

« Traduit à mort » : à propos des traductions françaises de *Ferito a morte* de Raffaele La Capria

La retraduction : brève approche théorique

S'inscrivant dans une réflexion commencée avec l'étude des traductions du *Visconte dimezzato* d'Italo Calvino¹, cet article poursuit une ambition à la fois théorique et pratique : illustrer avec les outils de la traductologie les deux versions françaises de *Ferito a morte*, le plus célèbre roman de Raffaele La Capria².

Le travail de palimpseste opéré par les différents traducteurs d'une même œuvre s'appuie sur un positionnement qui combine plusieurs facteurs : linguistique, certes, mais aussi poétique et éthique. En ce sens, la posture qui se trouve à l'origine de toute retraduction peut s'exprimer simplement, sous la forme de questions que le passeur entre deux langues doit se poser : est-il légitime de retraduire ? Comment retraduit-on ? Pour qui ?

La confrontation des deux traductions³ de *Ferito a morte* et les exemples choisis parmi les principales divergences entre les textes répondront en partie à ces interrogations. Le retraducteur est un relecteur dont la proposition nouvelle n'est utile que dans la mesure où elle obéit à une série de critères, lexicaux et culturels essentiellement, mais aussi sociologiques et biographiques. La tâche première du retraducteur consiste à éliminer les mauvais choix de son devancier. Le nettoyage du texte devient le principal élément de justification de l'opération, alors même qu'il est parfois sujet à caution : il n'existe aucune règle sûre, sauf à aligner ses diplômes comme un militaire ses médailles, qui certifie que le second traducteur connaisse mieux la langue d'origine que son prédécesseur. C'est pourtant souvent la raison évoquée pour faire valoir un projet retraductif, jusqu'à devenir un argument publicitaire⁴. En plus des motifs commerciaux et éditoriaux, un autre critère peut être évoqué. Dans certains cas, comme pour La Capria, une retraduction obéit au désir de réhabiliter une œuvre et de relancer la notoriété d'un écrivain.

Ces différents éléments contribuent à la décision de proposer une nouvelle version d'une œuvre mais ils n'expliquent pas tout. Retraduire, pour prendre l'image de la toupie chère au Jean-Paul Sartre de *Qu'est-ce que la littérature ?*⁵, c'est remettre un texte « en mouvement » et lui offrir la possibilité, en étant (re)lu, d'être (ré)interprété. Car si traduire, c'est avoir une lecture performative qui produit de l'écriture, c'est aussi interpréter, non à la manière de l'exégète qui se sert d'un texte pour dire « autre chose », mais à la manière du traducteur, justement, qui sert le texte pour redire « presque » ce qu'il disait déjà⁶.

Pour expliquer un projet de retraduction, il convient de se placer sur un terrain moins sujet à caution que celui, trop impressionniste, de la qualité (ou plus justement de l'absence de qualité) d'une version préalable. On a alors recours à des critères d'usage ou de mode qui varient selon les époques. Dans d'autres cas, c'est le rapport au monde, à ce qui est

¹ V. d'Orlando, « Si legge veramente un autore solo quando lo si traduce. (Re)lectures et (re)traductions de l'œuvre d'Italo Calvino : l'exemple du *Visconte dimezzato* », communication au colloque international de Mons, avril 2019, à paraître chez Peter Lang en 2021.

² Milan, Bompiani, 1961.

³ Le roman de La Capria est traduit une première fois par Rose-Marie Desmoulière, Paris, Seuil, 1963, et retraduit en 2007 par Vincent d'Orlando, Paris, L'Inventaire (désormais T1 et T2).

⁴ Pensons à ces bandeaux rouges qui ornent depuis quelques années la couverture de certaines rééditions de romans étrangers, portant l'inscription « Nouvelles traduction inédite de... », comme la toute récente version de la trilogie des *Ancêtres* d'Italo Calvino sous la plume de Martin Rueff, Paris, Gallimard, 2018. C'est aussi le signe d'une reconnaissance du travail du (re)traducteur.

⁵ D'abord paru dans la revue « Les Temps Modernes » en 1947 puis, en partie modifié, dans *Situations II*, Paris, Gallimard, 1948.

⁶ Allusion à l'essai d'Umberto Eco *Dire quasi la stessa cosa*, Milan, Bompiani, 2003.

moralement ou politiquement acceptable, qui a changé et la langue ne fait alors que refléter cette évolution⁷.

Sur le plan pratique, deux options s'offrent au retraducteur. Soit il consulte les traductions précédentes, soit il décide de les ignorer. Dans le premier cas peut survenir la propension à s'inspirer de solutions préexistantes et par conséquent à délaissé le corps-à-corps avec la langue source. Dans le cas d'une retraduction sans prise en compte du travail déjà effectué par ses devanciers, il est dans la position de l'acrobate évoluant sans filet, et son approche est généralement plus sourcière : c'est le texte originel qui détermine ses choix sans que ces derniers soient parasités par d'autres versions. Nous avons été confronté à ce dilemme lors de notre retraduction de *Ferito a morte* et c'est précisément de cette expérience que nous avons tiré la matière de ces quelques remarques. Après avoir lu les premières pages de T1, nous avons renoncé à une vérification systématique car les quelques fautes repérées n'étaient pas significatives sur le plan de la compréhension du texte de départ. La maîtrise de l'italien de la part de la traductrice Marie-Rose Desmoulière n'était pas en cause. C'était pour d'autres raisons, selon nous plus profondes et moins immédiatement perceptibles, touchant à une connaissance insuffisante de l'environnement napolitain et de la poésie de l'auteur, qu'une révision s'imposait. Ces manquements passaient aussi ponctuellement par des erreurs lexicales de détail dont nous proposerons quelques exemples. Mais c'est surtout la structure d'ensemble de l'édifice qui donnait l'impression d'une fragilité conforme, bien involontairement, au Palais Donn'Anna du roman érodé par la mer. La relecture exhaustive de la traduction du Seuil accomplie pour cette étude a révélé une distance coupable avec l'esprit du roman. Pour résumer, disons qu'une approche théorique de la retraduction permet de dégager quelques traits spécifiques que nous souhaitons présenter succinctement en insistant sur trois points :

- la retraduction exprime toujours le désir d'un retour à l'œuvre. Entre une traduction et une retraduction, on assiste à un mouvement qui déplace le texte d'une logique de découverte d'une œuvre étrangère, dans un but surtout culturel, à une logique plus linguistique de respect de la forme originelle. En d'autres termes, et ce sont là des tendances que des cas précis peuvent nuancer mais que notre étude des traductions de *Ferito a morte* confirmera, la retraduction transpose quand la première traduction adapte ou, dit encore autrement, la retraduction s'attache à la littéralité quand la première traduction se montre volontiers cibliste.

