



**HAL**  
open science

**”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**

Vincent d’Orlando

► **To cite this version:**

Vincent 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. Thea Rimini. Calvino, Tabucchi, et le voyage de la traduction, Presses universitaires de Provence, pp.41-64, 2022, (Textuelles. Univers littéraires), 979-10-320-0356-5. hal-03662295

**HAL Id: hal-03662295**

**<https://normandie-univ.hal.science/hal-03662295>**

Submitted on 9 May 2022

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

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

# « Si legge veramente un autore solo quando lo si traduce<sup>1</sup> ». (Re)lectures et (re)traductions de l'œuvre d'Italo Calvino : l'exemple du *Visconte dimezzato*

Notre propos est d'illustrer avec les outils de la traductologie et en étudiant un cas précis la question de la retraduction d'Italo Calvino en français<sup>2</sup>. L'idée est d'appliquer des remarques théoriques, historiques et linguistiques à un texte de notre auteur. Pour éviter tout risque de redite avec d'autres communications du colloque, notre choix s'est porté sur *Il visconte dimezzato*, traduit dans ses différentes versions sous le titre *Le vicomte pourfendu*<sup>3</sup>. D'une certaine manière, l'ouvrage de référence importe peu. Compte davantage le travail de palimpseste opéré par les différents traducteurs à partir d'un même texte, et le positionnement linguistique, certes, mais surtout éthique et poétique qu'ils adoptent.

Dans un premier temps, en nous appuyant sur les quelques réflexions que Calvino a consacrées à la traduction dans ses lettres et dans deux textes importants de 1963<sup>4</sup> et de 1982<sup>5</sup>, nous verrons que, sans être un spécialiste d'une science qui associe linguistique et littérature, Calvino s'inscrit clairement dans une approche classique de la traduction. Pour dire les choses rapidement, il se montre plutôt cibliste, même s'il n'emploie naturellement pas un terme forgé après les articles mentionnés ici<sup>6</sup>. Un seul exemple, tiré de *Sul tradurre*, suffira à éclairer la position calvinienne. Il montre que pour l'auteur ligure, la valeur d'une traduction se mesure à l'aune de la capacité du traducteur à « proporre equivalenti italiani in una prosa che si legga

---

<sup>1</sup> Italo Calvino, *Lettere 1940-1985*, a cura di Luca Baranelli, Milano, Mondadori, « I Meridiani », 2000, p. 760 (lettre à la revue « Paragone » du 10 octobre 1963).

<sup>2</sup> La notoriété et le succès de Calvino expliquent que tous ses récits ont été traduits en français et plusieurs ont eu droit à une retraduction. Outre les deux autres récits du cycle des *Ancêtres*, citons seulement l'ultime exemple en date : *Monsieur Palomar* (Paris, Gallimard, 2019, traducteur : Christophe Mileschi). La dernière œuvre de fiction de Calvino (Torino, Einaudi, 1983) était sortie en version française au Seuil en 1985 dans la traduction de Jean-Paul Manganaro. Curieusement le volume français, à la différence de ce qui caractérise les textes de la trilogie, n'indique pas qu'il s'agit d'une nouvelle traduction. En l'état de notre recherche, nous ne nous expliquons pas cette différence de traitement.

<sup>3</sup> Premier volet de la trilogie des *Antenati*, *Il visconte dimezzato* a été publié en Italie en 1952 dans la collection einaudienne des « Gettoni ». Il est traduit par Juliette Bertrand en 1955 (Paris, Albin Michel), révisé par Mario Fusco en 2001 (Paris, Seuil) et retraduit par Martin Rueff en 2018 pour Gallimard. Ces différents textes seront désormais désignés ainsi : TC (texte de Calvino, pour nous l'édition des « Meridiani » *Romanzi e racconti* a cura di Mario Barenghi e Bruno Falchetto, Milano, Mondadori, 1991, vol.1) pour le récit italien ; T1, T2, T3 pour les trois versions en français selon l'ordre chronologique de parution. Mario Fusco puis Martin Rueff ont révisé pour le premier et retraduit pour le second (nous reviendrons sur la différence entre ces deux termes proposés par les éditeurs eux-mêmes) les deux autres récits de la série : *Il barone rampante* et *Il cavaliere dimezzato* traduits originellement par Juliette Bertrand et Maurice Javion.

<sup>4</sup> Italo Calvino, *Sul tradurre*, in *Saggi*, a cura di Mario Barenghi, Milano, Mondadori, « I Meridiani », vol. 2, 1995, p. 1776-1786, première publication in « Paragone letteratura », XIV, n° 168, 1963. Calvino, en défendant la traduction de *A Passage to India* de E.M Forster par Adrianna Monti, éreintée dans un précédent numéro de la revue par Claudio Gorlier, propose ce qu'on peut considérer comme l'ébauche d'une théorie de la traduction.

<sup>5</sup> *Id.*, *Tradurre è il vero modo di leggerer un testo*, *ibidem*, p. 1825-1831, version écrite d'une communication à un colloque sur la traduction tenu à Rome en juin 1982, publiée tout d'abord en septembre 1985 dans la « Rassegna quadrimestrale della commissione italiana per l'Unesco ».

