'inspirant du style direct et polémique de l'abbé Geoffroy, qui lui permet de réveiller l'attention du public et de fidéliser ses lecteurs. Les revues dramatiques de Pezzi deviennent progressivement un rendez-vous hebdomadaire fixe, où le journaliste n'hésite pas à s'attaquer aux auteurs contemporains connus et surtout à soulever des polémiques. Pezzi fait ainsi entrer la presse italienne dans la modernité et donne toute son épaisseur et sa dignité à la gazette, « *non più concepita soltanto come strumento di informazione, ma anche come mezzo di intrattenimento ; e come tale, essa diviene lo specchio del suo compilatore* » (p. 57). Le succès ne se fait pas attendre, puisqu'en 1811 les ventes du *Corriere milanese* dépassent celles du *Giornale italiano* de l'abbé Guillon, ce qui incite Pezzi à promouvoir une autre entreprise éditoriale avec Vincenzo Monti, Luigi Lamberti et Urbano Lampredi, *Il Poligrafo*, qui pendant trois ans sera la plus importante revue culturelle d'Italie.

Après la Restauration, Pezzi apprend rapidement comment se mouvoir au sein des nouvelles règles imposées par le congrès de Vienne ; il réussit à se débarrasser de ses concurrents qui revendiquaient la propriété du journal et, après avoir repris du service d'abord comme simple *estensore* du nouvel organe d'information officielle de la Lombardie des Habsbourg, la *Gazzetta di Milano*, en 1818 il en prend le contrôle total et la responsabilité officielle : « *È una vittoria personale senza precedenti, ma anche una data fondamentale per la storia del giornalismo italiano. Tramonta per sempre la figura del gazzettiere settecentesco, puro e semplice compilatore governativo, e nasce la figura del direttore responsabile, anima e imprenditore del proprio foglio* » (p. 103).

Dès lors et pendant plus d'une douzaine d'années, Pezzi exercera un rôle d'arbitre redouté et incontesté de la scène littéraire et théâtrale italienne, dont il rend compte dans son feuilleton culturel quotidien intitulé à la française *Glissons, n'appuyons pas :* « *Una stroncatura sul* Glissons *può significare la morte di un'opera, sulle scene come in libreria* » (p. 120). Les centaines d'articles écrits par Pezzi, notamment pendant les mois où il subit la concurrence du *Conciliatore*, constituent des documents précieux pour rendre compte de la vie milanaise et surtout des goûts du public « moyen », dominant à l'époque. On peut seulement regretter que l'auteur n'accorde quasiment pas de place à l'analyse des rapports entre la *Gazzetta* et la *Biblioteca italiana*, qui aurait pu compléter ce tableau du journalisme milanais, de ses acteurs et de son public.

Pezzi, qui se déclare ennemi du sentimentalisme exaspéré, se pose en adversaire du romantisme italien et réserve le même traitement aux grands et aux petits auteurs. Chiancone remarque néanmoins que la « *classico-romanticomachia* […] *sembra più un equivoco di etichette che una reale ostilità di gusto* » (p. 121). Ainsi, par exemple, Chateaubriand et Byron sont appréciés par les deux camps en présence, mais qui les placent cependant sous des étiquettes différentes : « *Byron è il più sublime dei classici per il Pezzi ; il portavoce del nuovo gusto per i romantici* » (p. 122). Par ailleurs, l'auteur montre que les premières attaques sont lancées par le camp des philo-romantiques (Pellico, Borsieri, Di Breme), auxquelles Pezzi répond au titre de la « légitime défense » sans jamais exprimer aucune haine. Alors que, lorsque Pezzi juge avec sévérité le *Carmagnola* de Manzoni, le journaliste est épinglé publiquement dans des sonnets et épigrammes distribués dans les salons et les théâtres, qui le dépeignent comme « *Vile, pezzente, venale* » (p. 129).

Dans le courant des années vingt, après avoir remporté le nouvel appel d'offres pour la direction de la *Gazzetta*, loin de rester campé sur ses positions, Pezzi abandonne ses polémiques avec les Romantiques, d'autant plus qu'il montre de l'intérêt vis-à-vis du roman historique, qui prend son essor

en Italie après les premières traductions de l'*Ivanhoé* de Walter Scott. Selon Chiancone, « *la maturità giornalistica del Pezzi raggiunge il suo culmine* » (p. 151) : de plus en plus apprécié, Pezzi est même évoqué de façon élogieuse par Giuseppe Montani sur l'*Antologia* de Vieusseux ou par le jeune Cesare Cantù, pour lequel Pezzi est « le roi de tous les journalistes » (p. 152-153). Il doit cependant affronter une rude concurrence pour remporter le nouvel appel d'offres de 1828, alors que sa santé décline. Quelques mois avant sa mort, Francesco Pezzi réussit à faire approuver par le gouvernement autrichien sa demande d'imprimer la gazette sous son nom, mais au final il sera vite oublié et son souvenir sera balayé par le vent nouveau qui souffle sur le journalisme du Risorgimento.

Contre l'inexorable oubli qui clôt le parcours exemplaire de Pezzi, le volume de Claudio Chiancone a su proposer une passionnante biographie historique et intellectuelle de ce pionnier du journalisme moderne.

Laura Fournier-Finocchiaro

Elisa Marazzi, *Libri per diventare italiani. L'editoria per la scuola a Milano nel secondo Ottocento*, Milan, Franco Angeli, 2014, 331 p.