- la retraduction témoigne d'une poésie illusoire de l'achèvement. De façon naïve, peut-être inconsciente, le retraducteur considère que son travail a pour objet de parfaire – dans le double sens d'améliorer et d'achever – une traduction précédente. La nouvelle version corrige alors quelques erreurs et est liée à une conception de la traduction qui évolue selon les époques et tient compte de la réalité linguistique du moment traductif. C'est parce que le contexte linguistique et culturel du traducteur change que l'on a parfois considéré que certaines traductions vieillissaient. Plus une traduction sera respectueuse de la langue originale – dans sa recherche d'un équilibre entre lexique, syntaxe et prosodie – moins elle semblera démodée, car moins le traducteur sera soumis aux effets de mode de son temps qui sont justement les éléments qui permettent de dater non pas un texte, mais sa traduction.

⁷ Ainsi dans le roman qui nous intéresse, une phrase de *Ferito a morte* (« *giù in fabbrica a lavorar come matti* ») est-elle traduite « à l'usine où qu'on bøsse comm' des nègres » par T1, en 1963, tandis que T2 a intégré le refus sociétal de certaines formulations à connotation raciste et propose, plus fidèlement d'ailleurs, « à l'usine, à travailler comme des fous ». Il est indéniable que la perception du mot « nègre » a changé en quarante ans, comme le confirme le cas très récent du roman d'Agata Christie longtemps connu en français sous le titre *Les dix petits nègres* et retraduit *Ils étaient dix* en 2020 (Paris, Éditions du Masque).

- la retraduction est l'expression d'un hommage aux grands textes. On retraduit majoritairement des classiques qui peuvent d'ailleurs être des œuvres contemporaines. Retraduire donne l'opportunité de relire un « classique », selon la fameuse définition maintes fois citée qu'en donne Calvino lui-même : « *un classico è un libro che non ha mai finito di dire quel che ha da dire* »⁸. La retraduction intervient pour (tenter d') atteindre cette trinité – signifié, signifiant, rythme – que des traductions précédentes, d'introduction, de connaissance ou de découverte, avaient négligée.

Une mise en pratique : la retraduction/relecture de *Ferito a morte* de Raffaele La Capria

Une vérification statistique permet de quantifier à environ 70% les dissemblances entre les deux textes français. Ce chiffre peut sembler important mais il s'explique par plusieurs éléments dont seul le dernier, nous le verrons, est significatif pour éclairer l'hypothèse formulée dans la première partie de cette étude : la retraduction est légitime moins pour des raisons linguistiques, rarement déficientes, que parce que le premier traducteur ne connaissait pas toujours suffisamment l'univers poétique de l'auteur ni son environnement culturel. Un bon (re)traducteur n'est pas seulement un linguiste performant ou un lecteur attentif. C'est aussi un interprète aguerri dont la fréquentation de l'écrivain qu'il traduit permet, ponctuellement, de résoudre en les orientant dans la bonne direction les allusions qui émaillent le récit.

Le premier niveau d'écart concerne les méprises de compréhension. Elles sont sans grand intérêt, sauf dans le cas de contresens manifestes toujours possibles (et chez les deux traducteurs, du reste) car on peut discuter à l'infini des approximations lexicales ou des équivalences synonymiques⁹. De plus, dans le cas qui nous occupe ici, environ la moitié des écarts sont la conséquence mathématique d'une réalité éditoriale irréductible : T1 et T2 ne traduisent pas exactement le même texte. Sans rentrer dans un travail de génétique des différentes versions de *Ferito a morte*, disons que ce roman est celui que La Capria a le plus remanié mais que les retouches apportées sont ponctuelles et finalement peu nombreuses. Elles vont dans le sens d'une réduction de la part dialogique, qui reste cependant importante, et d'une atténuation ou d'une suppression de certaines références pointues à la Naples des années Cinquante. Ces dernières peuvent parfois prendre la forme d'attaques *ad hominem* contre des personnalités de l'époque¹⁰. Avant le volume Meridiani de 2003, l'écrivain avait déjà eu l'occasion de modifier son texte à deux reprises. Lors de l'insertion du roman dans le cycle *Tre romanzi di una giornata*¹¹ puis pour la publication Mondadori de 1984.

T1 traduit donc à partir de la première édition Bompiani de 1961 et T2 à partir de l'édition Mondadori de 1984, reprise à l'identique pas la version Meridiani de 2003. La motivation du Seuil est classique. *Ferito a morte* a obtenu le prestigieux Prix Strega en 1961. *Blessé à mort*,

⁸ I. Calvino, *Perché leggere i classici, Saggi*, Milan, Mondadori, « I Meridiani », vol. 2, 1995, p. 1818. Le texte a paru pour la première fois dans « L'Espresso », le 28 juin 1981.

⁹ Afin de ne pas alourdir un appareil de notes déjà bien fourni, nous proposons de ne pas citer systématiquement les pages de référence des exemples. Les contresens sont un peu plus d'une vingtaine dans T1, légèrement moins dans T2 (huit) et sont généralement le fruit d'un *laspus lectionis*. Citons par exemple pour T1 « *morto* » confondu avec « *smorto* », ou l'hésitation entre langue et locuteurs : « *parlare sul serio con gente così* » : « parler sérieusement avec ce langage-là ». T2 est parfois fautif : « *Tu in galera a me ?* » rendu incorrectement « Toi m'envoyer en prison ? » ; « *ride storto* » : « il rit à contretemps ». Dans certains cas, beaucoup plus rares, la mauvaise interprétation génère un non-sens comme dans T1 : « *torrente affluuto dall'interno del continente napoletano* » : « torrent descendu des profondeurs du continent napolitain » (on ne peut que monter des profondeurs !).

¹⁰ Celles contre Achille Lauro, maire de Naples entre 1952 et 1957, au moment où est situé le roman, puis à nouveau en 1961 à l'époque de sa publication, ont valu à La Capria deux procès perdus.

¹¹ Turin, Einaudi, 1982. La trilogie comprend, outre *Ferito a morte*, *Un giorno d'impazienza* et *Amore e psiche*, respectivement publiés une première fois en 1952 et en 1973.

qui est le deuxième roman de La Capria, est le premier à être proposé au public français. François Wahl, qui travaille alors au Seuil et a beaucoup contribué à l'introduction de la littérature italienne en France¹², s'intéresse au texte.

T2 s'inscrit dans une logique différente. Depuis 1963, d'autres œuvres de l'écrivain napolitain ont été traduites en français¹³. En 2001, un colloque international se déroule en sa présence à l'Université de Caen¹⁴. En 2004, *Ferito a morte* est au concours de l'agrégation et du capes dans une question consacrée à la représentation de Naples dans la littérature italienne. Au début des années 2000, on assiste donc à un regain d'intérêt pour l'écrivain napolitain dont la retraduction de son roman le plus célèbre constitue le point d'orgue.