<sup>6</sup> Par Jean-François Ladmiral en 1983. Dès *Traduire : Théorèmes pour la traduction* (Paris, Payot, 1979), Ladmiral tente de moderniser une opposition ancienne entre défenseurs de la littéralité et tenants d'une adaptation en langue étrangère qui prenne en compte les contraintes de la langue d'arrivée. Auteur de nombreux ouvrages de traductologie, il publie en 2014 un essai qui met à l'honneur les termes qui ont contribué à sa notoriété : *Sourcier ou cibliste. Les profondeurs de la traduction*, Paris, Les Belles Lettres.

*come fosse stata pensata e scritta direttamente in italiano*<sup>7</sup> ». C'est là que « risiede il singolare genio del traduttore » à qui il est demandé de « scrivere bene » car c'est « la *conditio sine qua non* per essere traduttore<sup>8</sup> ».

Dans un deuxième temps, nous délaisserons Calvino pour aborder d'un point de vue historique et théorique la question spécifique de la retraduction : est-il légitime de retraduire ? Comment retraduit-on ? Pourquoi ?

Enfin, nous soumettrons ces remarques préalables à l'épreuve pratique de la traduction du *Visconte dimezzato* par Juliette Bertrand, Mario Fusco et Martin Rueff, non pour évaluer leur travail (n'est pas Meschonnic qui veut<sup>9</sup>) mais pour le décrire et, en partant de quelques exemples précis, pour tenter d'en définir ce que Calvino avait désigné dans *Sul tradurre* en parlant des « doti morali<sup>10</sup> » du traducteur.

## Calvino et la traduction

On trouve dans les lettres de Calvino environ une trentaine de mentions à la question de la traduction, dont plus de la moitié est consacrée à sa propre et relativement marginale activité de traducteur, qu'il s'agisse du projet inabouti d'une version italienne du *Lord Jim* de Conrad<sup>11</sup> ou de ses célèbres traductions de Queneau<sup>12</sup>. Dans le premier cas, Calvino confesse qu'il connaît mal l'anglais, ce qui peut surprendre au regard des critères actuels de la traductologie mais confirme un positionnement clairement cibliste : « il buffo è che so malissimo l'inglese, ma Pavese dice che ne ha basta di traduttori che non sanno scrivere in italiano<sup>13</sup> ». La maîtrise approximative de la langue source était assez courante à l'époque, que l'on songe à Elio Vittorini avouant avoir appris l'américain en traduisant Dos Passos ou Steinbeck. Pour l'auteur de *Conversazione in Sicilia* comme pour Calvino ou Pavese dans une moindre mesure, les lacunes linguistiques sont « compensées » par la sensibilité littéraire. On sait que ce type de déséquilibre entre littéralité et récréation est particulièrement fréquent dans les traductions effectuées par des écrivains de métier (archétype Baudelaire traduisant Poe) alors qu'un tropisme inverse, celui d'une obsession de la fidélité sémantique, caractérise surtout les traductions de professeurs et d'universitaires. La parfaite maîtrise de la langue source semble aujourd'hui un préalable non négociable même s'il reste quelques contre-exemples fameux, comme celui d'André Markowicz traduisant du chinois, langue qu'il ne

---

<sup>7</sup> Italo Calvino, *Sul tradurre*, *op. cit.*, p. 1778. L'italique est de Calvino.

<sup>8</sup> *Ibid.*, p. 1782.

<sup>9</sup> Nous faisons référence ici en particulier à certains jugements très sévères du critique dans *Poétique du traduire* (Lagrasse, Verdier, 1999) comme ceux, pour nous limiter à la littérature italienne, des traductions de Jacqueline Risset et de Danièle Sallenave, respectivement de *La Divine Comédie* de Dante et de *Si par une nuit d'hiver un voyageur* de Calvino. La première a droit à « d'être écrivain, et poète, ne garantit pas le traduire » (p. 201). La seconde est renvoyée dans les cordes d'une insensibilité au rythme du texte original : « cette traduction est une désécriture. La masse de ses dérythmements met en évidence la différence entre une écriture – une prosodie personnelle – et l'indifférence à une prosodie » (p. 218). Ces critiques sont justes du point de vue de Meschonnic et de son attachement presque exclusif à la question du rythme que le bon traducteur doit savoir conserver. Elles sont discutables si l'on prend d'autres éléments en considération comme la conformité lexicale et syntaxique. Éternelle question non résolue (sauf par Meschonnic lui-même...).

<sup>10</sup> Italo Calvino, *Sul tradurre*, *op. cit.*, p. 1778.

<sup>11</sup> « io ho cominciato un nuovo mestiere, il traduttore. Farò *Lord Jim* di Conrad per Einaudi » (lettre à Silvio Micheli, 19 mars 1947 in Italo Calvino, *Lettere*, *op. cit.*, p. 184).

<sup>12</sup> *I fiori blu* en 1967 pour Einaudi et *La canzone del polistirene* en 1985 pour Scheiwiller.

<sup>13</sup> Italo Calvino, *Lettere*, *op. cit.*, p. 184.

connaît pas, à partir de versions préexistantes, dans d'autres langues telles que le russe, l'anglais ou le français<sup>14</sup>.

Si nous tentons d'ordonner les réflexions de Calvino à propos de la traduction, et celles de la traduction de ses textes dans une autre langue en particulier, il est possible de dégager trois types de remarques dont on peut se demander dans quelle mesure elles ont été suivies par les traducteurs de ses récits.

