

Un exemple de francophilie littéraire : traduction de Furetière et réappropriation du *Roman bourgeois* (de Ferrare ?) par Giorgio Bassani

(Article publié in *Giorgio Bassani, scrittore europeo*, Peter Lang, 2018, p. 163-193)

En préambule d'une réflexion qui porte sur un aspect assez peu étudié de l'activité d'écriture de Giorgio Bassani, la traduction¹, nous voudrions justifier la seconde partie du titre proposé et indiquer ainsi ce qui constituera le fil rouge de notre démonstration. La parenthèse interrogative, ajoutée au nom de l'ouvrage de Furetière, permet de relier deux titres – *Le roman bourgeois* et *Il romanzo di Ferrara* – qui partagent la mise en exergue du genre littéraire auquel les textes correspondants prétendent se rattacher. Les œuvres romanesques qui s'affichent en tant que telles dès la page de couverture sont rares et elles dénotent généralement chez les auteurs qui recourent à une telle mise en abyme deux intentions bien différentes, voire apparemment antinomiques. Certains d'entre eux entendent illustrer une volonté métalittéraire de contestation plus ou moins iconoclaste des normes qui régissent l'élaboration d'un texte de fiction. Afficher d'emblée le terme « roman » permet de brandir le corps textuel qui subira tout au long du récit les outrages d'un contempteur ironique et soucieux de signifier, par cette opération sémantique, qu'il n'est pas dupe des limites de certaines conventions et qu'il entend bien s'affranchir en emportant le lecteur dans son jeu de chamboule tout narratologique. Furetière se situe clairement dans cette lignée de mise à distance des codes, au côté d'écrivains aussi différents que Sterne, Cortázar ou Calvino². Il s'agit de nommer la cible pour mieux la viser.

Chez d'autres romanciers, l'indication initiale du genre où s'insère le texte obéit à une tout autre motivation. Point de désacralisation par l'ironie mais, au contraire, l'inscription d'un récit dans une catégorie narrative désignée de façon para-textuelle. Les flèches contre le roman, cette statue que Furetière et ses acolytes entendent déboulonner, laissent la place à l'expression d'un respect pour une tradition littéraire rattachée à son âge d'or, le XIX^{ème} siècle débordant, car étendu au projet proustien, quand le roman semble constituer la forme la mieux à même de rendre compte de l'étendue et de la profondeur du réel. L'œuvre se fait alors monumentale, exhaustive, désireuse d'épuiser l'objet dont elle se nourrit et qui, selon les cas, s'appelle la bourgeoisie, la province ou la société déclinée en classes ou fouillée à travers le prisme d'un individu chargé d'en illustrer la complexité. Recourir au roman, et le manifester dès le titre de l'œuvre, c'est pour l'écrivain faire le choix du genre qui semble le plus efficace pour la réussite d'un projet qui tient à la fois de l'archéologie, de l'anthropologie et de la sociologie.

Bassani appartient à ce deuxième ensemble d'auteurs attachés à une vision classique ou *ottocentesca* du roman. Nous en donnerons rapidement trois indices, parmi bien d'autres possibles, qui touchent à la fois à sa poétique, à ses goûts de lecteur et à ses prises de position critiques. Pour le premier point, nous pouvons considérer que le projet même du *Romanzo di*

¹ Notable et récente exception, l'article de Roberta Antognini « Giorgio Bassani e James Cain. Storia e critica di una traduzione » consacré à la traduction de *The Postman Always Rings Twice*, in *Lezioni americane di Giorgio Bassani*, Ravenna, Giorgio Pozzi, 2016.

² *Vie et opinions de Tristram Shandy* (1759), *Marelle* (1963) ou *Se una notte d'inverno un viaggiatore* (1979) partagent, parmi bien d'autres œuvres, ce que Barthes nomme un « jeu avec les structures », c'est-à-dire une façon de doubler la narration d'une histoire par le récit de son écriture.

Ferrara, c'est-à-dire l'inclusion de récits antérieurs, de tailles diverses et pour certains plus proches de la nouvelle que du roman, dans un cycle dont ils deviennent des chapitres cohérents, témoigne d'une mise en ordre et en cohérence de textes vus comme des fragments autonomes enchâssés dans un cadre rétrospectivement signifiant. Une telle démarche narrative renvoie à la définition même du roman dans une acception classique, et classiques ont été certains des modèles les plus souvent cités par Bassani, au premier rang desquels Manzoni³. Comme lecteur, ensuite, Bassani privilégie les bâtisseurs de mondes comme Manzoni, à nouveau, mais aussi Stendhal, Proust ou Dostoïevski qui représentent pour lui la quintessence de l'art du roman⁴. Enfin, une des raisons de la polémique avec la néo-avant-garde italienne ressort précisément de cette étiquette d'écrivain rétrograde que lui ont affublée Anceschi et le groupe de *Il Verri* avec lesquels il débatta de manière parfois virulente⁵ et qui lui reprochent une conception qu'ils jugent dépassée de la littérature en général et du roman en particulier. Ce même intérêt pour le roman-monde explique d'ailleurs que Bassani ait publié *Il Gattopardo* de Tomasi di Lampedusa⁶.

Le recours au mot « roman » et la réalité textuelle qui se cache derrière ce terme sont naturellement très différents à quatre siècles de distance. De même, le Paris de Furetière et la Ferrare bassanienne peuvent sembler sans points de convergence, tout comme la volonté de pastiche du premier et l'attention encyclopédique du second – une encyclopédie qui n'est pas universelle, ou pas directement, puisqu'elle explore le microcosme de la communauté juive de Ferrare. Pourtant, ces différences masquent mal des liens qui, selon nous, expliquent le projet traductif sur lequel nous souhaitons nous interroger et le choix de Bassani d'un texte qui, à première vue, pourrait sembler aux antipodes de son univers. En réalité, dans les deux projets, et dans les deux titres, nous sommes confrontés à la réorganisation d'un matériel littéraire, endogène chez Bassani – ses propres textes et le processus parfois complexe de leur (ré)écriture – et exogène chez Furetière qui part de romans dont il se moque, ceux de la tradition amoureuse française, Madame de Scudéry et Honoré d'Urfé en cibles privilégiées, pour en mettre à nu les ficelles de leur élaboration.

Pour avaliser cette première tentative de comparaison entre deux textes formellement très éloignés, on pourrait s'amuser à croiser les deux titres sans que le lecteur ne soit décontenancé : *Le roman de Paris* pour Furetière où la capitale, comme la Ferrare de Bassani, devient le décor d'un jeu social, et *Le roman bourgeois* pour Bassani, formulation opératoire puisque, à quelques exceptions près, celle du récit *Lida Mantovani* ou de *L'airone* pour certaines figures secondaires, ses personnages sont des juifs bourgeois – autant qu'ils sont des bourgeois juifs – et en tant que tels décrits, aimés ou moqués. Comme si le choix de Bassani de traduire justement ce texte parmi les nombreux que propose l'anthologie dirigée

³ Ce n'est pas un hasard si c'est une citation de *I promessi Sposi* qui est choisie comme exergue du cycle romanesque complet. Dans les nombreux textes critiques de notre auteur, Manzoni est, de loin, l'écrivain le plus souvent mentionné.

⁴ C'est ce qu'on peut déduire des conseils de lecture prodigués à sa jeune sœur Jenny dans une des lettres à sa famille rédigées durant son emprisonnement pour antifascisme à l'été 43 (« Da una prigioniera » in *Di là dal cuore*, in G. Bassani, *Opere*, Milano, Meridiani, Mondadori, 1998, p.958). D'autres noms sont évoqués, comme Nievo ou Flaubert qui confirment l'intérêt pour des œuvres ayant une ambition d'exhaustivité.

⁵ Sans refaire ici toute l'histoire de la polémique, exacerbée par le succès public de *Il giardino dei Finzi-Contini* en 1962, rappelons le jugement définitif de Bassani sur ces critiques dans « In risposta (III) » in *Di là dal cuore* in G.B. *Opere*, op. cit., p.1216 (1^{ère} publication du texte contre la néo-avant-garde : 1964) : Anceschi est « un professore universitario ex ermetico » et les textes de la revue qu'il dirige « una serie di idiozie, di frasi prive di senso, di una specie di monumento all'inconsistenza ». C'est un autre type de monument que défend Bassani, plus proche de la « cathédrale romanesque » dont parle Virginia Woolf.

⁶ Milano, Feltrinelli, 1958. On sait que le roman avait été refusé par Einaudi, sur décision de Vittorini qui reprochait au texte ce que Bassani considérait justement comme sa principale vertu, être « un poème national ».

par Michele Rago⁷ avait été en partie motivé par son titre même et par cette proximité d'une « étude » sociale qui s'apparente à un pastiche dans le texte français et prend la forme d'une autobiographie collective chez Bassani. C'est en ce sens que nous parlons d'opération de réappropriation du texte de Furetière. Ce terme a pour nous un sens bien précis qui permet de mieux situer notre propos en en définissant le cadre.

Notre démarche entend combiner trois approches qui peuvent sembler différentes mais dont la complémentarité définit la question qui est à l'origine de notre étude : Bassani traducteur de Furetière. La première, historique et culturelle, s'intéresse à la francophilie de Bassani au sens large : l'histoire de son rapport à la langue française et de ses lectures d'auteurs français. La seconde est de nature traductologique, tant sur le plan de la théorie que sur celui de la fiction, et s'intéresse à la présence d'une réflexion sur la traduction dans ses textes critiques ou dans les propos de certains de ses personnages fictionnels, traducteurs à l'occasion. La dernière est pragmatique et linguistique : comment Bassani traduit-il ? Quels sont les critères qui déterminent ces choix ? Sont-ils très différents de ceux qui président à son activité d'écrivain ? Nos réponses à ces différentes questions viendront de l'examen attentif de quelques exemples représentatifs de sa traduction du *Roman bourgeois*. En d'autres termes, pour reprendre une distinction que l'histoire de la traductologie a consacrée, Bassani est-il sourcier ou cibliste⁸ ? Privilégie-t-il d'abord la sauvegarde de la littéralité du texte étranger ou se préoccupe-t-il surtout de la réception du texte traduit ? En somme, quelle est la nature de sa réappropriation, vers quel espace linguistique, littéraire et culturelle est tiré le roman de Furetière, si l'on est d'accord avec l'idée qu'il n'y a pas de traduction sans déplacement du texte source ?