La longue fréquentation de l'œuvre d'un auteur nous semble être un prérequis pour garantir une traduction respectueuse de son univers et, dans le cas de *Ferito a morte*, du contexte spatio-culturel qui l'a fait naître. Rose-Marie Desmoulière, dont *Blessé à mort* est la première traduction publiée¹⁵, est une bonne connaisseuse de l'Italie et de sa langue comme le démontre son parcours académique¹⁶, mais certains de ses choix traductifs dénotent des lacunes quant à la culture napolitaine à laquelle La Capria se réfère dans le roman.

Les auteurs de T1 et de T2 partagent donc un italianisme qu'on qualifiera de classique. Ce sont des traducteurs-professeurs avec les avantages – une maîtrise raisonnable des deux langues – et parfois les inconvénients – une rigidité et une tendance à normaliser les écarts stylistiques originels – que confère ce statut. T2 possède toutefois un double atout qui se révélera déterminant dans la restitution en français de nombreux passages du roman. Il a croisé pour des raisons familiales quelques héritiers des personnages mis en scène par La Capria et, il a eu accès à certaines clés de la culture locale, savante ou populaire.

« Traduire » la culture, « traduire » la poésie d'un auteur

Les allusions aux habitudes culinaires sont nombreuses dans le roman et posent toujours un problème au traducteur. Peut-on, comme T1, traduire l'alcool « *rabarbaro* » par Pernod sans risquer l'assimilation culturelle ? Le « *provolone* », fromage du Sud de l'Italie, devient du « *gorgonzola* », ce qui produit un voyage géographique autant que gustatif (dans les deux cas T2 renonce à l'obstacle et ne traduit pas). Pourquoi traduire « *cappuccino* » par « café crème » alors que tous les lecteurs français connaissent ce mot quand, en revanche, « *spaghetti alla puttanesca* » qui peut en dérouter certains est laissé tel quel ? Quant au football, même si c'est un thème secondaire, il est présent dans de nombreuses pages qui décrivent dans une intention moqueuse les jeux de ballon des membres ventripotents de la bourgeoisie locale. T1 passe complètement à côté de cette dimension par incompetence dans

¹² Son nom est indissociable de celui d'Italo Calvino dont il fut l'ami et le principal promoteur en France ainsi que le « retraducteur » officieux. Wahl fut retraducteur/cotraducteur également de C.E Gadda (*La connaissance de la douleur*, Paris, Seuil, 1974, trad. par Louis Bonalumi).

¹³ *Amour et psyché* (*Amore e psiche*, Milan, Bompiani, 1973) en 1976 (Paris, « Les Lettres Nouvelles », trad. Michel Sager) ; *L'harmonie perdue* (*L'armonia perduta*, Milan, Mondadori, 1986) en 2001 (Paris, l'Inventaire, trad. Jean-Marc Mandosio) ; *La neige du Vésuve* (*La neve del Vesuvio*, Milan, Mondadori, 1988) en 2002 (Paris, l'Inventaire, trad. Vincent d'Orlando).

¹⁴ « Raffaele La Capria ou de la littérature comme autobiographie intellectuelle », organisé par Paolo Grossi et Vincent d'Orlando, dont Les Actes seront publiés l'année suivante en Italie sous le titre *Raffaele La Capria, letteratura, senso comune e passione civile*, Naples, Liguori Editore, 2002.

¹⁵ Cette expérience ne sera suivie que de deux autres publications chez Plon : Anna Banti, *Les mouches d'or* en 1966 (titre italien *Le mosche d'oro*, Milan, Mondadori, 1962) et Alberto Bevilacqua, *La califfa* la même année (titre italien *La califfa*, Milan, Rizzoli, 1964).

¹⁶ Elle est reçue à l'agrégation en 1937.

le lexique sportif, au point de traduire « *Finì uno a zero per il Napoli* » par « Il a fini 0 à 0 en faveur de Naples »¹⁷.

Un autre atout de T2 tient au long travail de recherche universitaire qu'il a consacré à La Capria et à Naples, ce qui a facilité le repérage du contexte culturel et des habitudes langagières et stylistiques de l'auteur¹⁸. Les échos internes du récit, l'attachement à des formules totémiques, les renvois à un univers dont *Ferito a morte* constitue le point avancé mais nullement isolé, sont autant d'éléments rythmiques et thématiques cohérents que seule une fréquentation régulière de l'œuvre permet de repérer et de restituer.

Ainsi, l'emblématique « forêt vierge » du roman, antonomase périphrastique par laquelle à vingt-cinq reprises La Capria désigne le chaos napolitain, se retrouve parfois abrégée en simple « forêt » par T1, alors que la formule scande le texte et possède une fonction incantatoire qui perd de sa force si elle est raccourcie. Il en va de même pour la « belle journée », résumé climato-existential d'une adolescence insouciant faite de parties de pêche et de flirts estivaux avant que la maturité ne transforme les personnages tantôt en contempteurs sévères du décor enchanteur de leur jeunesse, tantôt en pathétiques caricatures d'eux-mêmes ou en acteurs d'une éternelle comédie. L'expression « belle journée » apparaît dix-sept fois dans le roman mais perd cinq de ses occurrences en T1 où elle est banalisée en « il fait si beau » ou autres expressions équivalentes. T2 conserve systématiquement ces mantras lacapriens.

D'autres manquements peuvent sembler plus anodins mais ils témoignent d'un décalage qui remet en cause un thème central du roman, celui de la lutte de Massimo contre le piège de la nostalgie, combat qui passe par sa volonté de fuir la stase inhérente aux « sables mouvants » napolitains. C'est pourquoi traduire dès l'incipit « *la Cosa Temuta si ripete* » par « la Chose Redoutée se produit » est plus qu'une inexactitude. La première page de *Ferito a morte*, qui décrit une scène de pêche, s'inscrit faussement dans la tradition du *in medias res*. Elle illustre plutôt le célèbre vers du *Cimetière marin* de Paul Valéry : « La mer, la mer, toujours recommencée ». Aux yeux de Massimo, et de La Capria, l'univers de l'adolescence napolitaine est celui d'un temps qui se « répète » où rien ne se « produit » qui n'ait déjà eu lieu¹⁹. Plus généralement on peut dire que le protagoniste Massimo De Luca va tenter de déconstruire sa « napolitanité » pour se libérer de cette ville qui « blesse à mort ou qui endort, ou les deux à la fois »²⁰.

¹⁷ Quelques autres exemples : « *Due eseguono passaggi e tirano a volo in porta, l'altro para a tuffo* » : « Deux d'entre eux exécutent des passes et tirent au but, l'autre pare en plongeant » (« parade » existe comme équivalent d'« arrêt » mais pas « parer » pour « arrêter », donc « parer ses coups » évoque la boxe, pas le football) ; « *uno pari* », basique dans le langage sportif, est traduit « un contre un » ; ailleurs « *fare un tiro fortissimo* » devient « le lancer à toute volée » comme si le football devenait du basket ou du frisbee...