Le premier groupe d'annotations touche la question du rapport entre traduction et lecture tel que l'expriment les propos de Calvino rappelés dans le titre de cet article. Dans le même ordre d'idée, on trouve des affirmations proches, comme celle-ci : « per un autore [...] il riflettere sulla traduzione d'un proprio testo, il discuterà col traduttore, è il vero modo di leggere se stesso, di capire bene cosa ha scritto e perché<sup>15</sup> ». Le traducteur serait donc le premier lecteur d'un texte – ou le second, après l'auteur lui-même – et l'écrivain travaillant avec son traducteur a l'impression de relire et de redécouvrir son œuvre. La traduction est cependant un type particulier de lecture qui ne prend son sens que parce qu'elle se transforme 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<sup>16</sup> ». De ce point de vue, la retraduction qui nous occupe ici est une « relecture-réécriture », et si la nouvelle version n'est pas identique aux précédentes c'est d'abord parce que la nouvelle lecture diffère des lectures préalables, attentive à certains points que d'autres avaient négligés ou minorés et dont nous donnerons quelques exemples à partir du cas du *Visconte dimezzato*. Ces points de disjonction, sans lesquels le projet même d'une retraduction serait vide de sens, concernent des éléments comme la cohérence du récit, l'intratextualité (les échos internes au texte tels que certains choix de répétitions de mots), l'intertextualité (le jeu des références), bref autant d'indices qui dépassent la simple retranscription littérale ou la seule dimension policière d'une correction d'erreurs précédentes.

D'autres remarques de Calvino montrent qu'il s'inscrit globalement dans la tradition pessimiste de l'intraduisibilité, une tradition démentie par les faits puisque des textes sont traduits et que des théoriciens s'attellent à comprendre comment se déroule l'opération traductive : « Per me, che i miei libri siano tradotti è un grande dolore. So bene che *tutte le traduzioni sono cattive*<sup>17</sup> ». Il n'en démord pas plus de dix ans après, et résume de manière synthétique l'aporie du traducteur : « Tutto è intraducibile per definizione<sup>18</sup> ». Depuis saint Augustin s'est imposée l'idée qu'il était impossible de traduire, comme il est impossible au langage de restituer entièrement la pensée. C'est là une des conséquences de la malédiction de Babel. Dans une lecture chrétienne, si la traduction était réalisable alors la punition divine en réponse au péché d'orgueil des hommes serait détournée. Par la suite, lorsque la tradition fut laïcisée et déplacée sur le plan philosophique et linguistique, apparurent des théories proches et tout aussi défaitistes que résument bien des expressions plus récentes dont l'origine exacte

---

<sup>14</sup> Il s'agit de poèmes de l'époque Tang (VII<sup>e</sup>-IX<sup>e</sup> siècles) publiés sous le titre *Ombres de Chine* (Paris, éd. Inculce, 2015). Plus généralement, on sait qu'à la Renaissance on traduisait souvent les œuvres grecques à partir d'une première version en latin et que, plus récemment et de façon apparemment plus anecdotique, le *Capital* de Marx a été traduit en coréen à partir du russe. Que nous disent ces exemples ? Que le passage par une langue tierce (autre que la langue source et la langue cible), en éloignant le texte original, augmente le risque d'erreurs et diminue la littéralité.

<sup>15</sup> Italo Calvino, *Tradurre è il vero modo di leggere un testo*, op. cit., p. 1827.

<sup>16</sup> Henri Meschonnic, *Poétique du traduire*, op. cit., p. 177. Par cette affirmation, Meschonnic distingue clairement traduction écrite et interprétation orale.

<sup>17</sup> Italo Calvino, *Lettere*, op. cit., p. 772 (lettre du 6 novembre 1963 à Gerda Niedieck).

<sup>18</sup> *Ibid.*, p. 1329 (lettre du 14 février 1977 à Giambattista Vicari).

n'est pas toujours avérée, comme « les belles infidèles », popularisée par Georges Mounin<sup>19</sup> ou « traduttore/traditore ». Ce mythe du traducteur en Sisyphe confronté à une tâche par définition vouée à l'échec possède aux yeux de ses nombreux adeptes l'avantage de justifier tout à la fois la pratique de la littéralité – mieux vaut rester attaché à l'exacte transcription du signifiant, faute de pouvoir restituer de manière satisfaisante un signifié dont rien ne garantit qu'il soit toujours le même d'une langue à l'autre puisque notre perception du monde est conditionnée par un environnement et un *habitus* que le contexte culturel rend variables – et celle de l'adaptation, si l'on comprend cette dernière comme un moyen de renoncer à la transposition lexicale pour ne rendre qu'un sens général débarrassé d'une relation ancillaire aux mots qui le portent. Il existe des degrés dans la complexité de l'exercice mais le passage de l'impossibilité à la difficulté constitue un premier coin enfoncé dans le mythe de l'intraduisibilité et Calvino en est conscient<sup>20</sup>. Mais une fois l'obstacle franchi, la récompense est promise au traducteur car les écrivains italiens « a esser tradotti ci guadagnano<sup>21</sup> ».