Notre intuition, que les quelques réflexions qui suivent et les exemples qui les étayent essaieront de transformer en conviction, est que Bassani est principalement cibliste, soucieux d'une retranscription du texte de Furetière qui ne soit pas seulement littérale mais s'attache aussi à la transmission de la vision d'une société et à la restitution de la critique qu'en propose l'écrivain français. Deux premières raisons, les plus simples à identifier, expliquent l'orientation cibliste de Bassani. L'une est liée à la dimension didactique du projet Bompiani. L'anthologie des romans français s'adresse à un lectorat généraliste pour lequel le choix des textes, la traduction qui en est proposée et l'appareil critique qui les accompagne (notes, introduction générale, préfaces particulières) doivent permettre d'éviter l'écueil d'un enfermement dans un discours pour spécialistes. L'intention divulgatrice, qu'elle soit scolaire ou, comme ici, éditoriale est toujours liée à une démarche cibliste, au sens où sont prises en compte les possibilités culturelles du public visé. L'autre raison tient au fait que le traducteur est dans notre cas un écrivain, encore jeune certes dont l'œuvre principale est à venir⁹, mais qui aborde sa tâche de transcription avec en tête l'idée que traduire, c'est s'entraîner à l'écriture. Pour Bassani lecteur et retranscripteur de Furetière, la traduction est bien un exercice translinguistique et transculturel. Mais c'est aussi une pratique d'écriture, un exercice de style. En ce sens, la logique cibliste pousse le traducteur qui est aussi écrivain, de fait ou de vocation, à ne pas rester empêtré dans la littéralité, ce qu'on appelait autrefois la fidélité¹⁰, et à

⁷ *Romanzi francesi dei secoli XVII e XVIII*, 2 vol., Milano, Bompiani, 1951.

⁸ C'est dans « Sourciers et ciblistes » in *La Traduction, Revue d'esthétique*, n°12, 1986, pp.33-42, que Jean-René Ladmiral a forgé ces concepts. Pour une histoire de la traductologie, voir en particulier Aavv, *Teorie contemporanee della traduzione*, a cura di Siri Nergaaerd, Milano, Bompiani, 1995 ou *La traduction littéraire. Des aspects théoriques aux analyses textuelles*, *Transalpina* n°9, Presses Universitaires de Caen, 2006 (sous la direction de Viviana Agostini-Ouafi et Anne-Rachel Hermetet).

⁹ C'est à 1943 que remontent les premières traces (lettres, témoignages) du projet Bompiani. Il sera contrarié par les difficultés liées à la guerre et ne s'achèvera, après une longue interruption, qu'en 1951, soit avant la part la plus importante de la production narrative de Bassani.

¹⁰ Le terme, qui a eu son heure de gloire avec la publication de l'ouvrage de référence de Georges Mounin, *Les belles infidèles* (Cahiers du Sud, 1955) est considéré aujourd'hui désuet. Voir à ce sujet Umberto Eco, *Dire quasi*

lui préférer la littérature. Paraphrasant le titre d'un article de Carlo Bo, datant de mai 1984 – « Come critico Bassani continua il narratore »¹¹ – on pourrait dire « Come traduttore Bassani continua il narratore ». Continue ou le précède, mais cela revient au même. La langue de la recreation, si l'on définit ainsi la traduction¹², partage avec la langue de la création – récits et romans bassaniens en ce qui nous concerne – des liens solides dans la mesure où, ponctuellement et de façon parfois surprenante, le style de l'auteur traduit et celui de l'auteur traduisant arrivent à se confondre. Dans les cas les plus troublants de traductions par des romanciers ou des poètes, on ne sait plus qui tient la plume, comme si c'était la langue elle-même qui s'écrivait. D'où l'idée, récurrente lorsqu'on analyse ce cas particulier de traductions, que traduire, c'est faire ses gammes, c'est se mettre à la pailasse du laboratoire stylistique ou aux agrès d'un bureau d'écrivain transformé en salle de gymnastique, en *palestra*, pour reprendre la jolie formule de Paola Bassani¹³.

Sans doute la traduction, de toutes les pratiques qui ont à voir avec la littérature, est-elle la plus complète puisque le traducteur doit combiner et fusionner des compétences de lecteur, d'interprète (du texte source) et d'écrivain (du texte d'arrivée). « Entre les langues » ou dans le « no man's langue »¹⁴, le traducteur répète ce miracle qu'évoque Milan Kundera dans *L'ignorance* : « Josef écoutait une langue inconnue dont il comprenait chaque mot »¹⁵. La langue de l'autre est toujours cette inconnue que le traducteur comprend et qu'il habille de sa propre langue. C'est ce déplacement, nous rappelle Berman, qui déclenche l'expérience de l'étrangeté.

Pour revenir à Bassani et à l'exemple qui nous occupe, il nous semble que cette dimension d'étrangeté apprivoisée est d'autant plus forte que le français de Furetière est riche d'archaïsmes, de jeux de mots et de références fortement contextualisées. En ce sens, Bassani a nécessairement connu l'expérience de la déperdition propre à toute opération traductive et que rappelle Georges Mounin dans la phrase introductive de son célèbre essai *Les belles infidèles* : « toutes les objections envers la traduction se résument en une seule : elle n'est pas l'original »¹⁶. Essayons de comprendre à présent comment Bassani a résolu cette contradiction pour arriver à dire « presque la même chose » et donner au lecteur italien de Furetière « l'illusion de la transparence »¹⁷. La première question porte sur les armes linguistiques qui étaient à sa disposition.

la stessa cosa, Milano, Bompiani, 2003 et l'analyse qu'en propose V. Agostini-Ouafi in « La traduction d'après Umberto Eco : *Dire quasi la stessa cosa* » in *La traduction littéraire. Des aspects théoriques aux analyses textuelles*, op. cit.

¹¹ *Corriere della sera*, 22 maggio 1984.

¹² Cf Nicolas Bonnet : « Quelque excellente que soit la traduction, la distance irréductible qui la sépare de l'original est celle qui sépare la création de la « recreation » (in « Quelques aspects du caractère dialogique et de la traduction littéraire » in *La traduction littéraire. Des aspects théoriques aux analyses textuelles*, op. cit., p.26). Sa réflexion s'inscrit dans la lignée des travaux d'Antoine Berman et en particulier dans la distinction qu'opère ce dernier entre « écrivain » et « ré-écrivain » (*L'Épreuve de l'étranger*, Paris, Gallimard, 1984).

¹³ Entretien téléphonique avec l'auteur de l'article, le 22 octobre 2016. Nous tenons ici à remercier Paola Bassani pour sa disponibilité, sa gentillesse et ses informations précieuses sur un aspect de la vie de son père peu évoqué dans son livre de mémoires récemment paru *Se avessi una piccola casa mia. Giorgio Bassani, il racconto di una figlia*, Milano, La nave di Teseo, 2016.

¹⁴ Pour reprendre des formules de Jean-Charles Vegliante (*Ungaretti entre les langues*, Paris, Italiques, Sorbonne Nouvelle, 1987) et de Jean-René Ladmiral (« Le salto mortale de traduire : éléments culturels et psycho-linguistiques de théorie de la traduction » in *La traduction littéraire. Des aspects théoriques aux analyses textuelles*, op. cit., p.61).

¹⁵ Paris, Pléiade, Gallimard, vol.2, 2011 (2000 pour la première édition), p.487.

¹⁶ Op. cit., p.7.

¹⁷ U. Eco, *Dire quasi la stessa cosa*, op. cit ; Jean-René Ladmiral, « Les enjeux métaphysiques de la traduction » in *Le Cahier* (Collège international de philosophie), n°6, octobre 1988, p.39.

On sait que la compétence linguistique dans la langue de départ n'a pas toujours été considérée comme un prérequis indispensable à la réussite d'une opération traductive, surtout quand cette dernière était l'œuvre d'un écrivain. Sans convoquer le sempiternel Baudelaire traducteur de Poe, il suffit de penser aux versions que Cesare Pavese et Elio Vittorini ont proposées des auteurs américains qu'ils ont contribué à introduire en Italie. Fondamentales pour la connaissance de la littérature outre-Atlantique et l'implicite dénonciation de la dictature fasciste, ces traductions se caractérisent par un ciblisme qui est davantage la conséquence d'une maîtrise approximative de la langue étrangère que le fruit d'une volonté de rendre familier au lecteur italien l'univers « exotique » qui est décrit¹⁸.

Qu'en est-il de Bassani et du français ? De nombreux témoignages mettent en avant la connaissance, au moins passive, qu'il avait des principales langues européennes, témoignages dont on trouve trace dans l'ouvrage de Micaela Rinaldi consacré à la bibliothèque de l'écrivain¹⁹. Bassani y est défini « vero esperto nel francese e nell'inglese »²⁰ et capable de comprendre l'allemand, l'espagnol, le latin et le grec. Compétences linguistiques attestées dans la chronologie de l'édition Meridiani où il est dit que Bassani était « conoscitore di più lingue »²¹ sans que, cette fois, soient précisées de quelles langues il s'agit. Paola Bassani confirme qu'à défaut de les parler couramment, son père comprenait et lisait l'anglais et le français (les langues qu'il a traduites). Ajoutons l'allemand puisqu'il était en mesure de donner son avis sur certaines traductions de Franco Fortini²².