¹⁸ Quelques références bibliographiques : « *La cipolla e il funambolo. Napoli, la città-testo di Raffaele La Capria* », in Raffaele La Capria, *letteratura, senso comune e passione civile*, *Ibid.* ; « Les deux faces d'une même médaille : la « *napoletanità* » de Giuseppe Marotta et Domenico Rea » in *Chroniques italiennes Numéro spécial concours*, n°5 (1-2004), série Web ; « Naples dans la littérature contemporaine. Entre persistance et mise à mort du mythe », Cahiers de la MRS, Université de Caen, novembre 2005 ; *Préface* à Raffaele La Capria, *L'Harmonie perdue*, Paris, L'Inventaire, 2001. Depuis 2007, T2 a continué à traduire La Capria en France : *Interviews impossibles*, Paris, Cahiers de l'Hôtel de Galliffet, 2016.

¹⁹ Curieusement, ce défaut global est ponctuellement compensé par des ajouts intertextuels qui transforment la traduction en interprétation : « *si gira sempre intorno alle stesse cose* » devient, de façon nietzschéenne « Eternel retour des mêmes choses ». Ce tropisme littéraire de T1 se rencontre ailleurs : « *li ho visti io certi ricchi di Milano* » : « j'ai vu, de mes yeux vu, de riches Milanais » (Molière, cette fois). À d'autres moments, une référence claire pour un lecteur italien est neutralisée en français : un des amis rouquins de la bande est surnommé Rossomalpelo, appellation qui renvoie clairement au personnage de Verga. T1 ne traduit pas quand T2 cherche un équivalent littéraire : Poil de carotte.

²⁰ Formule du chapitre VIII qui a donné son titre au roman : « *una città che ti ferisce a morte o t'addormenta, o tutt'e due le cose insieme* ».

Une perte irrémédiable : le dialecte

Le refus de la « blessure » ou du « sommeil » passe pour Massimo par la question de la langue. La Capria fait le choix d'une coloration dialectale qui n'est jamais un obstacle à la compréhension ni un affichage folklorique mais plutôt une manière à la fois musicale et existentielle d'être fidèle à l'univers décrit. Sur ce point, un rapprochement avec d'autres auteurs méridionaux peut être tenté. Pensons à Camilleri et aux problèmes qu'il pose à ses traducteurs. On connaît la tentative de Dominique Vittoz pour trouver un équivalent au sicilien de l'auteur de *Un filet de fumée* en puisant dans « le parler franco-provençal de Lyon »²¹. Son projet est admirable sur le plan théorique mais contestable sur le plan pratique : le niveau d'acceptation et de compréhension des mots en dialecte n'est pas le même entre un sicilien encore pratiqué et un lyonnais suranné qui oblige d'ailleurs la traductrice à proposer un glossaire. Le dialectisme de La Capria est cependant un peu différent de celui de l'écrivain de Porto Empedocle. Il passe moins par des mots napolitains, présents à la marge, comme dans le nom de quelques poissons du cru²² ou de termes vedettes, étendards d'une napolitanité accessible, comme « *guaglione* », que par la volonté de restituer en italien la mélodie du dialecte parthénopéen. Ce dernier se caractérise par des géminations, une propension au chuintement ou à la transformation des occlusives bilabiales en occlusives vélares sourdes²³. Même problème avec l'aphérèse et l'apocope, fréquentes en napolitain²⁴. Mais c'est un passage entier du chapitre V qui permet de toucher les limites de la restitution des formes dialectales, lexicales ou phonétiques. Nini, le frère du narrateur, se moque de l'accent napolitain du Commandeur Gargiulo qui voudrait pourtant le gommer pour paraître plus élégant, et il lui donne des conseils de prononciation : « *Cavaliè', dovete dire ottobre con la b dolce, ottovre, così (...) Voi dite ottombre ! Si dice uvriaco e non umbriaco come dite voi* ». T1 propose « Commandeur, il faut dire *octobre* avec le « c » dur, presque un « k », vous dites *oquetobre* ! Et puis on dit *ivre* et pas *ivrré* comme vous faites ». Le problème est qu'au lieu de retranscrire l'adoucissement préconisé par Nini, la traduction induit qu'il faut au contraire durcir l'occlusive. Pourquoi cette erreur ? Parce que, peut-être inconsciemment, T1 a cherché une équivalence entre l'accent napolitain et un accent français du Sud, marseillais sans doute, avec ajout de « e » intercalaires, selon le topos absurde mais récurrent de certains doublages de films. Quant à « *ivrré* », ce choix ajoute un phénomène absent du texte italien mais en lien avec l'imaginaire phonétique attribué à l'italien : le voisement du « r ». T2 a bien conscience de la nécessité de trouver des équivalences, quitte à changer d'exemples, mais ne parvient pas à une solution entièrement satisfaisante²⁵. On trouve un même type d'incohérence dans une traduction de T1 à la fin du chapitre IX : « *Fa' pure... con l'erre moscia : puve* » qui devient l'absurde « Mais fais donc en roulant le « c » : *donkk* »²⁶. La question de la retranscription des inflexions dialectales se repose une fois pour le milanais et la difficulté demeure : « *a Milàn l'è un'altra roba* » que T1 traduit « Milan, c'est ôt' chos' » quand T2 s'abstient.

Une aide problématique : les notes explicatives

²¹ « Note de la traductrice », Paris, Fayard, 2002, p. 138.

²² « *pivit'e'rré* », « *ajate* ».

²³ « *e-nniente-va-chiù* » traduit par T1 « rrienne ne va plusse » et par T2 « rienne-ne-va-plou », deux tentatives aussi arbitraires et insatisfaisantes l'une que l'autre.

²⁴ « *sta pazza (...)* 'sto biglietto ». T1 essaie de restituer « c'te folle » mais ne peut le faire la seconde fois avec « ce mot » qui est monosyllabique et masculin, deux caractéristiques qui interdisent l'aphérèse en français. T2 renonce à les conserver, tout comme les apocopes : « *avvoca'* » ou « *popo'* ». Il y a là une perte insoluble.

²⁵ « Commandeur, vous devez dire *octobre* avec le *b* à peine appuyé, *octobre*, comme ça, presque comme si c'était un *v*. Tandis que vous dites *octobbbre* ! On dit *bouteille* et pas *bbouteille*, comme vous dites, vous ».

²⁶ T2 « Je t'en prie, te gêne pas... » en prononçant le « r » à la française ».