Il y a enfin, pour terminer cette ébauche d'une théorie calvinienne de la traduction, et dans le droit fil des remarques précédentes, la question plus spécifique du passage de l'italien au français : « Tutte le lingue umane hanno qualcosa in comune, anche il finnico e il bantù, ma ce n'è due [sic] tra le quali non si può assolutamente stabilire nessuna equivalenza, e sono l'italiano e il francese<sup>22</sup> ». Formule excessive qui veut délivrer une vérité par le classique biais rhétorique du paradoxe. Cette vérité, que connaissent bien les traducteurs de langues romanes, est que le voisinage sémantique, de même qu'une route toute droite endort parfois le conducteur, atténue la vigilance face aux faux amis, plus nombreux qu'on ne le pense généralement, et induit au décalque littéral, voire au psittacisme. Pour un français, l'italien est plus aisé à traduire que le bantou (pour reprendre l'exemple de Calvino), mais il est aussi plus facile de mal le traduire, précisément parce que le voisinage lexical réduit, voire supprime, les différences entre des langues frontalières. Le bon traducteur de l'italien en français, ou inversement, confronté au risque d'être emporté par une sorte de vertige du mimétisme, ne doit justement pas oublier ce qui distingue les deux langues. Cette part d'irréductibilité est plus importante dans le registre imagé et par conséquent dans la littérature qui l'emploie le plus. Ainsi, seuls 5 % des formulations idiomatiques (proverbes, dictons, expressions) peuvent être traduites à l'identique de l'italien au français<sup>23</sup>.

Ces trois axes principaux peuvent être complétés par des remarques secondaires qui émaillent les pages que Calvino consacre à la traduction. Est évoquée dans une lettre de 1964 la question du lien entre un écrivain et son traducteur : « giudico buon traduttore solo quello che fa moltissime domande all'autore<sup>24</sup> ». Ce type de collaboration, réservé à la traduction de littérature contemporaine, pose en réalité tout une série de problèmes que Calvino, de sa position d'auteur traduit, évacue. Qui, de l'écrivain et de son transcripteur, a le dernier mot en cas de désaccord ? Ce sont en réalité deux légitimités qui s'affrontent, celle de l'auteur se considérant, à juste titre pourrait-on penser, le mieux à même de connaître la langue source et

---

<sup>19</sup> 1955 pour la première édition aux Cahiers du Sud de l'essai éponyme. L'ouvrage a été republié à plusieurs reprises dont en 2007 aux éditions du Septentrion. L'expression « les belles infidèles » serait apparue pour la première fois sous la plume du grammairien Gilles Ménage (1613-1691).

<sup>20</sup> Voir sur ce point le texte *L'italiano, una lingua tra le altre* (*Saggi, op. cit.*, vol. 1, p. 146-153) où, classiquement, Calvino hiérarchise ces difficultés du traduire, depuis la langue technique qui ne pose guère de problèmes jusqu'à l'épineuse question de la traduction littéraire. La distinction se vérifie aussi d'une langue à l'autre et, nouveau paradoxe, c'est justement sa « grande duttilità » (*ibidem*, p. 147) qui rend l'italien « una lingua isolata, intraducibile ».

<sup>21</sup> *Ibid.*

<sup>22</sup> *Id.*, *Lettere, op. cit.*, p. 793 (lettre à Mario Borselli de 1964).

<sup>23</sup> Voir à ce sujet Josiane Podeur, *La pratica della traduzione. Dal francese in italiano e dall'italiano in francese*, Napoli, Liguori, 1993.

<sup>24</sup> Italo Calvino, *Lettere, op. cit.*, p. 817 (lettre à Despina Mladoveanu, 8 mai 1964).

possédant en outre l'avantage de bien cerner l'intention d'un créateur qui n'est autre que lui-même, et celle du traducteur maîtrisant davantage la langue d'arrivée et autorisé à démontrer à son contradicteur que la littéralité n'est pas toujours possible. Pour résumer, l'auteur en sourcier et le traducteur en cibliste.

Un dernier point, plus anecdotique car moins souvent présent dans les textes de Calvino traductologue, mérite d'être souligné. Il renvoie au lien entre traduction et écriture pour les auteurs qui ont la double casquette: « c'è un'economia dell'espressione, che si impara nella traduzione, che è lezione eccellente per lo scrivere in proprio<sup>25</sup> ». On a vu que Calvino a peu traduit mais il n'est pas anodin qu'il évoque la traduction comme un laboratoire ou une propédeutique à la création littéraire car cette idée revient sous la plume de nombreux écrivains traducteurs. Il est intéressant de constater que le va-et-vient entre les deux pratiques scripturales confirme que l'écrivain traducteur a souvent tendance à traduire comme il écrit avec pour conséquence la présence de stylèmes propres à l'auteur dans certaines de ses pages traduites<sup>26</sup>.

## La retraduction : brève approche historique et théorique

C'est souvent pour des raisons pragmatiques, de « cuisine éditoriale<sup>27</sup> » comme l'écrit Calvino, qu'est prise la décision de retraduire une œuvre. Il peut s'agir d'une opération commerciale selon une règle d'or de la publicité qui veut que ce qui est nouveau est mieux, surtout si la version la plus récente marque un changement d'éditeur et que ce dernier souhaite ainsi marquer son territoire et justifier le rachat des droits<sup>28</sup>. À cela s'ajoute la volonté légitime, et bienvenue, de corriger les erreurs des précédentes traductions. Enfin, dans une optique d'histoire littéraire et de défense d'un catalogue, la retraduction peut obéir au dessein de réparer l'oubli dans lequel un écrivain sombre parfois, jugé injuste, et d'impulser le désir de (re)lire ses œuvres<sup>29</sup>. Pour ce qui est de Calvino, on le verra, c'est bien la raison linguistique qui l'emporte car l'auteur du *Baron perché* reste en France une valeur sûre de la littérature italienne et ses romans sont régulièrement republiés et lus.