Bassani a étudié le français lors de ses études, comme en attestent en particulier deux documents de l'ouvrage *Giorgio Bassani, studente dell'Ariosto*²³. Le premier a pour titre « Orario delle lezioni » et on y lit que la classe dont Bassani est alors élève avait quatre heures de français mais aucune d'anglais – ce n'est qu'après la guerre et progressivement que l'anglais supplantera le français comme première langue vivante étrangère étudiée en Italie. L'autre document, intitulé « Note all'orario », enregistre le nom de Bassani parmi une liste d'élèves et indique le détail des cours dont l'horaire est mentionné dans le premier document. On y apprend que les élèves étudiant le français font « autore, antolog (sic), risposte » le lundi, « riass (sic), autore. Antol, dictée (en français dans le texte) » le mardi, « grammatica » le mercredi et « autore e antologia con qualche esercizio » le vendredi. Un enseignement des plus classiques, donc, davantage porté sur ce qu'on appellerait aujourd'hui les compétences de compréhension et d'expression écrites que sur l'oralité, mais soucieux aussi d'une exigence culturelle affirmée. Connaître une langue, c'était d'abord être familier avec sa littérature et ses principaux auteurs. Or, dans l'Italie des années 1920 et 1930, ces auteurs sont surtout français. En ce sens, Bassani est un jeune bourgeois italien représentatif, fréquentant le lycée classique et aimant la littérature d'outre-Alpes. L'apprentissage de l'anglais sera plus tardif et moins institutionnel, approfondi surtout, par le biais de cours particuliers²⁴, au

¹⁸ Pour nous limiter à l'auteur de *Conversazione in Sicilia*, rappelons l'anecdote célèbre, évoquée récemment par Valeria David (« Elio Vittorini, traduttore creativo » in *Focus letteratura*, 12 novembre 2014) à propos de la manière dont Vittorini traduisait les auteurs américains : connaissant très mal l'anglais, il travaillait à partir de la traduction littérale de Lucia Rodocanachi et récrivait le texte en le « vittorinisant » sur le plan stylistique, aboutissant à ce que Valeria David nomme « una voluta imprecisione ».

¹⁹ *Le biblioteche di Giorgio Bassani*, Milano, Guerini, 2004.

²⁰ Ibid, p.18.

²¹ Op. cit., p.LXXX.

²² Par exemple dans « Una traduzione del *Faust* » (« Corriere della sera », 12 novembre 1970, puis *Opere*, op. cit., pp.1266-1271).

²³ A cura di Silvana Onofri, Ferrara, 2004. Bassani est élève du « ginnasio » puis du « liceo » entre 1926 et 1933.

²⁴ Témoignage téléphonique de P. Bassani, op. cit.

moment du passage à l'acte traductif²⁵. Il n'est pas anodin que les ouvrages mentionnés par Micaela Rinaldi²⁶ soient surtout en traduction quand ils sont anglais ou américains et en langue originale quand ils sont français. Si ces différents éléments bio-bibliographiques ne suffisent peut-être pas à assurer que Bassani « possédait parfaitement le français »²⁷ en 43, au moment où il commence à traduire Furetière, il est indéniable que sa francophilie ne fait aucun doute. Impossible, donc, de savoir si Bassani avait « un vero genio per le lingue » pour paraphraser la remarque du père du narrateur du *Giardino dei Finzi-Contini* à propos de Trotski écrivant directement en français²⁸, mais il avait toute légitimité à se lancer dans la traduction de Furetière. D'autant plus que sa connaissance de la langue de Molière s'appuyait également, et surtout, sur ses lectures des classiques français.

Parmi les très nombreux exemples de la passion de Bassani pour les écrivains français, et en nous limitant à la période qui précède ou accompagne la traduction de Furetière, rappelons qu'il lit *Madame Bovary* lors de son voyage à Grenoble de 1940, épisode rappelé dans le *Giardino dei Finzi-Contini* qui voit le narrateur apporter de l'argent à son frère étudiant et en profiter pour consulter les manuscrits stendhaliens de la Bibliothèque Municipale²⁹. La même année, Bassani lit les *Trois contes* de Flaubert qui est son auteur de chevet du moment et, durant cette période, il dévore Mme de la Fayette, Stendhal, Pascal, La Bruyère, Jean Prévost, Voltaire, Rimbaud, Mallarmé, Baudelaire, entre autres. Pour éviter l'effet de liste de ces références transalpines qui, par leur nombre et leur diversité, témoignent des goûts de lecteur et de critique de Bassani, nous nous limiterons à une simple statistique. Sur les 2148 ouvrages répertoriés par Rinaldi dans son étude, le domaine français est, après l'italien, le plus important et le plus varié : fiction, poésie, théâtre, critique, anthologies. Il précède, dans l'ordre, les livres anglais et américains, allemands, russes et espagnols. À l'intérieur du champ littéraire, la bibliothèque française témoigne d'un grand éclectisme puisque Baudelaire côtoie Victorien Sardou³⁰. On note aussi la place prépondérante d'auteurs contemporains, au premier rang desquels Bernanos, Mauriac, Gide, Char (dont il traduira quelques poésies), Michaux, Blanchot, Bataille, Sartre, et jusqu'aux tenants du nouveau roman, qu'il apprécie moins mais qu'il connaît³¹.

Logiquement, cet intérêt pour la France, sa langue et sa culture transparaît dans l'œuvre narrative de Bassani. Sans parler de Proust ni de Stendhal, longuement évoqués par la critique, et dont les noms apparaissent à plusieurs reprises dans les récits, rappelons, entre autres références, que Barilari lit Jules Verne, Dumas, Ponson du Terrail, que le narrateur et Micòl se disputent à propos de Dumas et Cocteau, que cette même Micòl cite Baudelaire pour faire comprendre au narrateur que leur amour est vain et Mallarmé quand il s'agit pour elle d'exprimer sa philosophie du temps. Rovigatti et Bruno Lattès s'enflamment au sujet de Hugo et même Pulga lit des auteurs français – *L'Aphrodite* de Pierre Louÿs, par exemple – pour des raisons, il est vrai, qui ne sont pas d'abord littéraires. Dans une acception plus large de la culture française, souvenons-nous que Micòl surnomme Cochet un de ses partenaires de

²⁵ Sa traduction de Cain (*Il postino suona sempre due volte*, Milano, Bompiani) date de 1946. En 1943, il aurait traduit *Addio alle armi* d'Hemingway mais il ne reste aucune trace de ce travail.

²⁶ *Le biblioteche di Bassani*, op. cit.

²⁷ R. Antognini, op.cit., p.102. Pour nuancer ce jugement, on pourrait citer quelques erreurs de français sous la plume de Bassani : « Rénard » au lieu de Renard (Jules), « abbord », « étranger », « tous le temps », pour nous limiter à des exemples tirés de la section « In risposta » de « Le parole preparate » (*Opere*, op. cit.).

²⁸ « gli ebrei russi e polacchi saranno magari poco simpatici, però hanno sempre avuto un vero genio per le lingue » (*Opere*, op. cit., p. 371).

²⁹ Voir dans ce volume l'article de Laurent Béghin consacré au « échos stendhaliens dans l'œuvre de Bassani ».

³⁰ Dans une lettre à son père, Bassani qualifia ironiquement son projet de mariage avec Valeria Sinigallia de « dramma alla Sardou » (« Da una prigionia », *Opere*, op. cit., p.953).

³¹ Alain Robbe-Grillet, Michel Butor et Nathalie Sarraute en particulier (cf « In risposta (I) », *Opere*, op. cit., p. 1170).

tennis, et qu'il est dit dans *L'airone* que le « pane alla francese » est à la mode dans l'Italie de l'après-guerre.

Sur le plan linguistique enfin, un travail exhaustif, qui sort du cadre de cette étude, reste à faire à propos des mots français non traduits qui rythment les récits, mais aussi les textes critiques, et produisent une petite musique à l'exotisme contrôlé. Nous en avons répertorié près d'une centaine, soit en moyenne un toutes les dix pages, dans les domaines attendus de la mode, de la décoration, de la gastronomie. D'autres emprunts sont plus surprenants tels que « délicatesse », « rentier », « chambre mortuaire » ou « désabusé »³². Tous ces exemples montrent une familiarité avec la France et sa langue qui n'est pas sans lien avec le travail de traducteur de Bassani. Mais la dimension culturelle et le goût pour la littérature française ne suffisent pas à expliquer son passage à l'acte traductif.

À différentes reprises, l'œuvre bassanienne, critique ou fictionnelle, aborde la question de la traduction, non pas de manière scientifique, mais par le biais d'annotations, de remarques, de recensions d'ouvrages étrangers transposés en italien qui comportent souvent une critique, bonne ou mauvaise, de la façon dont le traducteur s'est acquitté de sa tâche. En d'autres termes, les réflexions sur la traduction accompagnent les écrits de Bassani et nous proposons l'analyse de certaines d'entre elles qui sont les plus représentatives de ce qui pourrait bien apparaître comme l'ébauche d'une théorie qu'illustrera sur le plan pratique sa traduction de Furetière.