Outre la présence du dialecte, d'autres données culturelles doivent être saisies car c'est à partir d'elles que va s'opérer le travail de mise à distance de ses racines par le protagoniste. Il faut connaître ce qu'on quitte pour percevoir la nécessité de sa tentative d'émancipation. C'est dans ce cadre que se pose la question récurrente de la présence de notes en bas de page dans une traduction littéraire. T1 recourt à cette possibilité que T2, et son éditeur, ont écartée. C'est un problème délicat qui ne sera pas réglé ici. Disons seulement que l'appareil explicatif modifie nécessairement la réception d'un texte traduit. Il constitue une béquille qui peut être utile mais qui déplace la littérarité du texte source vers la précision pédagogique. Le texte cible acquiert alors un autre statut qui augmente encore l'écart entre lecteur du texte original et lecteur de la traduction. Lorsqu'on décide d'ajouter des notes, il faut être sûr que le gain heuristique l'emporte sur la déperdition poétique puisque la lecture linéaire est interrompue par l'incise illustrative. L'argument généralement avancé pour justifier l'ajout de notes est celui de la facilitation ou de la compensation : l'accès aux éléments marquants d'une identité autochtone (géographiques, historiques, culturels...) est plus aisé et la capacité du lecteur étranger à saisir l'implicite du récit sauvegardée. C'est théoriquement recevable. Mais dans *Ferito a morte* le lecteur italien lui-même, non napolitain, est dans une position de témoin d'un spectacle exotique dont certains codes lui sont peu familiers. La Capria, comme beaucoup d'écrivains du Sud, joue la carte de cet affrontement entre les habitudes de personnages fortement typés et la *forma mentis* de lecteurs « forestiers », au sens italien de ce terme. En d'autres termes, l'effet de surprise, ou d'incompréhension, n'épouse pas les frontières régionales.

Les notes de T1 sont discrètes et peu nombreuses, trente-six pour deux-cent-trente pages, soit environ une à deux par chapitre réparties de façon irrégulière. En plus de la précision traditionnelle « en français dans le texte »²⁷, elles proposent des éclaircissements culturels à propos de la « *lampara* », du « *scopone* » et du « *settebello* » (tandis que le « *ramino* » n'est pas expliqué ni traduit alors même que ce mot n'existe pas en français où l'on parle de « rami »), des « *sfogliatelle* »²⁸, du « *totocalcio* »²⁹, de *san Gennaro*³⁰, de moments et de personnages du fascisme et de l'Italie de l'après-guerre. Les précisions apportées sont souvent légitimes mais le lecteur ne comprend pas toujours les critères d'élaboration de ces aides ponctuelles : pourquoi rappeler qui est Scarfoglio mais négliger de présenter Crispi ou Croce, qu'un lecteur français ne connaît pas nécessairement ? Comme souvent, la présence d'une note témoigne moins de la supposée ignorance du lecteur, impossible à déterminer, que des propres lacunes de son rédacteur. T2, contraint à l'abstinence didactique, choisit parfois de

²⁷ Employée cependant de façon anarchique, avec des oublis : « grossier » p. 134 n'a pas droit à une note, ni « merde » p. 192 ou « chemin de fer » p. 206. Parfois La Capria, ou l'un de ses personnages, emploie à mauvais escient un mot français : « *tre uomini della razza del denaro (...) sono loro il clou* », ce qui ne se dit pas en français où « clou » ne s'emploie que dans l'expression « le clou du spectacle ». T1 garde l'erreur que T2, peut-être à tort, corrige : « le top ».

²⁸ Plus généralement, les mots de la gastronomie, ici la pâtisserie, soulèvent des problèmes infinis. Un passage du chapitre VII en témoigne : « *scazzetta di cardinale, cassatina, sciù, preziosa, dora, cannolo e sfogliatella* ». T1 propose « Des *calottes de cardinal* – ce sont les roses avec des fraises – des cassatines, des choux au moka, des précieuses, des *dora*, des canons, des *sfogliatelle* ». On remarquera que tous les cas de figure sont représentés : non traduction et italique, traduction et italique, traduction sans italique, ajout explicatif, ce qui confirme la difficulté de l'exercice. T2 traduit tout en cherchant des équivalents dans la pâtisserie française, quitte à être inexact, partant du principe que la gastronomie doit éveiller une envie qui n'est possible que si le lecteur visualise les gâteaux : « calottes de cardinal, cassates, choux, croustillants au chocolat, suprêmes, profiteroles et mille-feuilles ».

²⁹ T2, interdit de note, choisit de traduire par « loto sportif », au prix d'un anachronisme obligatoire puisque la possibilité de parier sur les rencontres sportives en France est bien postérieure au *Totocalcio* italien (1985 contre 1946). T1 n'avait donc tout simplement pas d'équivalence à sa disposition, il lui fallait pour expliquer passer par une note.

³⁰ Il est évoqué à travers une périphrase « le saint à la face jaune » et la note propose une explication contestable de son miracle. Il est question de « sang qui boue » quand il s'agit plutôt de sang qui se liquéfie.

modifier le texte à la marge comme dans le passage où, sans le nommer, le narrateur fait allusion au Petit père des peuples : « *si scrivo sui muri Baffone* » traduit en recourant à un ajout explicatif : « en hommage à Staline, on écrit Vive le gros Moustachu ! sur les murs ».

Traduction et idiolectes : changements de registres, injures, toponymes et jeux de mots

Un autre élément récurrent d'une différence profonde entre T1 et T2 renvoie aux usages langagiers des deux auteurs de la version française. T1 multiplie les archaïsmes par rapport au texte source, ce que nous pourrions qualifier de surclassement de registre quand T2, à l'inverse, a tendance à privilégier un niveau de langue plus familier car il lui semble correspondre davantage à l'écriture originelle et à la dimension dialogique du récit³¹. Ainsi « *una schiappa* » devient-elle « une mazette » chez T1, terme démodé et inusité déjà en 1963, et « un nul » pour T2 ; « *non sfottere, bebbè* » est traduit par T1 en employant un terme beaucoup plus rare que le verbe italien : « Ne chine pas, petit » (T2 « Ne te moque pas, mon chou »). Ce sont parfois des formulations dans des dialogues, c'est-à-dire quand la langue est plus naturellement familière, qui illustrent ce décalage de registres : « *meglio non pensarci* » devient chez T1 « mieux vaut n'y pas penser » avec une permutation adverbe/particule négative digne du français du Grand Siècle quand T2 s'en tient plus banalement à « n'y pensons plus, c'est mieux comme ça »³². T1 abuse aussi de l'infinitif de narration, de flaubertienne mémoire, là où T2 préfère la forme conjuguée³³. De même, le passé simple, plus courant en italien dans un emploi non littéraire ou dans un dialogue, surtout dans le Sud, est systématiquement maintenu par T1 quand T2 a recours par endroits au passé composé³⁴. C'est le cas enfin de l'imparfait du subjonctif que la concordance des temps rend obligatoire en italien dans des structures à valeur hypothétique mais qui ne demeure en français que dans un emploi soutenu, considéré désormais archaïsant voire précieux. T1 le conserve à l'occasion quand T2 le supprime systématiquement ou le simplifie³⁵.