Ces différentes raisons, qui s'ajoutent plus qu'elles ne s'opposent, n'expliquent pas tout. Retraduire, pour prendre l'image de la toupie chère au Jean-Paul Sartre de *Qu'est-ce que la littérature ?*<sup>30</sup>, c'est bien remettre un texte « en mouvement », lui donner la possibilité, en étant (re)lu, d'être (ré)interprété. Car si traduire, on l'a dit, c'est nécessairement avoir une lecture performative qui produit de l'écriture, traduire 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 dire « presque » ce qu'il disait déjà<sup>31</sup>. Le traducteur est par exemple confronté à l'épreuve de l'interprétation en cas d'une polysémie de

---

<sup>25</sup> *Ibid.*, p. 1388 (lettre à Nicola Muschitiello du 12 décembre 1978).

<sup>26</sup> Vittorini, par exemple, est emblématique de cette contagion et d'une porosité entre les deux exercices. Pour une approche plus théorique de cette question, et une application au cas de Giorgio Bassani traducteur, voir notre article *Un exemple de francophilie littéraire : traduction de Furetière et réappropriation du Roman bourgeois (de Ferrare ?) par Giorgio Bassani* in *Giorgio Bassani, scrittore europeo*, Bern, Peter Lang, 2018, p. 163-193.

<sup>27</sup> « cucina editoriale », Italo Calvino, *Sul tradurre, op. cit.*, p. 1786.

<sup>28</sup> C'est le cas pour Calvino en France avec le passage du Seuil à Gallimard.

<sup>29</sup> L'exemple emblématique, pour les traductions de l'italien au français, reste celui de Svevo dont les romans n'ont été vraiment connus en Italie qu'après leur traduction en français.

<sup>30</sup> D'abord paru dans la revue « Les Temps Modernes » en 1947 puis, en partie modifié, dans *Situations II*, Paris, Gallimard, 1948. L'image complète, restée célèbre, est : « L'objet littéraire est une étrange toupie. Qui n'existe qu'en mouvement. Pour la faire surgir, il faut un acte concret qui s'appelle la lecture, et elle ne dure qu'autant que cette lecture peut durer ». Ici, « traduction » peut très bien remplacer « lecture ».

<sup>31</sup> Allusion à l'essai d'Umberto Eco *Dire quasi la stessa cosa*, Milano, Bompiani, 2003.

la langue source qui ne correspondrait pas à une polysémie équivalente dans la langue cible, ce qui est fréquent<sup>32</sup>.

Pourquoi et pour qui retraduit-on ? Tout type de texte est-il retraduit ? Que signifie exactement l'expression récurrente selon laquelle une traduction « vieillit » et qu'il faut par conséquent, la « rajeunir » par une nouvelle version ? Et qu'est-ce qui vieillit précisément ? La langue ? Pourquoi d'ailleurs la langue cible se démoderait-elle davantage que la langue source<sup>33</sup> ? Ces questions, formulées volontairement de façon naïve, sont en réalité au cœur de toute réflexion sur la retraduction<sup>34</sup>. Parmi les raisons généralement évoquées pour justifier une retraduction, beaucoup, on l'a vu, illustrent une volonté normative d'évaluation scolaire : la traduction existante n'est pas « bonne » – mais le problème n'est en rien résolu car bien souvent les critiques ne s'accompagnent pas, et pour cause, d'une proposition de définition de ce que serait une « bonne » traduction – et il faut l'améliorer, selon une conception positiviste du progrès appliquée à la traduction qui voudrait qu'une nouvelle traduction soit forcément « meilleure » que celles qui la précèdent<sup>35</sup>. Pour expliquer un projet de retraduction, il convient de se déplacer sur un terrain moins sujet à caution que celui, par 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, comme la couleur des chemises, varient selon les époques. Il est vrai que les habitudes traductives évoluent, comme le montre le traitement de l'onomastique : jusqu'à environ la moitié du siècle dernier les prénoms étaient traduits alors que prévaut maintenant la tendance à ne pas les transposer car, à juste titre, on considère qu'ils font partie intégrante de la personnalité d'un individu et sont un élément fort et inaltérable de l'identité d'un personnage. Bref, on a compris maintenant que le traducteur n'était pas un employé de la préfecture chargé des naturalisations<sup>36</sup>.

Il y a deux cas de figure lorsqu'on retraduit. Soit le traducteur lit ou consulte les traductions précédentes, soit il décide de les ignorer. Dans le premier cas existe le risque qu'il s'inspire de solutions préexistantes et délaisse 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 virginale est nettement plus sourcière : c'est le texte originel qui détermine ses choix sans que ces derniers soient parasités par les premières versions<sup>37</sup>.