En conclusion d'un texte de 1970 consacré à une nouvelle traduction du *Faust* de Goethe³³, et en élargissant son propos à la question de la réception des œuvres classiques, Bassani défend l'idée qu'il conviendrait de les traduire en « italiano moderno » pour aider les élèves qui ne sont plus latinistes. Dans le même ordre d'idées, il préconise de transposer dans la langue du XX^{ème} siècle le toscan de Dante. Propositions iconoclastes et provocatrices, peut-être, mais qui nous rappellent que pour Bassani la traduction obéit à un double objectif qu'il n'a eu de cesse de concilier dans sa réflexion et sa pratique de traducteur. Le premier est de nature pédagogique : la traduction est un vecteur de sensibilisation à une culture qui sans elle demeurerait inaccessible. C'est dans ce contexte que s'inscrit sa collaboration au projet Bompiani de publication de romans français classiques. Le second assimile le texte transcrit à un terrain d'écriture où, comme styliste, le traducteur joue avec la langue et se mesure symboliquement au créateur du texte qu'il transpose. Ces deux conceptions, fortement ciblistes, l'une plus professorale, l'autre plus esthétique, ne s'opposent pas. Elles sont la conséquence d'une volonté d'adaptation à une poétique personnelle et à un public récepteur. Ce n'est pas un hasard si celui-là même qui, on l'a vu, peut à l'occasion défendre le principe d'une traduction intra-linguistique, houspille ses étudiants de l'Accademia nazionale di arte drammatica de Rome – où il enseignera entre 1957 et 1967 – lorsque ces derniers, par flemme, passent par la version italienne pour découvrir les pièces de Molière.

Bassani, pour qui la traduction est aussi une pratique d'entraînement à l'écriture, avait l'habitude de traduire en marge du texte original certaines poésies françaises. Il le fait avec Apollinaire, Rimbaud, Mallarmé, Char ou Toulet. Au sujet de ce dernier, en complément de sa traduction d'une sélection de ses coples, Bassani emploie un mot qui résume parfaitement sa démarche traductive : « queste traduzioni non vogliono essere che un *invito* al testo francese, necessariamente insostituibile »³⁴. La traduction comme invitation, donc, telle une courtoise suggestion à franchir un seuil, si l'on nous autorise cette image proustienne, pour

³² Respectivement *Opere*, op. cit., p.1050, 1068, 1095, 1190.

³³ « Una traduzione del *Faust* », *Opere*, op. cit., p.1271.

³⁴ « Il Mondo europeo », a.III, n.38, 1^{er} marzo 1947 sous le titre *Dalle "Coples di P.J Toulet, XXIII)*, repris in *Opere*, op. cit. (« Traducendo » in « In rima e senza », pp.1405-1406). C'est nous qui soulignons.

retrouver, de l'autre côté de ce qui est une barrière linguistique mise à bas par le travail de démolition-reconstruction du traducteur, une communauté d'émotions. C'est là, nous semble-t-il, une définition possible de l'acte traductif, plus poétique que technique, qui n'est pas sans rappeler ce que seront les travaux d'Antoine Berman et en particulier sa conception de la traduction assimilée à une démarche humaniste visant à débusquer, dans l'altérité et dans l'étrangeté de la langue autre, le semblable et le familier. Quelques années plus tard, Bassani reprendra cette idée de l'invitation et du passage lors d'une table ronde organisée par le Pen Club international à Rome en novembre 1961, sur le thème « Problemi della traduzione letteraria e dei traduttori ». Bassani y défend également le principe, qu'il mettra en pratique avec les traducteurs de ses propres romans, d'une « vigilanza » et d'un « consenso degli autori »³⁵.

On connaît la récurrente contradiction de Bassani : tout en se considérant avant tout poète, il récuse la distinction, voire la hiérarchie, entre les pratiques d'écriture. Une de ses formules a souvent été reprise par la critique. Il y exprime son refus de « distinzioni tecnicistiche, starei per dire sindacali, fra poeti, narratori, saggisti : l'attività creativa mal sopporta questo tipo di etichette, di distinzioni, che rivelano concezioni critiche accademiche invecchiate »³⁶. Il serait tentant d'ajouter « traduttore » à sa liste, en considérant, pour le dire à la façon de Julien Gracq, que le passage à l'écriture s'accomplit toujours à partir d'une lecture³⁷. De ce point de vue, la traduction est une opération de lecture active et performative : lire produit de l'écrit et c'est bien ce dernier qui constitue aux yeux de Bassani la valeur d'une traduction. À plusieurs reprises, d'ailleurs, dans ses articles consacrés à la critique ou à la recension d'œuvres traduites en italien, Bassani évalue les mérites d'une traduction en fonction de critères ciblistes, attentif à la qualité de la langue d'arrivée, en délaissant les arguments que mettrait en avant une approche sourcière, même lorsqu'il s'intéresse à des textes traduits de langues qu'il connaît. C'est le cas, par exemple, avec la traduction d'Enrico Galluppi du *Dictionnaire des idées reçues* de Flaubert qu'il juge « excellente »³⁸. Ce type d'évaluation cibliste est naturellement systématique pour les transpositions d'œuvres écrites dans une langue que Bassani ne maîtrise pas³⁹. Ces exemples montrent que la qualité d'une traduction se confond avec la beauté d'une écriture. En d'autres termes, dans ses jugements de récits étrangers transcrits en italien, le Bassani lecteur prend le pas sur le Bassani théoricien de la traduction. A tel point que le mot « traduction » peut à l'occasion perdre son sens objectif ou technique pour devenir une image visant à définir, positivement ou de manière plus critique, les qualités esthétiques d'une œuvre directement écrite en italien. Ainsi, à propos de *È stato così* de Natalia Ginzburg, publié en 1947, Bassani parle-t-il d'un « tono da cantilena negra, da traduzione »⁴⁰, ce qui est un moyen original de désigner le léger pas de côté qu'il perçoit dans l'écriture du roman. C'est aussi une façon de s'inscrire, par le détour original d'un emploi métaphorique du mot « traduction », dans la définition classique du style comme écart.

Ces exemples montrent que le ciblisme du Bassani critique et apprenti traductologue n'est pas systématique et varie selon sa pratique des langues traduites. Il prend davantage en considération une logique sourcière quand il évoque les traductions faites à partir de langues qu'il connaît, au moins passivement. Il écrit par exemple que Giacomo Noventa « tradusse e

³⁵ Cf *Opere*, p.LXXXIII.

³⁶ « Le parole preparate », *Opere*, op. cit., p.LXXXVIII.

³⁷ *En lisant en écrivant*, Paris, José Corti, 1980.

³⁸ « I borghesi di Flaubert » in *Di là dal cuore*, *Opere*, op. cit., p.997.

³⁹ Ainsi évoque-t-il les « belle traduzioni di Renato Poggioli da Esenin e da Blok » (« Scrittori sovietici », *Opere*, ibid, p.1033). Toujours à propos de la littérature russe, Bassani estime qu'Umberto Barbaro a traduit « con bravura » *Verso le quattro del mattino* di Jakovlev (ibid, p.1035).

⁴⁰ « Neorealisti italiani », ibid, p.1059.

parafraasò molto Goethe »⁴¹ et l'on perçoit derrière la distinction entre traduction et paraphrase l'allusion à un problème récurrent de la traductologie, à savoir les limites d'un type de traduction trop explicative où l'obsession de clarification cibliste, préoccupée surtout du confort linguistique et culturel du lecteur, peut affadir la force poétique du texte source. Un ciblisme excessif peut même conduire, selon Bassani, à des contresens et à des anachronismes qui dénaturent l'intégrité du texte traduit en trahissant le contexte qui a rendu son émergence possible. Commentant la traduction de *Faust* par Franco Fortini, il exprime son admiration pour un travail qu'il juge remarquable justement parce que le traducteur a su ne pas se laisser influencer par la « gratuità sperimentatoria di tanta recente avanguardia nostrale »⁴². Retranscrit en termes traductologiques, le mérite de Fortini a été de ne pas succomber au diktat cibliste d'une traduction devant suivre des effets de mode culturels et linguistiques et risquant de ce fait d'être emprisonnée dans l'idéologie de l'époque de la transposition. Fortini parvient selon Bassani à éviter cet écueil, à l'exception d'un cas qu'il relève sans qu'on sache ce qui l'emporte chez lui de l'ironie ou de l'irritation : « Ah, quel « non represso » ! Attinto com'è al linguaggio psicanalitico più corrente, lo capisco, eccome, ma non me la sento di approvarlo »⁴³.

C'est surtout à partir de 1956, au moment où Bassani débute sa collaboration avec Feltrinelli, que son travail de lecteur et de directeur de collection le pousse à multiplier les jugements sur les traductions. Certaines de ses prises de position prennent un éclairage particulier si on les rapporte à sa propre expérience de traducteur. Il déclare par exemple pour justifier ses choix éditoriaux : « non mi piacciono le cose che mi somigliano »⁴⁴. Sur le plan formel et stylistique, cette recherche d'une altérité littéraire correspond bien au roman de Furetière. À d'autres reprises, Bassani étend avec perspicacité la question de la traduction à celle de l'adaptation, cette dernière posant la question non pas du passage d'une langue à l'autre mais d'un système sémiotique à l'autre. C'est en ce sens qu'il convient de comprendre les différents passages de ses articles consacrés au problème de la transposition d'un récit en film, comme lors de sa violente réaction à l'adaptation du *Giardino dei Finzi-Contini* par Vittorio De Sica en 1970⁴⁵. La polémique est suffisamment connue pour qu'il soit inutile d'y revenir ici. Mais la question de l'adaptation intéressait déjà Bassani puisque quelques années auparavant, en 1964, il l'avait traitée dans une conférence tenue à Sorrente dont le texte a été repris dans « Cinema e letteratura : intervento sul tema »⁴⁶. À partir de l'analyse d'exemples précis, tels que les films tirés des récits *Adolphe* de Constant, *Dominique* de Fromentin ou *L'Immoraliste* de Gide, Bassani déclare que tous les textes ne sont pas adaptables. La difficulté touche surtout les romans qu'il définit « théâtraux » où l'importante part des dialogues risque d'empêcher le film d'embrasser la spécificité du cinéma, art du mouvement. C'est là une limite formelle, une sorte de trahison sémiotique, à laquelle s'ajoutent éventuellement d'autres manquements plus en rapport avec le contenu du roman adapté. Ces reproches sont largement illustrés dans sa critique de l'adaptation de De Sica mais ils peuvent s'appliquer à d'autres récits que les siens, comme le montre son insatisfaction à propos du film de Visconti *Senso*, auquel il a pourtant contribué en tant que dialoguiste en 1953 et dont l'excès de liberté prise par rapport au texte de Boito ne le convainc pas entièrement.