Dans le même ordre d'idée, T1 renonce à deux autres structures typiques de la langue orale en français : le futur proche et la non inversion du sujet dans une forme interrogative³⁶. Des expressions familières sont exagérément ennoblies : « *Dacci sotto dobbiamo doppiare il Capo prima che scenda più forte* » : T1 « Force aux rames, doublons le cap avant qu'il n'arrive à plein », T2 « Accélère un peu, il faut passer le Cap avant que ça se lève ». Le banal « *con un materasso* » devient le pompeux « nanti d'un matelas » (T2 « avec mon matelas »). Pareil pour le commun « *gruppo* » rendu par « coterie » (T2 « groupe »). Parfois de simples mots, en quarante ans, ont vu leur sens se déplacer légèrement. Le « *costume (da bagno)* », récurrent dans un roman qui se déroule entre Naples et Capri est juste traduit « slip » par T1, ce qui génère un risque de confusion avec un autre sous-vêtement en français (T2 préfère « maillot »). Ailleurs, la description ironique d'une soirée chic dans une villa luxueuse où se réunit la jet set évoque « *caviale e coca* ». T1 traduit le second terme par l'ambigu « coca »

³¹ C'est le cas quand il apocope : « télé » pour « *televisione* », « pub » pour « *pubblicità* » en partant du principe que l'italien a moins recours à cette réduction des mots.

³² Dans le même ordre d'idée, signalons « *un'altra fregatura* » : T1 « un marché de dupes », T2 « une nouvelle arnaque ».

³³ « *e Massimo se lo guarda* » : « et Massimo de le regarder » (T2 « et Massimo qui le regarde »).

³⁴ Un seul exemple qui vaut pour tous : « *andò avanti per un pezzo* », T1 « ça continua un bon moment », T2 « ça a duré un bon moment comme ça ».

³⁵ « *Unico pericolo : poteva superare il punto di passaggio ... prima che arrivassi alla distanza di tiro* » : T1 « Un seul risque, qu'il passât ... avant que je fusse à bonne distance », T2 « Un seul risque : qu'il dépasse ... avant que je ne sois à distance de tir » ; « *così si vedeva* » : T1 « pour qu'on le vît », T2 « pour qu'on le voie ».

³⁶ « *gli dirò che parto* » : T1 « je lui dirai que je pars », T2 « je vais lui dire que je pars » ; « *si può sapere perché...* » : T1 « Peut-on savoir pourquoi... », T2 « On peut savoir pourquoi... ».

quand T2 privilégie un « coke » plus univoque. D'une façon générale, le traducteur doit éviter tout risque de polysémie quand le texte original n'en possède pas³⁷.

Cette perception différente liée à des habitudes particulières et générationnelles trouve une illustration dans l'emploi des injures et dans la traduction des surnoms. Un seul exemple de ce dernier point vaudra pour nombre d'autres. Nini, frère de Massimo et l'un des acolytes du groupe des joyeux viveurs, est baptisé Bellapalla par ses amis. T1 escamote entièrement l'évidente dimension sexuelle de l'appellation et traduit par un improbable « Agate », et ce à chaque fois, une vingtaine, que le surnom est employé. T2 choisit l'option contraire en accentuant la vulgarité du nom et en supprimant l'image : « Couille Molle ». Disons que les deux traductions sont contestables mais pour des raisons différentes : T1 conserve l'image mais supprime la référence virile quand T2 désigne l'objet de façon plus crue qu'en italien. Mais ce choix est rendu nécessaire par un dialogue du chapitre IV qui explicite la trivialité du surnom : « *Un piccolo sforzo ti farà bene. Pensa se ti scendesse la terza !* ». T1 est bien obligé de traduire « Un petit effort, ça te fera du bien. Des fois qu'il en descendrait un troisième » mais l'allusion testiculaire tombe comme un cheveu sur la soupe puisque Bellapalla a été traduit « Agate » jusqu'alors. En italien on saisit très bien ce qu'est en réalité « *la terza* » (*palla*). Quoi d'autre qu'un rapport personnel à la langue et à ses niveaux peut expliquer ces choix pour un mot qui par nature, comme les surnoms et les insultes, renvoie à un niveau intime, presque corporel, des pratiques lexicales ?

T1 démontre tout au long de sa traduction une certaine pruderie quand T2, peut-être excessivement, s'amuse à choquer son lecteur, convaincu qu'il respecte en cela l'intention première de La Capria. Les injures ou gros mots constituent d'autre part un des champs lexicaux qui se démodent le plus vite. Si « *ruffiano* », par exemple, reste assez actif en italien, son équivalent direct « ruffian » a disparu du réservoir des insultes courantes en français³⁸. T1 le conserve pourtant quand T2 tente le plus courant « petit voyou ». Le banal « *scema* » a droit au rare « nigaude » chez T1 et T2 s'en tient au plus attendu « idiot ». Le très fréquent « *mannaggia !* », typique interjection méridionale, devient, et reste, « Nom de Dieu ! » chez T1 mais se transforme en « Putain ! » ou « Merde ! » chez T2³⁹. Quant au « *cafone* », appellation péjorative courante, T1 le traduit par les surannés « rustre » ou « mufle » quand T2 choisit les gallicismes « minable » ou « péquenaud ». Idem pour un autre mot qui renvoie naturellement à Naples, à sa culture et son histoire : « *lazzarone* » pour lequel T1 et T2 sont fautifs pour des raisons opposées : T1 « goujats » (trop archaïque), T2 « voyous » (trop moderne). Globalement T2 réitère de façon parfois trop mécanique cette prime à la

³⁷ Autres cas : « *se parli bene delle macchine tedesche* », T1 « si vous louez les autos allemandes » (Avis ou Hertz ?), T2 « si tu parles en bien des voitures allemandes » ; « *passate al Circolo a pigliare babbo ... è buono ?* » : T1 « vous passerez au Cercle prendre papa qui vous attend... C'est bon ? », T2 « vous passerez au Cercle prendre ton père qui vous attend... alors il est bon ? » car il s'agit du café que sa mère vient de servir à Massimo, ce qui n'apparaît pas clairement dans T1.

³⁸ *Le Trésor de la Langue Française* (atilf.fr) le qualifie de « vieilli ou littéraire » et aucun de ces deux usages ne convient dans le contexte du passage en question.