---

<sup>32</sup> C'est alors une connaissance fine de la langue étrangère et le recours au contexte dans la phrase ou dans le texte qui permettent de trancher en faveur de la bonne interprétation, au prix toutefois d'une déperdition dans la traduction qui transforme une ambiguïté, parfois voulue par l'auteur, en une certitude.

<sup>33</sup> Il ne viendrait à l'idée de personne, sauf dans un esprit didactique ou parodique, de réécrire *La Divine Comédie* ou *Gargantua*. Pourtant on ne cesse de les retraduire.

<sup>34</sup> 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<sup>e</sup> 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.

<sup>35</sup> Ce qui est absurde, on le voit avec les nombreuses retraductions de Dante qui ne suivent pas toujours dans l'ordre de leur publication une courbe ascendante vers la perfection. D'ailleurs, si la traduction, dans les nombreuses définitions qui en sont proposées, est parfois comparée à un art (on trouvera des formules comme « l'art du traducteur »), c'est bien que, comme la création artistique, elle échappe à toute idée de progrès, du moins au sens technique de ce terme.

<sup>36</sup> Voir à ce sujet le cas instructif des différentes traductions de la *Recherche du temps perdu* qui illustrent cette évolution, comme le montrent les travaux de Viviana Agostini-Ouafi, en particulier *Le nom propre entre annexion et décentrement dans les traductions italiennes de Proust*, in *Traductions et réécritures*, « Cahiers de littérature et de civilisation romane », Presses Universitaires de Caen, n°1, 1993.

<sup>37</sup> Nous avons été confrontés à ce dilemme lors de notre retraduction de *Ferito a morte* de Raffaele La Capria (Milano, Bompiani, 1961) pour les éditions L'inventaire (Paris, 2007). Le roman avait été traduit une première

Retraduire, c'est donner un statut particulier à un texte. On peut voir une retraduction comme une opération de promotion ou de libération qui arrache une œuvre à son enfermement dans une version unique pour lui donner l'opportunité d'atteindre de nouveaux lecteurs. Le titre choisi, parfois, rend compte de cette remise en route et c'est, on le sait, l'élément du texte qu'il est le plus difficile de modifier, pour des raisons bien évidentes sur lesquelles nous reviendrons en abordant la question des retraductions calviniennes. Il arrive qu'un traducteur souhaite changer le titre – mais pour cela il lui faut obtenir l'accord de l'éditeur – et, en le faisant, il témoigne d'une iconoclastie courageuse, du moins quand elle est justifiée, dans la mesure où il s'attaque aux habitudes réceptives d'une œuvre entrée dans le patrimoine littéraire mondial par le biais de ses traductions, et connue sous une identité, le titre de la première version, qu'il est périlleux de vouloir modifier : un roman, pas plus qu'un individu, ne change impunément de nom. Ainsi, pour donner quelques exemples récents dans le domaine de la traduction vers le français, notons que le *Livro do desassossego* de Fernando Pessoa a longtemps été traduit *Le livre de l'intranquillité*<sup>38</sup> avant de se transformer récemment en *Livre(s) de l'inquiétude*<sup>39</sup>. Les *Confessions* de saint Augustin deviennent *Les Aveux* dans la retraduction de Frédéric Boyer<sup>40</sup>, déjà traducteur de la Bible. D'autres choix, outre le changement du titre, peuvent aboutir à des modifications drastiques, comme celui de Josée Kamoun, traductrice, entre autres, de Philip Roth, Bernard Malamud, Jonathan Coe, qui a repris pour Gallimard en 2018 la première traduction de 1984 de George Orwell qui datait de 1950 en optant, décision audacieuse et clairement cibliste, pour l'abandon de la narration à l'imparfait, remplacée par un récit au présent.

Une approche théorique de la retraduction permet de dégager quelques traits spécifiques que nous souhaitons présenter succinctement en insistant sur trois points :

1) la retraduction exprime toujours le désir d'un retour à l'œuvre. Entre une traduction et une retraduction (ou plusieurs, comme dans le cas de la trilogie calvinienne), on assiste à un mouvement qui déplace le texte traduit d'une logique de découverte d'une œuvre étrangère dans un but essentiellement 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 retraductions de *Il visconte dimezzato* 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 préoccupe surtout de littérarité et se montre volontiers cibliste : il faut d'abord penser au lecteur du texte traduit, « acclimater l'œuvre » pour lui « en la soumettant à des impératifs socio-culturels<sup>41</sup> », quitte, comme cela

---

fois en 1963 au Seuil par Rose-Marie Desmoulière. Après avoir vérifié systématiquement les premières pages, nous avons renoncé à cette béquille car les quelques erreurs n'étaient pas réellement significatives, plus de l'ordre de l'approximation linguistique que de l'interprétation. La double lecture (du texte de La Capria et de la traduction du Seuil) allongeait de façon démesurée un temps qui était compté, comme l'est toujours le temps du traducteur.

<sup>38</sup> Paris, Bourgois, 1992.

<sup>39</sup> 2018, même éditeur, traduction de Marie-Hélène Piwnik. Outre la normalisation lexicale (« inquiétude » plutôt que le plus rare « intranquillité », mot qui renvoyait l'amateur de littérature à Pessoa de façon presque automatique), notons que le pluriel, même entre parenthèses, respecte davantage le principe de l'hétéronomie propre à l'écrivain portugais et la dimension polyphonique de son journal signé, en plus de Pessoa, par ses alter ego Vicente Guedes et Bernardo Soares.