Pour être complet à propos des réflexions traductologiques qui émaillent l'œuvre de Bassani et prouvent que le praticien – le traducteur – ne se départit jamais du théoricien – le

⁴¹ « Una traduzione del *Faust* », *ibid*, p.1267.

⁴² *Ibid*, p.1270.

⁴³ *Ibid*, p.1271. Fortini s'est laissé prendre par le jargon psychanalytique en rendant *losgebunden* par « non represso » et c'est bien un Bassani sourcier qui le lui reproche.

⁴⁴ *Ibid*, p.LXXIX.

⁴⁵ « Il giardino tradito », « L'Espresso », a.XVI, n.49, 6 dicembre 1970, puis *Opere*, op. cit., p.1255-1265.

⁴⁶ *Ibid*, pp.1244-1248.

lecteur et commentateur de traductions –, rappelons que la traduction est abordée aussi dans certains textes de fiction eux-mêmes. Le plus significatif se trouve dans *Il giardino dei Finzi-Contini* lors d'un échange de haute tenue entre le narrateur et Micòl⁴⁷. Le narrateur, sur ce point *alter ego* vraisemblable de l'auteur, se transforme pour l'occasion en correcteur et en apprenti traductologue. Face à lui, Micòl justifie certains de ses choix mis en cause par son contradicteur en défendant quelques-unes des approximations que lui reproche son ami. Selon elle, une traduction trop mimétique, privilégiant comme le voudrait le narrateur une transcription littérale, risquerait de nuire au « génie » de la langue originelle. En somme, on retrouve dans ce passage l'opposition traditionnelle entre sourciers – le narrateur qui ne comprend pas pourquoi *moss* devient *erba* – et ciblistes : Micòl qui justifie cette inexactitude au nom de l'effet produit pour le lecteur, plus important que la fidélité sémantique : la langue *versus* la poésie. Cette opposition est bien sûr largement exagérée par la posture des deux débatteurs car derrière la question de la traduction se profilent en réalité une autre lutte et une autre incompréhension, plus profondes et plus douloureuses. La langue ne transpose pas que des textes, elle véhicule aussi des sentiments et c'est une vérité qu'au-delà de leurs dissensions lexicales Micòl et le narrateur partagent. D'où leur intérêt commun pour les idiolectes qui se croisent dans le roman, suscitant chez les deux personnages une curiosité qui tient à la fois de la poésie, de la sociologie et de l'histoire communautaire et familiale. Qu'il s'agisse de l'anglais de Dickinson, des dialectes de la famille vénitienne et du *factotum* Perotti, du *finzicontinico* lui-même, la démarche est la même et s'apparente aux règles du processus traductif : une langue se remarque pour son étrangeté, elle suscite un désir de déchiffrement et devient source d'une possible traduction qui oscille entre scrupule sourcier à respecter sa spécificité linguistique et propension cibliste à chercher des équivalences sur le plan émotif. De quelle façon Bassani traducteur est-il parvenu à résoudre ce dilemme propre à l'exercice traductif ?

Dans une lettre à François Wahl de 1958, Italo Calvino présente Bassani en ces termes : « Bassani è letterato molto colto, poeta, traduttore »⁴⁸. Cultivé et poète, Bassani l'était, de même qu'il avait une fonction éditoriale importante comme le précise Calvino dans la suite de son portrait en faisant référence à son rôle déterminant dans *Botteghe oscure* et *Paragone*. Mais la mention de son activité de traducteur en si bonne place peut surprendre. En quarante ans de production littéraire, et donc *a fortiori* en 1958, Bassani a peu traduit. On ne compte à son actif que quatre traductions attestées et publiées, trois d'auteurs français – *La vita di Federico II* de Voltaire, *La capanna indiana* de Bernardin de Saint-Pierre et *Il romanzo borghese* de Furetière⁴⁹ –, et celle déjà évoquée de *Il postino suona sempre due volte* de James Cain. Ces travaux correspondent à la phase qui va de la guerre au début des années Cinquante (1943-1951 précisément). Ils précèdent donc la grande période de production narrative et cette chronologie justifie l'idée d'une traduction vue comme galop d'essai et entraînement à l'écriture.

En 1943, après la chute du fascisme, Bassani s'installe à Florence et, jeune marié, doit trouver de quoi subsister. Ses premières traductions sont clairement alimentaires, comme le confirme Paola Bassani dans son livre de souvenirs⁵⁰. A l'exception du Voltaire, les

⁴⁷ III, 4, *Opere*, ibid, pp.449-451. Martin Rueff a proposé de ce passage une analyse éclairante : « Alas poor Emily. Giorgio Bassani poeta », préface à *Poèmes (1945-1978)*, Cahiers de l'Hôtel de Galliffet, Paris, 2007.

⁴⁸ 22 juillet 1958, I. Calvino, *Lettere*, Milano, Meridiani Mondadori, 2000, p.552.

⁴⁹ Roma, Atlantica, 1945 pour le Voltaire et 1951 pour l'anthologie Bompiani qui comprend, outre Furetière, sa traduction de Bernardin de Saint-Pierre.

⁵⁰ P. Bassani, *Se avessi una piccola casa mia*, op. cit., où il est rappelé à plusieurs reprises que, jusqu'au succès de *Il giardino dei Finzi-Contini*, la famille Bassani vivait modestement.

traductions de Bassani sont publiées par Bompiani, sur initiative d'Elio Vittorini. En suivant les échanges épistolaires entre les deux hommes, on comprend que c'est bien l'auteur de *Conversazione in Sicilia* qui commande la traduction de Furetière à Bassani, et ce dès 1943. Mais à cause de la guerre et de problèmes internes à la maison d'édition, son travail ne sera publié qu'en 51⁵¹. À cette époque, Bassani a encore peu écrit : les récits qui seront réunis dans *Una città di pianura* et de la poésie⁵². Ses récits principaux sont à venir et, indirectement, la traduction de Furetière consolide un terrain propice à une remise en cause de certains travers de la classe sociale que mettra en scène l'œuvre de Bassani. Sans aller jusqu'à parler d'influence directe, il est probable que la lecture attentive de la satire de l'écrivain français a orienté le projet de l'auteur du cycle ferrarais vers une volonté de dénonciation d'un certain aveuglement et d'un enfermement dans un rituel de classe que les deux auteurs raillent. La moquerie est plus affirmée chez Furetière, plus subtile et rendue rétrospectivement plus tragique chez Bassani, mais dans les deux projets, avec des armes et dans un contexte certes bien différents, pointe ce que l'écrivain italien qualifiera, toujours à la même période mais à propos des bourgeois de Flaubert cette fois, de « sarcasme »⁵³.

De tous les textes choisis par Michele Rago pour l'anthologie Bompiani, le roman de Furetière est celui qui s'inscrit le plus clairement dans cette satire des mœurs de la bourgeoisie. Publié une première fois en 1666, le *Roman bourgeois* est une parodie burlesque des romans d'amour aux situations invraisemblables et aux personnages caricaturaux. Situé dans le Paris du XVII^{ème} siècle, le récit alterne portraits de bourgeois mesquins, vénaux, et pastiches de la prose de Madame de Scudéry ou d'Honoré D'Urfé. Sans véritable intrigue, le texte, qui fut un échec de librairie à sa sortie, vaut donc surtout par la mise en abyme d'une littérature que Furetière juge totalement déphasée par rapport à l'évolution d'une société en pleine mutation. Adresses au lecteur, digressions assumées, raccourcis surprenants, tout est bon, un siècle avant le *Tristram Shandy* de Sterne, pour casser les codes du récit et mettre l'écriture en scène. La charge touche surtout les avocats, les éditeurs et les divers pédants que l'on retrouve à la même époque dans le théâtre de Molière. Texte expérimental sur le plan formel, le *Roman Bourgeois* est considéré par la critique comme la partie la plus avancée d'un projet narratif où la satire touche à la fois la société bourgeoise et le genre littéraire supposé la représenter : le roman⁵⁴.

L'édition où apparaît la traduction de Bassani comprend deux tomes et est dirigée par Michele Rago, personnage important du milieu littéraire de l'après-guerre. Ami de Vittorini au côté duquel il participera à l'aventure du *Politecnico* et du *Menabò*, c'est aussi un grand connaisseur de la France et de sa littérature. Rago sera dans les années Cinquante et Soixante correspondant du journal *L'Unità* à Paris, universitaire, responsable de collection et traducteur d'auteurs aussi différents que, entre autres, Diderot, Flaubert ou Céline. Dans l'anthologie Bompiani, Rago se charge de la traduction de passages de D'Urfé, de Madame de Scudéry, de Tallemant des Réaux, de Bussy-Rabutin et de Hamilton pour le XVII^{ème} siècle et de L'Abbé Prévost et Diderot pour le XVIII^{ème}, soit près d'un quart des textes proposés.

⁵¹ Pour le détail de l'histoire éditoriale, voir R. Antognini, « Giorgio Bassani e James Cain. Storia e critica di una traduzione » in *Lezioni americane di Giorgio Bassani* op. cit.

⁵² *Una città di pianura*, Milano, Arte Grafica A. Lucini, 1940, sous le pseudonyme de Giacomo Marchi et, pour la poésie, *Storie dei poveri amanti* (Roma, Astrolabio, 1945) et *Te lucis ante* (Roma, Ubaldini, 1947).