Pour étudier la nationalisation des Italiens dans la deuxième moitié du XIX^e^ siècle, Elisa Marazzi a choisi une approche fondée sur l'histoire des maisons d'édition milanaises spécialisées dans le manuel scolaire et le livre d'éducation, à une époque où ces ouvrages ont été considérés comme des instruments irremplaçables pour créer le sentiment d'appartenance nationale et instruire la population. En reconstituant le panorama typographique et éditorial de la capitale lombarde, elle retrace le développement des politiques culturelles et des stratégies commerciales mises en œuvre par les acteurs principaux de cette période, qui vont constituer un nouveau pôle éditorial dans la géographie du livre d'école italien. Ils vont prendre place à côté des éditeurs de Turin et de Florence, les deux centres traditionnels où la production pédagogique s'était développée dès la première moitié du siècle, à la faveur de l'intérêt des élites piémontaises et toscanes pour l'instruction populaire, tandis qu'à Milan, sous la Restauration, l'Imprimerie impériale autrichienne avait conservé le monopole de l'impression des livres d'école, sélectionnés par une commission à Vienne. Ce n'est qu'après l'Unité qu'un groupe de libraires-imprimeurs de la capitale lombarde va se consacrer à cette production de masse, facile à imprimer et à écouler, parmi lesquels E. Marazzi suit minutieusement la trajectoire des maisons d'Antonio Vallardi, Enrico Trevisini, Giacomo Agnelli et Paolo Carrara. Le premier s'était spécialisé dans la cartographie, ainsi que dans différents

supports pour l'enseignement « objectif » (comme les tableaux scolaires, les tables de nomenclature, ou les objets de la méthode fröbelienne), avant de se tourner vers les livres de lecture et les ouvrages didactiques, alors que le second a fait d'emblée le choix du secteur scolaire pour développer son entreprise et ne diversifiera que par la suite sa production, en ouvrant des collections de lectures populaires. Les deux derniers appartiennent à une sphère plus conservatrice. Agnelli, traditionnellement tourné vers le livre religieux et dévotionnel, se lance dans l'impression de livres de lectures éducatives pour le peuple et pour l'enfance ; enfin Carrara (qui n'aura jamais d'imprimerie en propre), s'adonne à une production hétéroclite où les livres d'école et les livres d'éducation populaire côtoient la littérature « manzonienne » et la littérature de jeunesse traduite, notamment française. Et c'est par le biais de ces traductions qu'il reviendra à cet éditeur-libraire sans spécialisation bien affirmée « *d'introdurre nella letteratura per l'infanzia italiana esempi di racconti dove il romanzesco e l'avventuroso sopravanzavano le componenti edificanti o didattiche* » (p. 173). La même insuffisance de stratégie éditoriale se retrouve d'ailleurs dans les « collections » ouvertes par tous ces éditeurs milanais, qui les multiplient en leur donnant des intitulés similaires (« Bibliotechina per il popolo », « Piccola Biblioteca Popolare di educazione e ricreazione », « Biblioteca istruttiva », « Biblioteca per le famiglie », « Nuova Biblioteca educativa ed istruttiva ») et en réunissant des œuvres soumises aux visées moralisatrices et didactiques du projet d'éducation des masses soutenu par la classe dirigeante après l'Unité. Preuves à l'appui, E. Marazzi démontre que toutes ces collections sont en réalité des répertoires indifférenciés sur le fond, destinés avant tout à présenter la production de manière classée : un expédient publicitaire comme un autre, qui cache l'absence de tout véritable projet éditorial, et regroupe sans les sélectionner des textes relevant de genres et de destinataires différents. Ces mêmes objectifs, idéologiques et commerciaux, président également aux collections des « livres de prix » (une tradition bien enracinée dans les pratiques scolaires), qui, moyennant une meilleure reliure, leur permettait d'écouler leurs invendus en les présentant comme des livres de loisir.

Par la suite, Agnelli, Carrara et Trevisini resteront enfermés dans leur logique conservatrice et finiront par disparaître ; seul Vallardi subsistera, en se recentrant sur le secteur scolaire (notamment dans le secondaire). Le renouveau viendra en revanche des éditeurs milanais qui, en s'adressant aux enfants d'un public bourgeois (comme Treves), ou bien en diffusant une production de masse qui privilégie le romanesque et l'exotique (comme Sonzogno), sauront répondre à la fin du XIX^{e} siècle aux nouvelles demandes du public.

Mariella COLIN

Anna Antoniazzi, *La scuola fra le righe (con un saggio critico di Pino Boero)*, Pise, Edizioni ETS (Bagheera), 2014, 255 p.

Avec cette anthologie, Anna Antoniazzi démontre que la littérature italienne a fréquenté les salles de classe beaucoup plus que ce qu'on pourrait imaginer. Dans ce riche recueil d'extraits de romans, de nouvelles et de poèmes, d'œuvres pour l'enfance et d'écritures du moi (journaux, autobiographies, correspondances), les écrits choisis et commentés offrent des aperçus significatifs et complémentaires du monde des institutions scolaires, sur une période allant de l'Unité à nos jours. A. Antoniazzi les a classés en chapitres thématiques correspondant aux moments clés et aux *topoï* de cette vaste production, au sein de laquelle les documents et les témoignages des enseignants côtoient les œuvres narratives. Et ce, non seulement à partir des textes majeurs consacrés au sujet et connus de tous (comme *Scuola normale femminile* de Matilde Serao, *Il romanzo d'un maestro* d'Edmondo De Amicis, *Il maestro dei ragazzi* de Giovanni Verga, *Ricordi di scuola* de Giovanni Mosca, *Il maestro di Vigevano* de Lucio Mastronardi), mais aussi de nombreux textes mineurs et moins connus, comme par exemple les souvenirs d'Ada Negri institutrice débutante (*La cacciatora*), les classes de latin de Giosuè Carducci (*Rimembranze di scuola*) ou les professeurs d'Emilio Praga (*Il professore di greco*). Nombreux sont aussi les auteurs qui ont construit dans leurs nouvelles des personnages fictifs de maîtres et de maîtresses, comme Carlo Dossi (*Panche di scuola*, *La maestrina d'inglese*, *Gocce d'inchiostro*) ou Luigi Pirandello (*La maestrina Boccarmé*). Le thème des « *maestrine* » séduit aussi Salvatore Di Giacomo, Carola Prosperi, Neera, Giorgio Scerbanenko, Federigo Tozzi… Plus proches de nous, d'autres écrivains qui ont été instituteurs ou professeurs ont consigné leurs expériences dans leurs proses autobiographiques, comme Leonardo Sciascia (*Le parrocchie di Regalpetra*), Pierpaolo Pasolini (*Un paese di temporali e di primule*), Domenico Starnone (*Ex cattedra e altre storie di scuola*) ; ou bien, ils les ont racontées à leurs proches dans leur correspondance, comme Giovanni Pascoli (professeur de lettres classiques à Messine) ou Antonio Gramsci (qui enseigne à lire et à écrire aux analphabètes siciliens pendant sa relégation à Ustica). À ces auteurs et intellectuels célèbres dans le monde des lettres et de la culture vient s'ajouter une pléiade d'auteurs contemporains, que ce volume contribue à faire découvrir.