<sup>40</sup> Paris, P.O.L., 2008. Pour donner un dernier exemple, italien cette fois, citons le cas de la version italienne de *Der Zauberberg* de Thomas Mann, d'abord rendu par le titre *La montagna incantata* dans la traduction historique de Bice Giachetti-Sorteni (Milano, Modernissima, 1930) avant d'être corrigé plus récemment en *La montagna magica* par Renata Colorni (Milano, Mondadori, « I Meridiani ». 2010).

<sup>41</sup> Paul Bensimon, Préface au numéro 4 de la revue « Palimpsestes », *op. cit.*, p. IX.

s'est longtemps pratiqué, à couper dans l'œuvre originale<sup>42</sup>. Le retraducteur corrige ou réoriente les traductions précédentes vers plus de respect linguistique, de « fidélité » au texte source. En ce sens, il se montre attaché au maintien d'une altérité qui est la trace inaliénable de l'étrangeté du texte original, contre la tendance à l'ethnocentrisme, voire à l'annexion de la traduction ciblisme et adaptatrice. Ce mouvement, on le verra, est patent dans la série Bertrand, Fusco, Rueff des retraductions calviniennes.

2) la retraduction illustre une poétique 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 témoigne d'une conception de la traduction qui évolue selon les époques et tient compte de la réalité linguistique du moment traductif. On l'a dit : c'est parce que le contexte linguistique et culturel du traducteur change que l'on a parfois considéré que certaines traductions « vieillissaient », alors que ce constat n'est jamais appliqué au texte original. *La Divina Commedia* n'est pas « démodée » mais certaines de ses traductions peuvent donner l'impression de momifier le texte de Dante, de le figer dans un moment de la langue qui lui fait perdre sa vocation à une universalité sans laquelle il n'est pas de chef-d'œuvre. Ces traductions partent d'un postulat erroné : la langue de Dante apparaîtrait vieillie aux yeux d'un lecteur italien contemporain – c'est possible, mais moins cependant que la langue de Guillaume de Machaut pour un lecteur français – mais cela justifie-t-il pour autant l'orientation archaïsante de certaines propositions de traduction ? Le vulgaire de Dante, au moment où il écrit, n'est pas archaïque, il est au contraire moderne, c'est-à-dire contemporain. En ce sens, retraduire, c'est accomplir une remise à niveau entre la spécificité d'une langue (le texte source) et celle adoptée, mais en aucun cas adaptée, par un traducteur qui écrit depuis son temps et celui de son lecteur. De ces quelques remarques, il apparaît clairement que plus une traduction sera respectueuse de la langue originale – dans sa recherche d'un équilibre entre lexique, syntaxe et prosodie – moins elle « vieillira », car moins le traducteur sera soumis aux effets de mode de son époque qui sont justement les éléments qui permettent de dater non un texte, mais sa traduction.

3) 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<sup>43</sup> ». Les classiques sont ces œuvres dont la vérité transcende le niveau lexical – le signifiant – et qui déploient une ambition d'universalité qui touche le sens et le rythme. La retraduction intervient pour (tenter d') atteindre cette trinité – signifié, signifiant, prosodie – que des traductions précédentes, d'introduction, de connaissance ou de découverte, avaient négligée.

Après avoir tenté de préciser la conception de la traduction de notre auteur ainsi que les enjeux inhérents à la pratique retraductive, nous souhaitons analyser quelques exemples tirés des trois versions françaises du *Visconte dimezzato* afin d'illustrer ces réflexions théoriques.

---

<sup>42</sup> On le constate encore récemment, comme le montre la retraduction des œuvres de l'écrivain américain William R. Burnett dans la collection « Quarto » de Gallimard (Paris, 2019) où a été rétablie l'intégralité, et donc l'intégrité, de textes qui avaient été amputés de près d'un cinquième lors de la première parution en français dans la « Série noire » en 1945.

<sup>43</sup> Italo Calvino, *Perché leggere i classici, Saggi*, vol. 2, *op. cit.*, p. 1818. Le texte a paru pour la première fois dans « L'Espresso », le 28 juin 1981. L'absence de point d'interrogation de l'édition des « Meridiani » montre bien qu'il s'agit plus d'un commandement que d'une interrogation. D'ailleurs le titre original est *Italiani, vi esorto ai classici*.

## Une mise en pratique : les retraductions/relectures de *Il visconte dimezzato*

Les traductions prises en considération dans notre lecture comparée ont une présentation éditoriale qui varie légèrement. Dans celle d'Albin Michel (1955), la page de garde mentionne classiquement « traduit de l'italien par J. Bertrand ». Quelques années plus tard, au moment de la republication au Seuil (2001), il est écrit : « Traduction de l'italien par Juliette Bertrand, revue par Mario Fusco ». Enfin, la dernière version Gallimard (2018) indique « Nouvelle traduction de l'italien par Martin Rueff », et l'édition de poche (2019) est entourée d'un bandeau rouge où figurent ces mots dont on ignore si la dimension pléonastique est voulue : « Nouvelle traduction inédite ». On peut y voir une promotion du traducteur dont l'étape suivante, pratiquée par certains éditeurs comme la collection des « Cahiers de l'Hôtel de Galliffet » de l'Istituto Italiano di Cultura, est la présence du nom du traducteur sur la couverture, en dessous de celui de l'auteur.