⁵³ « l'alto sarcasmo di un Flaubert », « In piedi e seduti », in *Di là dal cuore, Opere*, op. cit., p.1051. L'allusion à l'écrivain français permet à Bassani d'évoquer le livre de Leo Longanesi : *In piedi e seduti* (Milano, Longanesi & C., 1948) dans lequel s'exprime un « disprezzo nei confronti del conformismo mentale, della grettezza provinciale della borghesia ottocentesca » (ibidem). Cette recension, qui date de 1948, est contemporaine du projet Bompiani de traduction du *Roman bourgeois*. S'y exprime, nous semble-t-il, une sensibilité à une critique de la bourgeoisie qui relie Furetière, le livre de Longanesi et l'œuvre future de Bassani.

⁵⁴ Voir en particulier Jean Rohou, *Histoire de la littérature française du XVIII^{ème} siècle*, Paris, Hachette, 1989 et Jean Serroy, *Roman et réalité : les histoires comiques au XVIII^{ème} siècle*, Paris, Minard, 1981.

La nature du projet éditorial est énoncée par Rago dans une introduction qui met l'accent sur le lien unissant les récits choisis et traduits : l'évolution de la représentation de l'amour entre le XVII^{ème} et le XVIII^{ème} siècles. Curieusement, il y cite Furetière parmi les romanciers du XVIII^{ème} siècle et n'hésite pas à critiquer sa propension à la caricature qui nuit à « l'osservazione diretta dei fatti e degli uomini »⁵⁵. Rago parle d'un recueil de textes alors qu'il s'agit plutôt d'une anthologie dont le but consiste à « offrir al lettore italiano, anche se in forma sommaria, un'indicazione panoramica del romanzo francese nei primi due secoli di svolgimento, dal 1610 al 1800, da d'Urfé a Laclos e a Sade ». Plus loin il ajoute : « Siamo stati costretti a dare un cenno rapido », confesse que le principal problème a été « la difficoltà di scelta » et que les responsables de l'édition ont dû se limiter « a segnare le linee maestre »⁵⁶. L'introduction, qui tient à la fois de la présentation factuelle et de la justification, s'achève par un *captatio benevolentiae* qui, en creux, souligne l'intérêt mais aussi les défauts de l'ouvrage : « Sia pure in breve era necessario avvertire il lettore di questi limiti nei quali resta ambientata la nostra raccolta, più che per offrire una scusa non richiesta, per allontanare da noi ogni sospetto di rigore critico nell'impostazione ed esecuzione di un lavoro che vuole suscitare degli interessi di conoscenza e di cultura. Ma suscitarli soltanto, senza la pretesa di esaurirli »⁵⁷.

En somme, davantage un travail de divulgation offert à l'honnête homme italien du milieu du XX^{ème} siècle qu'un texte pourvu d'une vraie rigueur philologique. Différentes catégories de collaborateurs ont participé à l'aventure : des écrivains traducteurs (Bassani, Bonsanti, Luzi, Del Buono), des critiques traducteurs (Praz, Rago), des traducteurs professionnels. Il est à noter que dans la table des matières du premier volume, apparaissent tantôt la mention « traduzione », tantôt la mention « riduzione », termes qui supposent une différence de nature du texte proposé en italien. On pourrait supposer que la traduction offre la version complète du récit et que la « réduction », qui correspond dans certains cas au terme français d'adaptation, renvoie à une version abrégée. Mais en réalité cette distinction ne tient pas car toutes les traductions proposées opèrent des coupes dans les textes originaux sans que les passages enlevés ne soient mentionnés par les traditionnels signes typographiques de l'omission. Ce qui n'est pas sans poser à l'occasion de vrais problèmes de cohérence et de lisibilité, d'autant plus dommageables que le choix des œuvres traduites est conforme à leur importance dans l'histoire littéraire française comme le prouve le fait que l'édition de la Pléiade⁵⁸ reprenne les mêmes auteurs – Scarron, Furetière, Mme de la Fayette entre autres – que ceux choisis par Bombiani.

Le Roman Bourgeois n'échappe pas à ces approximations éditoriales qui touchent d'autres textes et dont nous proposons de donner quelques exemples significatifs avant de nous attarder sur le travail de traducteur de Bassani. *Le Roman comique* de Scarron, qui constitue l'œuvre la plus célèbre de cette période de production littéraire française, n'a droit qu'à la traduction d'un seul chapitre, le XIX^{ème} de la seconde partie intitulé en français « Les deux frères rivaux ». À la fin du texte traduit se trouve la mention « da *Le Roman comique*. Traduzione di... », le « da » indiquant que c'est un extrait qui est proposé au lecteur français. La préposition disparaît dans le cas du *Roman Bourgeois*, ce qui laisse supposer, à tort nous le verrons, que la traduction de Furetière est intégrale. Dans le cas de Scarron, lorsqu'on compare texte français et texte italien, et cela est valable du reste pour l'ensemble des textes traduits, on note de nombreuses modifications typographiques, la création de paragraphes et de retours à la ligne. Ces changements récurrents dénotent probablement la volonté de l'éditeur d'aérer un texte assez dense, par souci de confort du lecteur – visée cibliste étendue à

⁵⁵ *Romanzi francesi dei secoli XVII e XVIII*, op. cit., p.XXVI.

⁵⁶ Ibidem pour toutes les citations.

⁵⁷ Ibidem.

⁵⁸ *Romanciers français du XVIII^{ème} siècle*, Paris, Gallimard, 1958.

la mise en page –, mais ils posent un problème de fond dans la mesure où l'aspect mécanique de ces créations de paragraphes joue sur le rythme des périodes et apportent une scansion parataxique qui trahit l'un des traits essentiels de l'écriture de Scarron. Un autre trait commun des traductions de l'anthologie Bompiani est la décision de l'éditeur d'ajouter des notes en bas de page⁵⁹. Ce choix obéit à la volonté pédagogique d'offrir au lecteur italien les outils susceptibles de mieux comprendre le contexte historique et culturel de la France de l'époque, mais il n'est pas sans poser problème dans une optique sourcière. Ainsi, pour *La principessa di Clèves*, dont la traduction anonyme est reprise d'une précédente édition Einaudi, l'ajout de notes didactiques de nature historique enlève à l'œuvre un de ses principaux atouts, à savoir le fait qu'il s'agisse d'un roman à clé. Or les notes dévoilent le mystère de l'anonymat tout en empêchant le plaisir, propre à ce type de processus narratif, consistant à découvrir le visage derrière le masque puisque les noms des personnages historiques sont indiqués dans les notes⁶⁰. Ces précisions n'empêchent pas que des passages entiers soient omis sans la moindre indication des coupes effectuées. En comparant les textes Bompiani et Pléiade de *La Princesse de Clèves*, et en tenant compte de la différence de format des deux ouvrages, on peut estimer la déperdition de la version italienne à environ vingt pour cent. Même cause et même effet pour *Il villan rifatto*, traduction par Bonsanti du *Paysan parvenu* de Marivaux. Les critères de choix de la partie omise – environ un dixième de l'œuvre – ne sont pas indiqués alors même qu'ils changent en profondeur le projet narratif de l'écrivain français. C'est par exemple l'*incipit* qui est supprimé, passage très important car le narrateur expose son projet d'écriture. La version italienne commence par le récit lui-même : « Nacqui in un villaggio della Sciampagna »⁶¹. Cette tendance à minorer la part méta-diégétique pour mettre en avant le récit lui-même est l'indice d'une volonté de simplification destinée à accroître le « plaisir du texte ». Mais de quel plaisir parle-t-on et que devient le texte soumis à une telle opération d'aplatissement ? Le cas le plus troublant de ce lissage des aspérités du texte français et de choix de coupes qui dénaturent le récit originel, pouvant même ponctuellement en vider le sens, concerne la traduction du *Sopha* de Crébillon par Saverio Tutino. Le texte est proposé sous le titre *Sono stato un sofà*. Or ce dernier ne renvoie ni au titre général français ni à aucun titre des chapitres. Au-delà des coupes non indiquées⁶², la lecture parallèle des deux versions montre toute une série d'autres incohérences : suppression occasionnelle de la division en chapitres ou au contraire ajout de blancs et même de « *** » entre certains d'entre eux. Quelques contresens sont aussi à déplorer⁶³. Mais le cas le plus net de manque de rigueur concerne une suppression d'une trentaine de lignes du dernier chapitre précédant l'épilogue où, dans la version originale, le sultan reprend la parole pour dire à Amanzei : « Quoi ! C'est là tout ? (...) vous avez été sophia bien peu de temps... ». Cette réplique disparaît de la version italienne ce qui rend tout simplement incompréhensible le titre choisi par Bompiani puisqu'il se réfère à un texte manquant.

Cette liste d'approximations, dans le meilleur des cas, ou d'incohérences voire de contresens par endroits, confirme notre intuition initiale : le projet Bompiani obéit davantage à une logique de divulgation grand public qu'à un souci de précision philologique. L'étude systématique de la traduction du *Roman bourgeois* de Furetière, dont nous allons proposer

⁵⁹ Ex : à propos de « la giostra all'anello » : « Gioco di destrezza, che consisteva nell'infilare e portar via al galoppo su di un cavallo uno o più anelli attaccati a un palo », Scarron, *I due fratelli rivali*, op.cit., vol.1, p.44.

⁶⁰ « la regina » est explicitée en « Caterina de' Medici (1519-1589) » de même que les liens de parenté : « Enrico II (1519-1559), figlio di Francesco I e di Claudia di Francia dal 1547) ».

⁶¹ *Romanzi francesi...*, op. cit., p.638 (version originale : « Je suis né dans un village de la Champagne », Pléiade, op. cit., p.568).

⁶² ex : les 4 dernières lignes du chapitre 1 du texte français (p.80 Pléiade, op. cit.) disparaissent ainsi que six répliques entre Amanzei et le Sultan (ibid, p.84).