La littérature pour l'enfance n'est bien évidemment pas oubliée : mais aux œuvres qui se conforment aux idéaux de l'adulte éducateur (comme *Cuore*), Anna Antoniazzi préfère celles qui entendent se conformer au point de vue enfantin, que les écrivains adoptent lorsqu'ils font parler des enfants rebelles à la première personne pour raconter l'école en mettant

à mal l'institution. Car la vision du monde de l'enfance utilise des filtres lui permettant de voir la réalité en faisant tomber les masques derrière lesquels elle se cache : dans la typologie de l'« *ottica bambina* », un fil rouge relie *Pinocchio* de Collodi et *Il giornalino di Gian Burrasca* de Vamba à *Aniceto o la bocca della verità* de Giana Anguissola et *Ascolta il mio cuore* de Bianca Pitzorno. Et Gianni Rodari se moque de tous les conformismes scolaires dans le *Libro degli errori.*

De tous ces textes se dégage un tableau sincère de l'histoire de l'école racontée par la littérature, d'où ressort non pas un miroir du réel, mais une lecture multiple, une pluralité d'approches d'une réalité complexe et changeante, même si certaines constantes subsistent. La représentation d'une école souvent vue comme un lieu de contrainte et non de liberté, d'ennui et non d'épanouissement, appelle la critique, sinon la satire ; elle n'empêche pas cependant l'émergence d'aspirations utopiques et d'expériences d'intense épanouissement personnel, souvent inattendu.

Mariella Colin

Maria Antonietta Ferraloro, *Tomasi di Lampedusa e i luoghi del « Gattopardo »*, Ospedaletto – Pisa, Pacini, 2014, 128 p.

La pregevole monografia di Maria Antonietta Ferraloro, originata dalla sua tesi di dottorato, indaga il problema della rappresentazione spaziale nel romanzo tomasiano innestandosi su un dialogo fecondo con la letteratura critica che, proprio su questo tema, l'ha preceduta.

Strutturato in tre capitoli e arricchito da un'appendice testimoniale, da un significativo apparato iconografico e da una ricca bibliografia dedicata sia all'oggetto specifico della ricerca sia al più ampio dibattito critico-teorico, da Michail Bachtin in poi, relativo al collegamento tra letteratura e spazio, il volume si apre con una vasta ricognizione del complesso percorso artistico e biografico di Tomasi di Lampedusa. Esso condusse alla scrittura della sua opera più nota – concentrandone la redazione, com'è noto, all'estremo limite della sua vicenda esistenziale. Questo testo testimonia altresì la sicura dimestichezza con cui la studiosa adopera le fonti necessarie a ricostruire la vicenda umana e letteraria dello scrittore palermitano, soffermandosi forse con eccessiva insistenza – unico rilievo – sulla contrapposizione di quest'ultimo con la coeva cultura accademica. Nel primo capitolo è presentata l'analisi del cronotopo spazio-temporale nel *Gattopardo*, in cui si confermano l'estrema modernità e l'indubbio valore di un'opera che traghetta il genere storico dall'Otto al Novecento, innovandone le strutture linguistico-narrative e l'impianto semiotico. Di seguito, viene il tema

delle influenze letterarie che colloca Tomasi di Lampedusa molto vicino alla sensibilità del modernismo inglese : Joyce e la Woolf ovviamente. La predilezione per la seconda è però molto più netta : alla Woolf lo scrittore si sente accomunato da una profonda empatia sul modo d'intendere il processo creativo e da una particolare sintonia « narratologica ». E, ancora, viene evidenziato il nodo della relazione tra il Tomasi di Lampedusa fine conoscitore e storico atipico della letteratura – qualità che emergono con evidenza nei due lunghi scritti di *Letteratura inglese* e *Letteratura francese* – e il Tomasi di Lampedusa scrittore, il quale per la composizione della sua opera si avvale anche dei risultati di questi due momenti di riflessione estetico-letteraria. Infine, la saggista si attarda sulle questioni della vocazione memorialistica dell'autore e del suo rapporto con la realtà circostante, elementi centrali per lo sviluppo della tesi postulata dalla Ferraloro.

Tale tesi viene illustrata nelle pagine del secondo capitolo, chiarendone i termini grazie anche a un continuo e proficuo accostamento al testo, alla sua parola viva e agli episodi che ne costituiscono l'intreccio. Il punto centrale dell'indagine viene trovata nella rilettura di quell'episodio del romanzo nel quale il Principe richiama alla memoria il rinvenimento nel giardino di Villa Salina del cadavere del soldato borbonico. Di questa vicenda la Ferraloro rintraccia una nuova fonte che le consente di dare al lettore una chiave di lettura aggiornata sia dell'episodio in sé sia del contesto spaziale che lo ospita e nel quale trova il suo compimento narrativo. Lo spunto per la creazione del personaggio-soldato non deriverebbe, infatti (o deriverebbe solo in minima parte), dalla biografia del bisnonno paterno del narratore, ma andrebbe ricondotto alla morte di un soldato tedesco, avvenuta durante gli scontri tra gli Alleati e le truppe germaniche nell'estate del 1943. Di tutto ciò, d'altronde, lo stesso Tomasi di Lampedusa era stato testimone, quand'era sfollato a Ficarra, paesino dei monti Nebrodi non lontano da quel Capo d'Orlando dove avevano la loro residenza i cugini Piccolo.

Come sostiene la studiosa, questo nuovo elemento del romanzo d'indagine ha valore non tanto considerato in sé, come « possibilità di situare uno dei suoi episodi, […] entro i territori della realtà piuttosto che in quelli virtuali di un sapiente, raffinatissimo gioco intertestuale », quanto come volàno per riprendere e ampliare « una ricerca che si propone tra le sue finalità di vagliare forme, modalità, e funzioni della ricezione romanzesca dello spazio all'interno della *fabula* gattopardiana, e che si preoccupa di integrare quanto più possibile, nell'analisi testuale dell'opera, gli strumenti letterari con quelli storiografici » (p. 64). In un processo di progressiva amplificazione semantica, dunque, il giardino di villa Salina non è solo una delle dimostrazioni più significative della prodigiosa memoria letteraria di Lampedusa, né l'immagine allegorica di un ceto sociale – quello

aristocratico – vicino alla dissoluzione e alla morte. Non è neppure il *locus* per eccellenza nel quale si riflette l'interiorità del protagonista, bensì la trasfigurazione poetica di uno spazio reale ricreato attraverso il filtro della memoria.