³⁹ L'amplification de T2 vers la trivialité, déjà indiquée, est confirmée par d'autres choix discutables : « *fesserie* » rendu par « conneries » alors que T1, plus justement, se contente de « bêtises », ou « *denaro* » inutilement devenu « fric ». Globalement, les allusions sexuelles sont édulcorées par T1 et plus crues chez T2 : le « *mi vuoi ?* » assez direct de Carla à Massimo est atténué en « Tu veux ? » mais amplifié par T2 : « Tu me désires ? » ; « *Se tu non vieni a letto con me* » : T1 « Si tu ne veux pas être à moi » T2 « Si tu ne couches pas avec moi » ; « *quei porci* » : T1 « ces cochons-là », T2 « ces porcs ». Même constat pour la dimension scatologique : « *acqua di cesso* », T1 « de l'eau de fosse d'aisances », T2 « eau de chiottes » ; « *quel settentrionale di merda* » : T1 « Nordique du diable », T2 « cet enfoiré d'Italien du Nord » ou encore « *culo in aria* », T1 « derrière en l'air », T2 « cul en l'air ». Le cas le plus étonnant de cette atténuation de la scatologie se trouve au début du chapitre VI quand le narrateur évoque les campagnes italiennes en Afrique : « *Nello scatolone di sabbia cacammo sangue due volte* » que T1 traduit par « Dans le grand désert de sable, nous pissâmes deux fois » (T2 : « Par deux fois nous chiâmes du sang dans le désert de sable »).

grossièreté. C'est à tort, par exemple, qu'il transforme « *ha fatto la solita bella figura* », dans un contexte ironique, en « il est à nouveau passé pour un con ». Alors que, plus justement, T1 s'en tire par « il a fait comme d'habitude piètre figure ». L'insulte, pour être efficace, doit être percutante et signifiante, aussitôt comprise comme agressive. C'est ce qui manque parfois à T1 : « Espèce d'oiseux, saccagé, indolent »⁴⁰.

Un autre point de divergences concerne l'onomastique, au sens large. Signalons par exemple le traitement des titres de civilité qui ne sont pas traduits par T1 à la différence de T2 qui emploie toujours « Monsieur » et « Madame ». La non traduction peut aujourd'hui apparaître comme un archaïsme, en fonction de l'évolution des habitudes traductives, tout comme le maintien de l'article devant les noms d'actrices⁴¹. Pour rester dans cette réflexion sur les noms propres, mentionnons la délicate question des toponymes. T1 ne traduit pratiquement jamais les noms de lieux de sociabilité, bars, clubs, boîtes de nuit, cercles de réunion, qui sont très nombreux dans le roman. T2 a une position moins cohérente : il traduit au cas par cas, selon le degré de signifiante qu'il attribue à l'appellation. Ainsi le club « *Buca di Bacco* » devient-il « l'Antre de Bacchus », choix contestable dans la mesure où l'on perd en musicalité (la paronomase) ce que l'on gagne en compréhension⁴².

Ces égolectes, ou biolectes, qui ne sont en réalité que des tics langagiers, touchent aussi des mots moins stratégiques. Nous avons repéré quelques doublons synonymiques systématiquement employés par T1 et T2 (dans cet ordre) : « se rendre compte/s'apercevoir », « devoir/falloir », « souliers/chaussures », « pantalons/pantalon », « séchoir à cheveux/sèche-cheveux », « gâteau de noces/pièce montée », « villégiature/vacances », « figure/visage », « femmes/filles », « maintenant/à présent », « autos/voitures », « étendu/allongé », « comices/meetings ». Ce dernier exemple est un cas limite dans la mesure où le terme « comices » renvoie à l'antiquité, à la Révolution ou à des réunions agricoles, et constitue donc un anachronisme dans la langue politique de l'après-guerre. Cela confirme que les habitudes linguistiques ne sont pas liées seulement à l'époque d'écriture mais à une culture personnelle du traducteur qui se nourrit autant de lectures personnelles que d'accointance avec l'actualité⁴³.

Traduction, modernité littéraire et métadiscours

Le dissensus le plus délicat entre T1 et T2 concerne la question de la restitution du point de vue, une des originalités majeures et la part la plus expérimentale du roman de La Capria. T1 ne conserve pas toujours la dimension stylistique de *Ferito a morte* dont une des principales expressions est le recours à des dialogues intérieurs, ceux de Massimo surtout, qui prennent la forme d'un « tu » qu'il adresse à lui-même dans le huis-clos de sa conscience, selon la technique du monologue intérieur ou du flux de conscience apparus avec la modernité romanesque. T1, selon les passages et sans une logique toujours apparente, conserve le « tu »

⁴⁰ « *Sei proprio uno smidollato, uno sderenato, un accidioso* ». T2 : « Mollasson, grosse larve, t'es vraiment fainéant ».

⁴¹ « *c'era la Ekberg* » : T1 « il y avait la Ekberg », T2 « il y avait Anita Ekberg ».

⁴² Nous touchons une limite de la traduction : le jeu de mot, dont la paronomase est une des formes. Le premier chapitre propose un « *spande e spende* » qu'il est impossible de respecter : T1 « dépenses et largesses », T2 « Monsieur joue les grands seigneurs » ; ailleurs « *la genia dei geni* » est irrémédiablement perdue : T1 : « la troupe des faux prophètes », T2 « la race des génies ». Pour la pique ironique de La Capria envers les puissants (« *la classe digerente* » au lieu de « *la classe dirigente* » avec une insistance par l'italique), T1 et T2 bénéficient de la proximité des deux langues mais avec une orthographe différente et en enlevant l'appui typographique : « la classe digérente » (T1), « la classe digérente » (T2).

⁴³ D'une façon générale, la dimension de critique politique de *Ferito a morte* n'est pas toujours perçue par T1. Ainsi, le mépris de classe de Gargiulo se lançant en politique et déclarant « *mi fanno parlare al popolo* » n'est pas compris : « on me fait parler en public ». Il fallait garder la référence au « peuple ».

ou traduit tantôt « je »⁴⁴, « vous »⁴⁵ ou « on »⁴⁶. Cette inconstance pose problème car elle indique une méprise quant à la valeur de cette option narratologique. Le « tu » du récit renvoie à un processus de dédoublement du protagoniste qui est essentiel car il rend compte de la scission identitaire qui se fait jour quand naît chez lui la conviction qu'il lui faut quitter Naples, et donc une partie de lui-même, pour mûrir. T2, mû par la volonté de rendre compte de ce thème central, s'en tient prudemment au maintien de la deuxième personne.

Un autre choix narratologique distingue T1 et T2 : l'emploi du métadiscours. T1 a tendance à accentuer les verbes déclaratifs des dialogues. Ainsi, par exemple, « *fa Massimo* » devient « intervient Massimo »⁴⁷. Cela a pour effet d'amplifier la dimension romanesque au détriment d'échanges plus rapides, plus proches de la logique théâtrale dont nous avons indiqué l'importance dans le projet de *La Capria*. La restitution des modes et des temps constitue un autre motif de divergence entre les deux traducteurs. À plusieurs reprises, T1 déplace le récit vers l'irréel en transformant quelques indicatifs en conditionnels : « *Non gli riusciva, non poteva* » : « Il n'y arriverait pas, c'était au-dessus de ses forces ». T2 traduit littéralement⁴⁸. L'option de T1 ne rend pas justice à la volonté lacaprienne de démontrer que son personnage est confronté à une réalité, à un état de fait, pas à une projection fantasmagorique : Massimo ne supporte réellement plus certains comportements de ses amis, résumés par la formule « *avere fatto di se stessi una leggenda* » et, à travers eux, une vision étouffante et artificielle de sa ville natale. C'est pourquoi il quittera Naples.