⁶³ Ex : « si vous m'aimiez » (Pléiade, op. cit., p.240) devient « Se voi mi aveste » (Bompiani, op. cit., p.500).

quelques échantillons représentatifs, montre que si Bassani s'est plié à la double contrainte éditoriale de la réduction du nombre de pages et du recours aux notes explicatives, il est parvenu à concilier exactitude linguistique, respect de l'esprit de Furetière et attention à la réception du texte par les lecteurs italiens contemporains.

Les exemples que nous allons analyser ont pour objectif de confirmer les intuitions précédemment énoncées. Selon nous, les choix de Bassani dans sa version italienne de Furetière permettent de le considérer comme un traducteur fondamentalement cibliste, et ce pour deux raisons essentielles. La première a été évoquée dans la partie consacrée à la présentation de l'édition Bompiani. L'anthologie des romanciers français s'adresse principalement à un lectorat curieux et cultivé mais non spécialiste. Par conséquent, l'accès au texte ne doit pas être entravé par une érudition, ou une langue qui, dans ce cadre de divulgation, pourrait être contre-productive. La seconde ressort du statut même de celui qui transcrit le texte de Furetière. On sait qu'un traducteur écrivain, à la différence d'un traducteur professeur ou d'un traducteur professionnel, privilégie le texte d'arrivée. Le cibliste, confronté à la question de l'équilibre à trouver entre lecture du texte à traduire et écriture du texte traduit, s'attache surtout à ce dernier. Pour lui, surtout s'il est écrivain de métier ou s'il aspire à le devenir, comme le Bassani des années Quarante, la traduction est aussi un acte de création partielle et spécifique dans la mesure où lui est épargnée la recherche de l'*inventio* : le sujet est choisi par l'auteur du récit originel. Le traducteur écrivain peut donc se dédier entièrement au travail de reformulation. Le texte d'arrivée n'est plus alors un simple dérivé du texte de départ, il ne se contente pas de le déplacer vers une autre langue mais, d'une certaine manière, on peut dire qu'il s'y substitue. Des contraintes demeurent, liées au projet éditorial ou au mécanisme même de l'opération de traduction, mais elles sont transcendées par le mouvement d'une écriture qui atteint dans certains cas de fluidité particulière une apparence d'autonomie. La version du *Roman bourgeois* proposée par Bassani illustre cet entre-deux propre aux traductions réussies. Ni simple décalque, ni éloignement excessif du texte source, elle parvient à composer avec les règles éditoriales tout en témoignant, quelques années avant la grande production narrative consacrée à Ferrare, d'une attention d'écrivain aux questions de contenu que pose le roman français.

En ce qui concerne la simplification par réduction voulue par l'éditeur et appliquée à tous les romans de l'anthologie, on note toute une série de choix qui ont pour objectif d'alléger le texte français. Ces coupes ne trahissent pas nécessairement le style de Furetière – Bassani a recours à quelques stratagèmes linguistiques pour tenter de restituer la langue du XVII^{ème} siècle et la dimension ironique du roman – mais elles perturbent ou atténuent malgré tout, ne serait-ce qu'à la marge, la nature même du projet de Furetière et son iconoclastie littéraire. Voyons quelques exemples.

Il y a d'abord la modification systématique de la présentation typographique du texte français⁶⁴ avec de fréquents retours à la ligne et donc la création de paragraphes absents de la version française. D'où une impression d'aération et une facilitation de la lecture. L'ajout d'un découpage par chapitres, absents du texte original, produit le même effet : rendre la lecture plus aisée et donc, dans une visée cibliste, privilégier le confort de la réception par rapport au respect de la présentation originelle. Dans la même logique, et sans que le lecteur italien n'en soit jamais informé, ce qui est une grave lacune imputable à l'éditeur et non à Bassani, de nombreux passages sont supprimés et, en particulier, presque tout le Livre Second avec comme conséquence une version italienne plus brève d'environ un tiers. Dans tous les cas, à quelques très rares exceptions près, les pages omises sont celles qui constituent

⁶⁴ Par rapport à l'édition originale de 1666 mais aussi des suivantes qui ne modifient pas la mise en page mais peuvent, selon les cas, ajouter des notes explicatives absentes de la première publication.

l'originalité narratologique du *Roman bourgeois* et le cœur même de son ambition parodique, à savoir les digressions qui rythment le texte de Furetière pour montrer au lecteur français qu'il n'existe pas réellement de trame au récit. De fait, ce dernier est une juxtaposition de micro-histoires dont le fil conducteur est artificiel et décousu, un patchwork de fragments narratifs empruntés à une tradition mise à mal par l'esprit railleur d'un écrivain qui s'amuse à dévoiler les ficelles du métier littéraire abordé sous tous ses aspects : composition, publication et vente. Les éditeurs et les libraires, qui sont souvent les mêmes à l'époque, sont avec les avocats les principales cibles de Furetière. Ainsi est supprimé le faux « Avertissement du libraire au lecteur », incipit stratégique pour Furetière dans la mesure où, avant le Livre Premier, il dévoile le projet satirique et oriente nécessairement la lecture du texte en l'inscrivant dès l'origine dans le second degré de la mise en abyme. L'omission de ces trois pages réduit la version italienne à une diégèse plus convenue, certes présente dans le texte original, mais en tant que prétexte (« pré-texte ») à la charge ironique. Un autre passage stratégique est supprimé, celui dans lequel Furetière explique dans une nouvelle digression métalittéraire qu'il a décidé de faire l'économie de la description des enlèvements amoureux car le lecteur les connaît par cœur tant ils sont présents dans certains romans sentimentaux. Furetière propose même au lecteur, un siècle avant Sterne, de profiter d'une page blanche laissée à dessein dans l'ouvrage pour qu'il y recopie ses passages préférés d'enlèvements, trouvés chez d'autres auteurs.

D'autres passages proposent une enfilade de stéréotypes issus des romans d'amour et ne prennent leur sens que parce qu'ils permettent les interventions transgressives d'un narrateur railleur. Leur non traduction contrarie la portée de désacralisation littéraire du texte. Le lecteur italien se trouve face à un récit rendu plus classique, certes peu tendre envers la bourgeoisie de robe, mais qui reste lisse et univoque. Ces coupes contraignent Bassani à ce qu'on pourrait appeler des ajouts de raccords (un prénom, un pronom sujet). Se démontrant habile tapissier, les « pièces » qu'il réunit ainsi sont dans l'ensemble fort bien agencées.

Des ajouts de nature différente et obéissant à une autre fonction apparaissent dans la version italienne. Il s'agit des notes en bas de pages absentes de l'édition *princeps* de 1666 et apparaissant par la suite, lors des rééditions de l'ouvrage. Les notes de la version Bompiani sont originales – c'est-à-dire non traduites de notes existantes d'éditions françaises – et elles ont pour but de résoudre quelques problèmes spécifiques où la traduction s'avère impossible ou inopérante. C'est le cas de certains noms de lieux ou désignations de charges propres au Paris de l'époque. Ainsi le mot « officialité », laissé en français dans le texte Bompiani est expliqué de la manière suivante : « Tribunale dell'*official* (sic), giudice ecclesiastico delegato del vescovo »⁶⁵. De même la note « Antico tribunale civile e penale di prima istanza » explicite-t-elle le terme « Presidial »⁶⁶. Mais ces notes sont peu nombreuses, sept en tout, ce qui est négligeable par rapport au nombre de notes de l'édition Quantin de 1880 ou Gallimard Folio de 1981, respectivement 157 et 440⁶⁷. Nous interprétons le faible nombre de notes de la version italienne comme une confirmation de l'ambition littéraire, et linguistique, du Bassani traducteur. D'une certaine manière, la note en bas de page constitue souvent un aveu d'impuissance du traducteur, le constat que certains éléments d'un texte sont impossibles à transférer dans une autre langue ou, plus précisément, dans une autre culture. En effet, la presque totalité des termes non traduits renvoie à des éléments civilisationnels, contextuels et historiques difficilement transposables. Il en est ainsi dans les notes de la version Bassani sauf à une reprise qui touche au principal écueil linguistique auquel se trouve confronté un

⁶⁵ *Il romanzo borghese, Romanzi francesi...*, Bompiani, op. cit., p.83.

⁶⁶ Ibid, p.92.

⁶⁷ *Le roman bourgeois* a connu de nombreuses rééditions, surtout à partir du XIX^{ème} siècle. L'édition Quantin a longtemps fait office de référence, jusqu'aux éditions Pléiade (1958) et Folio Gallimard (1981). Elle a été choisie par la BNF pour la mise en ligne sur le site Gallica.

traducteur, à savoir la polysémie ou le jeu de mot : « Nel testo di Furetière, gioco di parole, intraducibile, fra *oubly* (oblio) e *oublie* (sorta di torta leggera) »⁶⁸.

Au-delà de ces difficultés liées au contexte culturel du récit de Furetière, résolues par l'explication para-textuelle, et une fois stipulé par l'éditeur que la dimension méta-narrative du roman devait être escamotée pour ne garder que le récit d'une histoire, on constate que Bassani aborde son travail de traducteur en écrivain que le défi littéraire stimule et que la littérarité du texte d'arrivée obsède, selon la logique cibliste déjà évoquée pour définir sa pratique traductive. Bassani parvient à italianiser le texte de Furetière sans pour autant céder à la tentation de la modernisation systématique. Après le ciblisme par défaut mis en œuvre pour faciliter la lecture du public italien au prix d'un allègement, d'une simplification ou d'une explicitation du texte, et dont nous avons donné quelques exemples, nous proposons d'étudier ce que nous pourrions appeler un ciblisme par vertu qui vise à proposer un récit italien où l'attention portée à la langue compense l'éloignement culturel. Une telle résolution de la perte culturelle par le travail de l'écriture caractérise selon nous les travaux des traducteurs écrivains – ou écrivains traducteurs. Quelques exemples permettront d'illustrer ce ciblisme de création.