« In tal senso », conclude la Ferraloro, « il recupero dell'episodio ficarrese contribuisce, forse, a restituire un piccolo tassello alla complessa cartografia gattopardiana e fornisce, forse, un piccolo apporto alla comprensione dei meccanismi compositivi che sono alla base dell'immaginario di questo grande autore » (p. 68). Autore del quale, nel terzo capitolo, vengono riprese e ripercorse le tracce lasciate proprio nel periodo da sfollato trascorso con la madre, la moglie e i cugini Piccolo a Ficarra, appunto per rimarcare la pregnanza esistenziale e la ricaduta letteraria di questi mesi di forzato esilio, ma anche per sottolineare l'importanza di una ricerca archeologico-letteraria che Mario Vargas Llosa, in un saggio intitolato *Menzogna di principe. Giuseppe Tomasi di Lampedusa*, dichiara necessaria non tanto per soddisfare le pulsioni narcisiste di eruditissimi ricercatori, quanto per « conoscere quanto Lampedusa ne ha fatto » (p. 84).

Luca Bani

Renato Tamassia, *Una vittoria amara, diari e lettere di Giulio Tamassia e di sua moglie Bianca (1943-1945)*, Introd. Mario Avagliano, Cava de' Tirreni, Marlin Editore (Filo spinato : memorie di guerra e di prigionia), 2013, 521 p.

Ce gros volume, tissé de témoignages poignants et imprégné de l'atmosphère de la guerre, se lit comme un roman. Le lecteur se trouve *in medias res* plongé dans une des périodes les plus tourmentées de l'histoire de l'Italie, celle qui va de l'armistice du 8 septembre 1943 à la Libération du printemps 1945.

Le prisme de lecture est celui d'une famille séparée par les choix auxquels la guerre l'a contrainte : dans la péninsule coupée en deux par le front – au nord la République fasciste de Salò, au sud les Alliés – , la mère, Bianca, et son petit enfant Renato sont restés au nord, où ils habitaient avant la guerre, tandis que le père, Giulio, militaire de carrière, quitte son cantonnement de Trieste après la débâcle du 8 septembre pour tenter de rejoindre la Résistance dans le sud de l'Italie et se fixe finalement à Rome jusqu'à la fin de la guerre. Or les deux époux s'efforcent, malgré toutes les difficultés qu'on imagine, de maintenir entre eux la correspondance abondante à laquelle ils étaient habitués dès que sa carrière éloignait Giulio de sa famille. Qu'ils réussissent à faire passer d'un côté à l'autre du front des lettres, irrégulièrement certes, et par des moyens dont nous laissons au lecteur la

découverte, tient du miracle. Le miracle suivant, c'est que la plupart de ces lettres ont été soigneusement conservées, ainsi que des lettres de parents, d'amis, de même que des journaux et carnets intimes. C'est à la tâche de nous les restituer dans leur éternelle fraîcheur que s'est attelé le fils de Giulio et Bianca, des années après leur disparition. Historien, Renato Tamassia a investi dans cette entreprise la rigueur de sa formation d'universitaire. Il a classé, trié et choisi les documents – y compris photographiques – les plus significatifs, pour reconstituer les échanges dans leur chronologie, et rédigé de nombreuses et précieuses notes, concernant tant la vie familiale que des épisodes particuliers de la guerre. Il en résulte un volume à la fois dense et passionnant, qui tient en haleine le lecteur.

Les deux principaux épistoliers sont des personnes peu banales. D'une part, un général de l'armée italienne, monarchiste, qui a déjà fait la campagne de Libye et celle de Russie et qui se retrouve humilié et désemparé par le comportement des gouvernants italiens successifs, mais qui réagit en s'engageant dans la Résistance contre les ex-alliés et nouveaux ennemis allemands (Giulio Tamassia occupera une charge importante à la libération de Rome, dont il rend compte dans des rapports à sa hiérarchie, publiés en annexe). D'autre part, Bianca, son épouse depuis vingt ans, qui a passé un diplôme universitaire et commencé une carrière d'écrivain d'art, avant de donner naissance à l'enfant si longtemps attendu : femme énergique et intelligente, elle doit maintenant veiller seule à l'enfant, à leur entretien et à leur sécurité à tous deux, après avoir quitté leur maison de Trente, trop exposée (celle-ci va d'ailleurs être détruite par un bombardement). Le mari et la femme sont très informés des événements internationaux, ils évoluent dans un milieu de bonne bourgeoisie cultivée et commentent l'actualité, chacun avec sa personnalité et son point de vue politique. Ce qui scande leurs échanges, ce sont les sentiments très intenses de solitude, l'inquiétude, l'angoisse lorsque les silences durent trop, les lettres s'étant égarées ; les dangers sont bien réels, et bien lourdes les difficultés de la vie quotidienne, même si les relations familiales et amicales assez haut placées facilitent les solutions. À la souffrance de la séparation s'ajoute le sentiment du temps irrémédiablement passé sans la présence des proches, l'ironie du sort qui a voulu que ce fils tant attendu naisse précisément au seuil de la guerre et vive sa petite enfance en l'absence de son père, dans la tourmente et les périls. Puis viendra la douleur de la perte de leur maison, avec tous les souvenirs accumulés. Ce n'est qu'à la toute fin de la guerre, au printemps 1945, qu'ils se retrouvent définitivement.

Le récit de ces aventures familiales, « certainement pas uniques, encore que moins tragiques que celles d'autres familles », comme le dit avec modestie Renato Tamassia, constitue en réalité une tesselle précieuse de

la mosaïque de l'histoire de l'Italie dans la Seconde Guerre mondiale, qui fut aussi pour elle une guerre civile. Dans la dynamique bien articulée entre le vécu intime, la part biographique et le témoignage, désormais devenu historique, se trouve le ressort de la réussite de ce bel ouvrage.

Pascale Budillon Puma

TRANSALPINA

ÉTUDES ITALIENNES

—

1. ***Regards croisés***, textes recueillis et présentés par Mariella Colin, Presses universitaires de Caen, 1996, 180 p., 5 €.