T1 est en revanche plus performant dans le respect d'autres manifestations de l'originalité stylistique de *La Capria*. Il respecte les associations de substantifs par un trait d'union entre les noms : « *odore-tepore di uccellino* » (« odeur-tiède d'oisillon ») quand T2, à tort, banalise en « odeur-tiède d'oisillon ». On retrouve une même fidélité de T1 à l'expérimentalisme de l'auteur dans un autre cas : « *Hai visto il sottopassaggio ? Ci sono sottopassato due volte* » (« L'as-tu vu, oui ou non, le passage souterrain ? Mais oui, par deux fois je m'y suis souterré ») tandis que T2, plus timoré, appauvrit en « Tu l'as vu ou pas le passage souterrain ? Je l'ai emprunté deux fois ».

Il est aujourd'hui acquis que le traducteur, après l'auteur lui-même, est le premier lecteur d'une œuvre. La traduction est cependant un type particulier de lecture qui ne fait sens que parce qu'elle se transforme aussitôt en écriture. La traduction est ce que nous pourrions définir une « lecture-écriture », une « écriture », comme l'avait déjà noté Henri Meschonnic : « La traduction est le seul mode de lecture qui se réalise comme écriture, et ne se réalise que comme écriture »⁴⁹. De ce point de vue, la retraduction de *Ferito a* est une « relecture-réécriture », et si la nouvelle version n'est pas identique à la précédente, c'est d'abord parce que la relecture diffère, attentive à certains points qui avaient été négligés ou minorés et dont nous avons proposé quelques exemples précis. Ces points de disjonction, de friction parfois, sans lesquels le principe même de retraduction est vain, concernent des

⁴⁴ « *potevi* » : « je pouvais ».

⁴⁵ « *l'occhio affiorante dalla Foresta Vergine non ti minaccia nella tua integrità* » : « l'œil ne sort pas de la Forêt Vierge pour vous menacer dans votre intégrité ». Quand on parle à soi-même, on ne se vouvoie pas.

⁴⁶ Un passage de monologue intérieur du troisième chapitre illustre cette oscillation. Alors que le texte italien recourt au tutoiement du dialogue introspectif, T1 traduit tantôt « tu », tantôt « on », sans qu'on saisisse les raisons du passage de l'apostrophe à soi-même à la forme impersonnelle : « *Gli dici : ma perché non ti fai mai vedere ?* » : « On lui dit : on ne te voit plus ? ». Cette hésitation continue et problématique est parfois résolue de manière drastique par la suppression du pronom dérangent : « *una specie di vertigine che ti attira* » devient « un vertige qui attire ».

⁴⁷ Ou « *dice la signora De Luca* » : « ...commande » ; « *dice il signor De Luca...* » : « proteste ».

⁴⁸ Ou « *come poteva capire ?* » : « comment pourrait-il comprendre ? » ; « *l'affare grosso, quello così grosso che ti risolve la vita* » : « la grosse affaire, celle qui résoudrait une fois pour toutes la question ». C'est à chaque fois inverser les plans de la réalité et de l'imaginaire.

⁴⁹ H. Meschonnic, *Poétique du traduire*, Lagrasse, Verdier, p. 177.

éléments comme la cohérence du récit, l'intratextualité – les échos internes au récit comme certains choix de répétitions de mots, le recours à des « métaphores obsédantes »⁵⁰ –, l'intertextualité (le jeu des références), bref autant d'indices qui dépassent la simple retranscription littérale ou la seule volonté de remettre dans le droit chemin grammatical une traduction illégitime.

La retraduction s'appuie également sur un autre élément généralement sous-estimé par les (rares) spécialistes de la question⁵¹. Il tient à la langue particulière des deux traducteurs que le milieu et la génération auxquels ils appartiennent construit et distingue : « chaque famille doit avoir ainsi de ces mots totems, talismaniques ou tabous, qui excèdent leur simple sens pour prendre une dimension mythologique dans le cercle familial »⁵². Dans *Ferito a morte*, la famille est d'abord celle de Massimo et, dans un sens élargi, la tribu de ses amis napolitains dont l'idiote dialecte constitue une dimension essentielle du récit. Lorsque les traducteurs se mettent à la tâche, ils doivent naturellement respecter les habitudes langagières des personnages et de leur créateur, mais ils ne peuvent se soustraire à leur propre histoire personnelle et à un rapport endogène à la langue. En ce sens, toute retraduction est d'abord une première traduction, unique et irremplaçable qui n'a de comptes à rendre qu'au texte source. Le préfixe « re » est trompeur – « post » ou « néo » seraient préférables – car il suppose une répétition qui n'est jamais en réalité qu'un commencement. À sa manière, la célèbre formule de Cesare Pavese dans *Le Métier de vivre*, au prix de légères substitutions lexicales (« retraduire » au lieu de « se souvenir », livre » pour « chose » et « lire » pour « voir ») évoque la réalité et les enjeux de toute nouvelle traduction : « Se souvenir d'une chose signifie la voir – seulement maintenant – pour la première fois »⁵³.

Vincent d'Orlando, Université de Caen-Normandie

⁵⁰ C. Mauron, *Des métaphores obsédantes au mythe personnel*, Paris, José Corti, 1963.

⁵¹ Les ouvrages spécifiquement consacrés à la question de la retraduction sont peu nombreux par rapport à l'ensemble de la bibliographie des études traductologiques. Citons le très récent *Histoire des traductions en langue française. XX^e siècle*, dernier volet d'un cycle chronologique, sous la direction de Bernard Banoun, Isabelle Poulin et Yves Chevrel, (Lagrasse, Verdier, 2019), et en particulier le chapitre V « Retraductions » de Robert Kahn (p. 325-418). Avant ce livre sont à noter, entre autres, les articles d'Antoine Berman et de Liliane Rodriguez intitulés respectivement *La retraduction comme espace de la traduction* et *Sous le signe de Mercure : la retraduction*, in « Palimpsestes » n°4, Paris, Publications de la Sorbonne Nouvelle, octobre 1990.

⁵² J.P. Toussaint, *Les émotions*, Paris, Minuit, 2020, p.91.

⁵³ « Ricordare una cosa significa vederla – ora soltanto – per la prima volta », C. Pavese, *Il mestiere di vivere*, 28-01-1942, Turin, Einaudi, 1952, p. 212.