Ainsi l'ajout d'articles devant des noms de famille, fréquent en italien, permet de récupérer l'intention moqueuse du texte français, rendue dans le texte de Furetière par la fin en « chon » de certains patronymes. Cette terminaison, naturellement imperceptible chez le lecteur italien, illustre souvent en français un emploi onomastique sarcastique grâce à l'assonance avec le mot « cochon »⁶⁹. Ainsi, sous la plume de Bassani traducteur, madame Vollichon, la mère de Javotte et l'épouse du procureur indélicat devient « **la** Vollichon »⁷⁰. Dans la même lignée d'une réflexion de Bassani sur la question de la traduction onomastique, notons l'ajout fréquent de prénoms destinés à remplacer les pronoms sujets du texte original, comme Javotte ou Nicodème⁷¹. Il est intéressant d'observer que Bassani décide de ne pas italianiser les prénoms à une époque où ce choix est rare parmi les traducteurs italiens, la pratique de la non traduction onomastique se développant surtout à partir des années Soixante. Peut-être Bassani est-il influencé par De Benedetti qui, pour le même éditeur Bompiani, décide en 1948 de ne pas transposer les prénoms de *La Recherche du temps perdu*, contrairement à la tradition des éditions italiennes du roman de Proust⁷². On pourrait à première vue, et pour une fois, ranger ce choix dans une logique sourcière mais c'est surtout pour Bassani – et pour De Benedetti à propos de Proust – un moyen de conserver l'étrangeté d'une francité qui passe aussi par l'onomastique et qui, de toute façon, ne pose pas de problème de compréhension au lecteur italien, à la différence des cas cités précédemment qui nécessitaient une note en bas de page. Notons enfin que les omissions évoquées au point précédent sont partiellement compensées par des ajouts qui, dans une logique cibliste, ont pour objectif d'expliquer certains éléments implicites du texte ou de le rendre plus expressif, par une sorte d'emphase réprouvée par la logique universitaire et sourcière mais fréquente dans les traductions littéraires où le traducteur se laisse entraîner par le rythme du récit originel, le « trahissant » non par défaut mais par excès. C'est le cas par exemple dans un passage où Bassani ajoute plusieurs mots en

⁶⁸ *Il romanzo borghese*, Bompiani, op. cit., p.113.

⁶⁹ Que l'on songe, parmi d'autres références possibles, au Monsieur Perrichon moqué par Labiche (*Le voyage de Monsieur Perrichon*, 1880) ou, dans un autre domaine, au couple des Bidochon des bandes dessinées de Christian Binet. Le son « on » lui-même est souvent employé par Molière, contemporain de Furetière, pour désigner des personnages qui sont la cible de sa critique sociale : Harpagon, Orgon...

⁷⁰ *Il romanzo borghese*, Bompiani, op. cit., p.115 (c'est nous qui soulignons).

⁷¹ Ibid, respectivement p.115 et 123.

⁷² Cf sur ce point Viviana Agostini-Ouafi, *Giacomo De Benedetti, traducteur de Marcel Proust*, Caen, Cahiers de Transalpina, PUC, 2003.

leur donnant un tour archaïsant : « agognato pretesto », « tra gente cotale »⁷³. Même type d'effet lorsque Bassani complète d'un adjectif absent en français le portrait déjà bien caricatural d'un personnage dont il convient de se moquer : « venne egli un giorno, tutto eccitato, rosso e gaio, in casa dell'innamorata »⁷⁴. On pourrait parler ici, en terme cibliste, d'une amélioration, à visée émotive, qui constitue pourtant une faute sur le plan du respect du texte source. Soulignons un dernier point. Bassani a tendance à couper les longues phrases de Furetière en introduisant des points finaux là où l'écrivain français privilégie les virgules. Cela produit en italien un rythme parataxique qui modifie la scansion tout en hachant le texte et en le rendant plus vivant. Une intention du même ordre explique le choix systématique de sortir les dialogues du corps du texte. Il est intéressant de noter que Bassani écrivain préférera le recours à l'hypotaxe et aux phrases longues, sans pour autant négliger les ruptures rythmiques grâce aux parenthèses et aux incisives qu'il emploie régulièrement⁷⁵. Mais ces modifications sont rares. Si l'on entre davantage dans le détail de certains choix de traduction, on constate une confirmation des intuitions précédentes, à savoir, sur le plan sourcier, le respect général des registres de langue et du sens des mots français⁷⁶. Bassani démontre donc non seulement une connaissance fine de la langue de Furetière mais il ne se départit jamais d'une volonté cibliste qui aboutit à certaines trouvailles de traducteur remarquables pour la pertinence des équivalences socio-culturelles qu'elles proposent⁷⁷.

« Intendiamoci – seguitai – : anche allo stato attuale la sua traduzione funzionava assai bene, in questa materia essendo sempre da preferirsi una bella infedeltà a una bruttezza pedissequa »⁷⁸. On aura reconnu les mots du narrateur du *Giardino dei Finzi-Contini* à propos de la traduction des vers d'Emily Dickinson par sa tendre et cruelle Micòl. En reprenant la formule de Georges Mounin⁷⁹ et par sa remarque, le narrateur – sur ce plan possible porte-parole de l'auteur – exprime à sa manière une position clairement cibliste. Il est significatif que Bassani ne présente pas les dix pages de commentaire de son personnage⁸⁰. Pourquoi ? C'est une question qui mérite d'être posée, nous semble-t-il. Peur d'une digression qui nuirait à l'évocation du thème principal du chapitre, à savoir la relation amoureuse, déséquilibrée et de ce fait douloureuse, entre le protagoniste et Micòl ? Réticence de Bassani à évoquer des considérations traductologiques susceptibles de révéler une position précise ou au contraire une absence de position théorique ? D'une certaine façon, les exemples donnés par Bassani dans ce chapitre à travers son personnage, et ailleurs dans son travail de lecteur et

⁷³ *Il romanzo borghese*, Bompiani, op. cit., pp.122-123.

⁷⁴ Ibidem. L'italique est de nous. C'est un passage qui décrit Nicodème allant rendre visite à Javotte et à ses parents pour les convaincre de l'accepter comme gendre.

⁷⁵ La dimension parenthétique de la prose de Bassani, particulièrement bien représentée dans *Il giardino Finzi-Contini*, permet, selon le glorieux modèle de l'incise pétrarquesque, d'insérer dans la diégèse un décalage temporel qui renvoie au temps de l'écriture et introduit ainsi la possibilité d'un point de vue rétrospectif, tantôt critique, tantôt explicatif.

⁷⁶ La pertinence littérale de sa traduction n'est prise à défaut qu'à une reprise, lorsqu'il traduit « crasseux » par « spilorcio » (*Il romanzo borghese*, Bompiani, op. cit., p.81).

⁷⁷ Citons par exemple « Natale » pour « Avent » et « Epifania » pour « Les Rois » (ibid, p. 103 et 104). Sur l'ensemble de la traduction, ces équivalences sont beaucoup plus nombreuses que les notes en bas de page.

⁷⁸ G. Bassani, *Opere*, op. cit., pp.450-451.

⁷⁹ *Les belles infidèles*, op. cit. Il n'est pas possible de savoir si Bassani connaissait l'ouvrage de Mounin au moment où il rédige *Il giardino dei Finzi-Contini*, d'autant plus que le livre ne se trouve pas dans « les bibliothèques » étudiées par Micaela Rinaldi. D'ailleurs la formule n'a pas été inventée par Mounin et remonte à la tradition française du XVII^{ème} siècle.

⁸⁰ « mandai una epistola d'una decina di facciate », *Il giardino dei Finzi-Contini*, *Opere*, op. cit., p.451.

d'interprète ainsi que dans son activité de traducteur, remplissent cette absence du roman, comblent le vide des pages manquantes.

La traduction n'est jamais pour Bassani une question de restitution technique. C'est un autre moyen, exaltant et serein, de contribuer à la production d'une écriture, c'est-à-dire pour lui, à la mise à distance de la surface du monde pour mieux en saisir la profondeur. Sans doute, comme le narrateur du roman dans ses conseils d'apprenti traductologue à Micòl, Bassani a-t-il tenté de concilier littéralité et littéarité, équilibre qui est, on le sait, l'obsession de tout traducteur. Certes, *moss* n'est pas *erba*, comme il le reproche à Micòl, mais il est quand même sensible au souffle « carducciano » de sa traduction, comme il le définit, qui est d'ailleurs moins présent dans la version de son amie que dans le regard d'un lecteur contaminé par ses propres travaux du moment sur Panzacchi. La raison linguistique *versus* la raison poétique, donc.

Le *Roman bourgeois* est une œuvre qui s'inscrit clairement dans un projet de dénonciation, par la langue et par sa dimension ironique, d'une pseudo beauté littéraire qui, à force d'être figée dans la fossilisation que produit le stéréotype, se vide de toute poésie. L'apprenti traducteur qu'est Bassani à l'époque où il honore le contrat de Bompiani doit se colleter une matière linguistique, retorse, épaisse, à la fois allusive et démonstrative, culturellement très marquée. Cela rend difficile toute tentation d'amélioration poétique, propension et travers parfois de nombreuses traductions qui, volontairement ou pas, « embellissent », c'est-à-dire en fait « littérisent » le texte source.

Pour autant, la nécessité d'une compréhension par le lecteur italien de 1951 de la situation particulière du Paris de 1666 oblige Bassani à inventer une stratégie traductive qui parvienne à faire se superposer différentes lignes d'horizon – pour emprunter une dernière image à Antoine Berman : celle du lecteur parisien du XVII^{ème} siècle, capable de déchiffrer les allusions et les cibles du pastiche et celle, moins aisée, par moments brisée ou floue, du lecteur italien pour lequel Bassani traduit. Traduire, c'est alors tirer un trait entre ces deux horizons, c'est relier deux époques. Bassani a eu la main ferme au moment de tirer ce trait.

Vincent d'Orlando
Université de Caen-Normandie