La culture française et la culture italienne sont à tour de rôle « culture regardante » et « culture regardée ». On le voit dans le cas des études de linguistique contrastive ou dans les traductions françaises du *Décaméron* au XVIII[e] siècle. À cette même époque, le regard des voyageurs ne distingue que les aspects jugés ridicules ou négatifs de la société de l'autre. Il en est de même pour le jugement des témoins lors de la bataille de Ravenne en 1512 ou de l'entrée en guerre de l'Italie en 1915. De la distance entre l'identité et l'altérité ont surgi ces perceptions des différences linguistiques, littéraires et sociales qui sont autant de pièces à verser à l'histoire de l'imaginaire italien des Français et de l'imaginaire français des Italiens.

2. ***Identités italiennes***, textes recueillis et présentés par Mariella Colin, Presses universitaires de Caen, 1998, 160 p., 5 €.

On analyse ici les modalités selon lesquelles s'élaborent les constructions de l'identité collective et individuelle en Italie. Dans la péninsule, le caractère inachevé de l'État avait longtemps été déploré par les intellectuels ; à présent, les projets de partage du territoire invitent à rechercher les facteurs culturels et symboliques de la cohésion nationale. Sur le plan littéraire, la question de l'identité marque les écrivains et s'inscrit au cœur de leurs œuvres. Qu'elle se trouve revendiquée par un *nous* ou bien par un *je*, qu'elle soit plurielle ou singulière, l'identité est toujours à construire, et sa manifestation ne peut que prendre la forme d'une quête sans cesse recommencée.

3. ***Lettres italiennes en France***, textes recueillis et présentés par Mariella Colin, Presses universitaires de Caen, 1999, 186 p., 5 €.

Les articles réunis dans ce numéro sont autant de nouvelles pièces versées au dossier de l'histoire de la réception de la littérature italienne en France. Du début du siècle dernier jusqu'à la fin de notre siècle, ont été passés en revue les parcours en terre française d'écrivains italiens ayant marqué leur époque, choisis tantôt parmi les mineurs (Silvio Pellico, Cesare Cantù, Paolo Mantegazza) et tantôt parmi les plus célèbres (Italo Svevo, Curzio Malaparte, Dino Buzzati et Vincenzo Consolo).

Les études sur les uns et les autres ont permis de restituer les différentes modalités selon lesquelles leurs œuvres ont été comprises et diffusées, et de reconnaître les médiateurs ayant joué un rôle essentiel pour leur circulation : journalistes et critiques littéraires, éditeurs et directeurs de collection, sans oublier les universitaires (le plus souvent, des italianistes et des comparatistes). La connaissance du cadre politique, idéologique et culturel français, comme l'horizon d'attente des lecteurs, s'est révélée déterminante.

La résonance esthétique et idéologique du contexte français avec les lettres italiennes a réservé plus d'une surprise, en permettant de mieux identifier les sensibilités et les aspirations des couches sociales qui le composent. Le rôle singulier qu'y joue depuis toujours la littérature transalpine, servant tour à tour de modèle et de repoussoir, de ferment et d'antagoniste, n'est pas le moindre des intérêts révélés par les contributions ici présentées.

4. *Familles italiennes*, textes recueillis et présentés par Marie-José Tramuta, Presses universitaires de Caen, 2000, 148 p., 5 €.

Les articles proposés dans ce volume abordent la question de la famille dans la littérature italienne des XIX^e^ et XX^e^ siècles. Le roman domestique ou roman de famille est un aspect de la totalité du groupe où il figure à la fois comme reflet du même et reflet de l'autre. La famille est fondée sur des données biologiques et soumise à des contraintes d'ordre social. Comme l'écrivait Claude Lévi-Strauss, il n'y aurait pas de société sans famille, mais il n'y aurait pas non plus de famille s'il n'y avait déjà une société. L'origine même du mot souligne, chez les Romains, le rapport qui préside à sa destinée : initialement la famille représente la réunion de serviteurs, d'esclaves appartenant à un seul individu ou attachés à un service public. Tout n'est au fond qu'une histoire de famille.

La représentation de la famille constitue donc une métaphore destinée à justifier et à résoudre, dans le meilleur des cas, les tensions sociales et les conflits moraux, microcosme et reflet ou projection de la famille macrocosme, la nation. L'Histoire est présente en arrière-plan de chacun des textes proposés en tant qu'elle informe ou déforme la culture familiale sous les divers aspects qu'elle déploie, depuis les aspirations de l'Unité italienne jusqu'aux bouleversements d'une Histoire plus récente.

5. *La Mort à l'œuvre*, textes recueillis et présentés par Mariella Colin, Presses universitaires de Caen, 2001, 182 p., 5 €.

De par son intensité dramatique, la mort se prête bien à la fiction, devient facilement un thème romanesque et théâtral, joue un rôle majeur dans la construction des intrigues : les cadres diégétiques et les fonctions narratives montrent comment on tue, comment on meurt en littérature et au théâtre. Du romantisme au naturalisme et au vérisme, de la littérature enfantine au théâtre, des romans historiques au fantastique, les articles ici réunis explorent les manières multiples par lesquelles les œuvres de la littérature italienne du XIX^e^ et du XX^e^ siècle utilisent la mort comme

ressort narratif ou comme métaphore ; ils en analysent la portée philosophique ainsi que les modalités narratives et les codes rhétoriques, stylistiques et poétiques mis en œuvre. Une démarche qui relie également les textes aux faits de société et à l'espace du privé, à l'histoire des mentalités et aux thèmes anthropologiques.

6. ***Le poids des disparus***, textes recueillis et présentés par Brigitte Le Gouez, Presses universitaires de Caen, 2002, 136 p., 5 €.

Grandes figures historiques, modèles idéalisés ou parents précocement disparus, leur absence obère parfois le destin des vivants ; l'ombre qui voile leur existence se révèle alors déterminante dans leurs parcours de vie et d'écriture. C'est ce que montrent les études ici rassemblées à travers l'exemple de l'épigraphie commémorative ou chez quelques poètes et romanciers des XIX^e^ et XX^e^ siècles. Les écrivains de la fin du XIX^e^ siècle inspirés par la figure de *Beatrice*, les poètes Carducci et Ungaretti ou encore les romanciers Gadda, Gianna Manzini et Erminia Dell'Oro sont ainsi convoqués pour témoigner des liens du deuil et de l'entreprise littéraire.

7. ***Proust en Italie. Lectures critiques et influences littéraires***, textes recueillis et présentés par Viviana Agostini-Ouafi, Presses universitaires de Caen, 2004, 168 p., 15 €.

Les contributions réunies dans ce numéro ont été présentées au colloque *Proust en Italie* qui s'est tenu à l'université de Caen Basse-Normandie les 20 et 21 juin 2003. Ces études ont pour objet des lectures critiques de l'œuvre de Proust proposées dans la péninsule au cours du XX^e^ siècle ainsi que les influences littéraires exercées par la *Recherche* sur des poètes et des écrivains italiens. Les deux premières interventions brossent un tableau général de cette réception critique et littéraire, notamment dans l'entre-deux-guerres. Suivent des études approfondies portant sur la critique de Proust chez Giacomo Debenedetti, Giuseppe Antonio Borgese et Giovanni Macchia comme sur les contacts, thématiques ou formels, entre la *Recherche* et l'œuvre d'écrivains tels qu'Italo Svevo, Attilio Bertolucci et Giorgio Bassani. Les deux dernières interventions concernent la critique italienne de Proust des années 1980-1990, le travail accompli chez Mondadori pour la nouvelle édition de la *Recherche* et les débats avec la critique française contemporaine autour de l'établissement du texte d'*Albertine disparue*.

8. ***Lettres italiennes en France (II). Réception critique, influences, lectures***, textes recueillis et présentés par Mariella Colin, Presses universitaires de Caen, 2005, 252 p., 15 €.

Les treize contributions ici réunies expliquent les différentes modalités selon lesquelles ont été comprises et diffusées à l'étranger les œuvres d'auteurs italiens, du Trecento au Novecento. L'exploration attentive des éléments qui ont déterminé à chaque fois l'« horizon d'attente » dans le pays d'accueil a permis de dresser un inventaire précis des facteurs en jeu dans la réception de Pétrarque, Vico, Alfieri,

Collodi, Salgari, De Amicis, Carducci, Pascoli, D'Annunzio, Marinetti, Papini, Brancati, Bonaviri et Calvino. Ont été ainsi pris en considération divers aspects, tels que l'intertextualité et la traduction, l'édition et la diffusion, la lecture et l'interprétation critique. Parmi les pratiques de la réception, cette dernière a été tout particulièrement privilégiée comme angle d'attaque, en raison du rôle déterminant qui est le sien. Quel rôle a joué la critique française dans la reconnaissance de la littérature italienne en France (et en Europe) ? Quelles œuvres ont été saluées, et lesquelles négligées ? Au nom de quels critères, et selon quelles modalités ? C'est à toutes ces questions qu'ont été apportées des réponses nuancées, fondées sur une documentation riche et sûre.

9. ***La traduction littéraire. Des aspects théoriques aux analyses textuelles***, textes recueillis et présentés par Viviana Agostini-Ouafi et Anne-Rachel Hermetet, Presses universitaires de Caen, 2006, 192 p., 15 €.

Les interventions ici réunies, par la diversité des disciplines concernées et des approches mises en œuvre, prennent en compte les aspects théoriques et pratiques de la traduction littéraire. La variété des problématiques explorées est liée à la complexité du phénomène traductif : la place de l'auteur, l'importance de l'original, le rôle du traducteur, la nature du texte cible et la relation de celui-ci avec le texte source, enfin la lecture du texte traduit faite par le critique et le lecteur. Quant aux pratiques traduisantes étudiées, elles proposent un échantillon très large d'exemples tirés de la littérature traduite.

Tout en tenant compte du contexte international, ces interventions privilégient les théories contemporaines de la traduction circulant en France et en Italie. La pluralité d'approches théoriques et méthodologiques, de perspectives croisées et d'analyses textuelles, présentée dans ce volume, se veut une contribution à l'approfondissement de la réflexion sur la traduction littéraire, en particulier franco-italienne.

10. ***Carducci et Pascoli. Perspectives de recherche***, textes recueillis et présentés par Laura Fournier-Finocchiaro, Presses universitaires de Caen, 2007, 274 p., 15 €.

Giosuè Carducci, contemporain de la formation de l'État unitaire italien, a été le premier poète italien prix Nobel de littérature, en 1906. Après avoir connu une popularité exceptionnelle, même auprès du grand public, ce « classique » de la littérature italienne du XIX^e^ siècle a par la suite été frappé par le mépris, voire la dérision. Aujourd'hui, après une longue période où la plupart des hommes de lettres avaient cessé de s'intéresser à lui, on constate un renouveau d'intérêt pour le poète, professeur et homme politique toscan, naturalisé bolonais à la fin du XIX^e^ siècle. Cet intérêt se prolonge pour l'éminent élève du professeur Carducci, le poète Giovanni Pascoli, qui reprit son flambeau poétique ainsi que la chaire de son maître à Bologne en 1907. À l'occasion du centenaire de la mort du prix Nobel, l'université de Caen Basse-Normandie a invité des experts reconnus français et italiens

les 11 et 12 mai 2007, dont les contributions sont réunies dans ce numéro. Leurs études analysent la réception et la postérité des deux poètes Carducci et Pascoli en France et en Italie tout au long du XX^{e} siècle, présentent des aspects particuliers de leur œuvre et ouvrent des pistes de recherche sur l'œuvre poétique mais aussi sur l'ensemble de la production des deux auteurs.

11. *L'Italie magique de Massimo Bontempelli*, textes recueillis et présentés par Jacqueline Spaccini et Viviana Agostini-Ouafi, Presses universitaires de Caen, 2008, 186 p., 15 €.

Massimo Bontempelli (1878-1960) est le théoricien et le principal représentant italien du « réalisme magique » ; son style d'écriture devance la production latino-américaine des García Márquez et Allende et prépare le postmoderne de Paul Auster. Écrivain éclectique, son œuvre se déploie sur plus d'une quarantaine d'années, au cours desquelles il s'est produit en tant que romancier, dramaturge, nouvelliste, essayiste, critique d'art et journaliste. En raison de son adhésion initiale au fascisme (dont il s'éloignera) et malgré la mise en résidence forcée que Mussolini lui imposera, Bontempelli connaîtra un déclin, consécutif à une méfiance intellectuelle à son égard qui s'est répercutée jusqu'à nos jours. Les contributions ici réunies soulignent le rôle culturel que cet intellectuel joua à son époque parmi les siens. Les spécialistes de cet auteur se sont penchés sur l'ensemble de son œuvre multiforme (l'écriture narrative, les pièces de théâtre, les critiques d'art…) selon des modalités d'approche diverses, permettant de mettre en valeur le talent polyvalent de cet écrivain et de retrouver les multiples échos bontempelliens dans les perspectives littéraires ouvertes par ce précurseur presque méconnu.

12. *Fascisme et critique littéraire. Les hommes, les idées, les institutions*, vol. I, textes recueillis et présentés par Christian Del Vento et Xavier Tabet, Presses universitaires de Caen, 2009, 212 p., 15 €.

Ce numéro de *Transalpina* (qui sera suivi d'un second) prend en considération la question de la critique littéraire durant le fascisme et celle des rapports que le régime entretint avec les milieux académiques, universitaires et scolaires, ainsi qu'avec le monde de l'édition. Il tente de reconstruire quelques-unes des principales interprétations d'ensemble de l'histoire littéraire italienne et des théories générales de la littérature qui s'affrontèrent alors. Il examine tout particulièrement les usages qui furent faits de certains classiques italiens, lus comme des « prophètes » et des « précurseurs » du fascisme. On y trouve l'analyse de plusieurs institutions qui servirent de relais à la diffusion de la culture durant le *Ventennio*. Sont retracés aussi les parcours de quelques personnages de premier plan de la vie culturelle, ayant été des intellectuels « organiques » du régime ou au contraire des opposants en exil ou de l'intérieur. Enfin, une partie de ces deux volumes est consacrée à une comparaison avec la situation d'autres pays européens (la France, l'Espagne, l'URSS).

Peu de travaux évoquent en France cet aspect de la culture italienne du *Ventennio*. Or il s'agit là d'un aspect d'autant plus important que, au XX^e^ siècle, quelques-uns parmi les principaux chemins interprétatifs et paradigmes historiques se sont constitués, ou consolidés, durant le fascisme. De sorte que lorsque l'Italie républicaine s'interrogera sur les racines démocratiques de ses traditions culturelles, il lui reviendra de combattre, ou de retourner, ces paradigmes et vulgates, mais aussi parfois de les absorber, fût-ce de façon implicite.

13. *Fascisme et critique littéraire. Les hommes, les idées, les institutions*, vol. II, textes recueillis et présentés par Christian Del Vento et Xavier Tabet, Presses universitaires de Caen, 2010, 222 p., 15 €.

Ce numéro de *Transalpina* (comme le précédent n° 12) prend en considération la question de la critique littéraire durant le fascisme et celle des rapports que le régime entretint avec les milieux académiques, universitaires et scolaires, ainsi qu'avec le monde de l'édition. Il tente de reconstruire quelques-unes des principales interprétations d'ensemble de l'histoire littéraire italienne et des théories générales de la littérature qui s'affrontèrent alors. Il examine tout particulièrement les usages qui furent faits de certains classiques italiens, lus comme des « prophètes » et des « précurseurs » du fascisme. On y trouve l'analyse de plusieurs institutions qui servirent de relais à la diffusion de la culture durant le *Ventennio*. Sont retracés aussi les parcours de quelques personnages de premier plan de la vie culturelle, ayant été des intellectuels « organiques » du régime ou au contraire des opposants en exil ou de l'intérieur. Enfin, une partie de ce deuxième volume est consacrée à une comparaison avec la situation d'autres pays européens (la France, l'Espagne, l'URSS).

Peu de travaux évoquent en France cet aspect de la culture italienne du *Ventennio*. Or il s'agit là d'un aspect d'autant plus important que, au XX^e^ siècle, quelques-uns parmi les principaux chemins interprétatifs et paradigmes historiques se sont constitués, ou consolidés, durant le fascisme. De sorte que lorsque l'Italie républicaine s'interrogera sur les racines démocratiques de ses traditions culturelles, il lui reviendra de combattre, ou de retourner, ces paradigmes et vulgates, mais aussi parfois de les absorber, fût-ce de façon implicite.

14. *La littérature de jeunesse italienne du XX^e^ siècle*, textes recueillis et présentés par Mariella Colin, Presses universitaires de Caen, 2011, 242 p., 18 €.

Ce numéro de *Transalpina* porte sur la littérature italienne pour l'enfance et la jeunesse du XX^e^ siècle, souvent peu connue en France. Il éclaire cette période, et présente les auteurs les plus significatifs et les œuvres les plus importantes de son histoire récente, dans laquelle les déclins ont alterné avec les renaissances, les continuités avec les ruptures.

Cette production littéraire et artistique a été portée par plusieurs générations de romanciers, poètes et dessinateurs, qui se sont succédé d'une époque à l'autre :

après la floraison des années 1900-1920, le siècle a été marqué par un arrêt de la création sous le fascisme, puis par des années de conformisme sous la république catholique et conservatrice du deuxième après-guerre. Mais les romans de Landolfi et de Buzzati, la poésie d'Alfonso Gatto et les premiers textes de Gianni Rodari annoncent déjà la renaissance qui s'épanouira dans les « fabuleuses années 1970 », et qui ne s'éteindra plus ensuite : à côté de Rodari prendront place Marcello Argilli, Roberto Piumini, Bianca Pitzorno, Beatrice Masini, Bruno Munari, Nicoletta Costa, Agostino Traini, et toutes celles et tous ceux qui participeront à la nouvelle période de créativité, tant dans le domaine narratif que dans celui de l'image et de l'illustration, qui légitimera la littérature italienne pour la jeunesse au niveau mondial.

15. ***L'Unité italienne racontée***, vol. I, *Interprétations et commémorations*, textes recueillis et présentés par Laura Fournier-Finocchiaro et Jean-Yves Frétigné, Presses universitaires de Caen, 2012, 272 p., 18 €.

Ce numéro de *Transalpina* (qui sera suivi d'un second) examine la façon dont le Risorgimento a été célébré et représenté en littérature, dans l'historiographie et les arts. Fruit d'un colloque qui s'est tenu à l'université de Caen Basse-Normandie à l'occasion des commémorations des 150 ans de l'Unité italienne les 20, 21 et 22 septembre 2011, le volume présente les contributions d'experts reconnus français et italiens autour de la question de la naissance de l'Italie au XIX^{e} siècle et de son interprétation, en assumant clairement la nécessité de défendre le Risorgimento. À l'image des deux organisateurs, une italianiste et un historien, il illustre la rencontre féconde entre deux champs disciplinaires qui avaient tendance à s'ignorer, réunis par l'objectif de mieux faire connaître l'événement fondateur de l'Italie à la lumière des acquis des nouvelles recherches.

Ce premier volume, consacré aux interprétations et aux commémorations, regroupe des études sur l'historiographie du Risorgimento, sur les protagonistes de cet épisode (Mazzini, Pie IX, Garibaldi), ainsi que sur les récupérations de la tradition risorgimentale. Le second volume, consacré aux voix et aux images du Risorgimento, présentera des études sur les auteurs littéraires qui ont « raconté » l'Unité au moment de sa réalisation ainsi que sur les artistes (peintres, librettistes, musiciens, cinéastes…) qui ont illustré à leur manière l'épopée risorgimentale.

16. ***L'Unité italienne racontée***, vol. II, *Voix et images du Risorgimento*, textes recueillis et présentés par Laura Fournier-Finocchiaro et Jean-Yves Frétigné, Presses universitaires de Caen, 2013, 272 p., 18 €.

Ce numéro de *Transalpina* (comme le précédent n° 15) examine la façon dont le Risorgimento a été célébré et représenté en littérature, dans l'historiographie et les arts. Fruit d'un colloque qui s'est tenu à l'université de Caen Basse-Normandie à

l'occasion des commémorations des 150 ans de l'Unité italienne les 20, 21 et 22 septembre 2011, le volume présente les contributions d'experts reconnus français et italiens autour de la question de la naissance de l'Italie au XIX[e] siècle et de son interprétation, en assumant clairement la nécessité de défendre le Risorgimento. À l'image des deux organisateurs, une italianiste et un historien, il illustre la rencontre féconde entre deux champs disciplinaires qui avaient tendance à s'ignorer, réunis par l'objectif de mieux faire connaître l'événement fondateur de l'Italie à la lumière des acquis des nouvelles recherches. Ce second volume, consacré aux voix et aux images du Risorgimento, présente des études sur les auteurs littéraires qui ont « raconté » l'Unité au moment de sa réalisation (Rovani, D'Azeglio, De Amicis, Verga), ainsi que sur les mémorialistes, les poètes et les artistes (peintres, librettistes, musiciens, cinéastes…) qui ont illustré à leur manière l'épopée risorgimentale.

17. *L'écrivain et les formes du pouvoir à la Renaissance*, textes recueillis et présentés par Juan Carlos D'Amico, Presses universitaires de Caen, 2014, 288 p., 18 €.

Ce numéro de *Transalpina* est consacré à la culture politique de la Renaissance, notamment à l'utilisation des sources anciennes par plusieurs auteurs de traités et de textes politiques du XVI[e] siècle. Les auteurs étudiés sont Bartolomeo Cavalcanti, Bartolomeo Carli Piccolomini, Machiavel, Paolo Paruta, Alessandro Piccolomini et Tommaso Campanella. Dans la droite ligne de la tradition culturelle humaniste, les écrits analysés dans ces articles répondent au dessein de transmettre aux Modernes les savoirs des Anciens en les adaptant aux différentes situations politiques présentes dans les villes-États de la péninsule italienne. Les thèmes abordés accordent une place importante à la lecture d'Aristote par Machiavel, au rôle central de l'expression *vivere civile* (toujours chez le Secrétaire florentin), ainsi qu'à l'importance de la poésie politique chez Campanella et à la philosophie de la praxis chère à Cavalcanti.

ESPERIENZE LETTERARIE

presenta

ITALINEMO

Riviste di italianistica nel mondo

Direttore : Marco Santoro
http://www.italinemo.it

Che cosa è Italinemo ?

Analisi, schedatura, indicizzazione delle riviste di italianistica pubblicate nel mondo a partire dal 2000. Abstract per ogni articolo. Ricerca incrociata per autori e titoli, per parole chiave, per nomi delle testate, per collaboratori. Profili biografici dei periodici e descrizione analitica di ciascun fascicolo.

Nelle pagine "Notizie", informazioni su novità editoriali ed iniziative varie (borse di studio, convegni e congressi, dottorati, master, premi letterari, presentazioni di volumi, seminari e conferenze).

La consultazione del sito è gratuita

Direzione
Marco Santoro
Università di Roma "La Sapienza"
Via Vicenza, 23 00185 Roma
Tel. e fax +39 06 35498698
marcosantoro@italinemo.it

Segreteria
segreteria@italinemo.it

Dibattiti e discussioni
forum@italinemo.it

Iniziative e progetti in corso
notizie@italinemo.it

TRANSALPINA

☐ **COMMANDE PERMANENTE**

À retourner aux Presses universitaires de Caen.

Un devis vous sera adressé à la publication du numéro.

☐ **COMMANDE AU NUMÉRO**

N° (s) de la revue : .....

Pour plus d'informations sur les anciens numéros,
consultez le site des PUC : *www.unicaen.fr/puc/*

À retourner aux Presses universitaires de Caen, accompagnée de votre règlement par chèque libellé à l'ordre de :

Agent comptable de l'Université de Caen.

Frais de port : France + Dom-Tom : 4 € pour 1 ex. + 1,50 €
par ex. supplémentaire. Étranger : nous consulter.

Nom, Prénom : .....

.....

Adresse : .....

.....

.....

Les numéros de cette revue sont également disponibles :

- chez votre libraire (Diffusion : AFPUD ; Distribution : Sodis)
- sur le site de vente en ligne aux particuliers
du Comptoir des presses d'universités : *www.lcdpu.fr*

Presses universitaires de Caen

Esplanade de la Paix, MRSH, 14032 Caen Cedex-France
Téléphone : +33 (0)2 31 56 62 20 · Télécopie : +33 (0)2 31 56 62 25
Internet : www.unicaen.fr/puc · Courriel : puc@unicaen.fr