Il est inutile de présenter le *Visconte dimezzato*, l'un des livres les plus lus et étudiés de Calvino. Nous indiquons cependant les points qui nous semblent devoir être pris en considération par un traducteur soucieux de rester fidèle non seulement au texte mais aussi au projet littéraire de Calvino. Le *Visconte dimezzato* aborde, par le biais du fantastique et du pastiche, le thème contemporain du dédoublement, comme l'indique le mot « dimezzato » du titre. Il s'agit d'un dédoublement qui prend la forme d'un antagonisme à l'intérieur du Même et ce point de départ conceptuel est illustré, comme toujours chez Calvino, par la mise en image d'une idée, au sens iconique et non métaphorique. Ce n'est pas seulement le héros qui est « coupé en deux » mais aussi les objets qu'il a touchés, que ce soient des animaux, des fleurs ou des objets. Le principe de la scission interne touche également le nom du personnage dans la mesure où Medardo signifie étymologiquement « moitié de flèche ». On le retrouve dans le thème de l'amour avec la conception platonicienne de la passion vue comme la réunion de deux moitiés, voire dans le redoublement narratif que provoque le discours rapporté. N'oublions pas que c'est le neveu de Medardo qui relate les aventures du protagoniste auxquelles il a assisté ou dont il a entendu parler. Sur le plan intertextuel, enfin, certains modèles plus ou moins affichés renvoient clairement au thème du dédoublement : Don Quichotte, Le Baron de Münchhausen, le Docteur Jekyll et Mister Hyde ou, sur le plan iconographique, la peinture de Bosch. Autant d'allégories et de références plus ou moins transparentes qui évoquent la situation de l'Italie des années 50, un pays traversé par une opposition politique entre Démocratie chrétienne et Parti communiste, reflet de la situation internationale et de la guerre froide. Calvino a explicité lui-même à plusieurs reprises la dimension à la fois allégorique et contemporaine du récit<sup>44</sup> et il s'insère subtilement dans cette lutte idéologique en associant la partie gauche de son Vicomte coupé en deux à la bonté et la générosité.

Comment la (re)traduction peut-elle restituer cet aspect et se montrer autant fidèle au texte qu'à son esprit ? Nous tenterons de répondre à cette question en analysant quelques exemples tirés exclusivement, pour la commodité du lecteur et la cohérence de la démonstration, du premier chapitre du récit<sup>45</sup> nonobstant la mise en garde de Calvino lui-même pour qui une « traduzione non va giudicata in base a poche righe isolate<sup>46</sup> ».

---

<sup>44</sup> Comme par exemple dans une lettre du 7 août 1952 à Carlo Salinari (citée in Italo Calvino, *Romanzi e racconti*, op. cit., vol. 1, p. 1308) : « A me importava il problema dell'uomo contemporaneo (dell'intellettuale, per esser più precisi) dimezzato, cioè incompleto, alienato ».

<sup>45</sup> Un dépouillement systématique qui ne pouvait être intégré dans le cadre nécessairement de cette étude confirme les observations initiales. Notre travail préalable a voulu être fidèle à l'injonction de Calvino : « una traduzione non va giudicata in base a poche righe isolate », *Sul tradurre*, op. cit., p. 1785.

<sup>46</sup> *Ibid.*

La tendance générale, fondée sur des relevés statistiques, est qu'il y a peu de différences entre T1 et T2, davantage entre T3 et T2<sup>47</sup>, ce qui semble logique puisqu'on passe d'une « révision » à une « nouvelle traduction ». On peut en effet supposer que dans l'opération de révision de Mario Fusco, c'est la traduction de Juliette Bertrand qui est le principal support, avec des vérifications ponctuelles du texte italien. T2 « corrige » T1 plus qu'elle ne « traduit » TC. Dans une vraie retraduction, en revanche, TC est bien le support principal. T3 peut contrôler ponctuellement T1 et T2 mais pourrait parfaitement s'en passer. Donc, entre TC et T1, d'une part, puis entre T1 et T2 d'autre part, et enfin entre T2 et T3 (et donc entre TC et T3), le mouvement global est à davantage de littéralité. Considérons à présent, en les appliquant au cas du *Visconte dimezzato*, quelques-uns des éléments clés que nous avons dégagés dans la partie consacrée à la retraduction d'un point de vue théorique.

1) La première question qui se pose au traducteur, et à son éditeur, on l'a vu, est celle du titre à conserver ou à changer avec, dans ce cas, les fortes implications d'une éventuelle modification. Au-delà du cas particulier de la retraduction, le maintien d'un titre ou son remplacement pour des raisons ciblistes, c'est-à-dire liées à la réception de l'œuvre, est abordé à la marge par Calvino lui-même par le biais d'une mise en garde que ses traducteurs semblent avoir scrupuleusement respectée : « non tradurre fedelmente un titolo è un gravissimo arbitrio<sup>48</sup> ». Dans le cas qui nous intéresse, la traduction du titre par T1 révèle une (légère) inexactitude qui est maintenue en T2 et T3 : « dimezzato » n'est pas exactement « pourfendu », mot qui évoque un corps traversé de part en part mais demeurant intègre, mais signifie littéralement « coupé en deux », voire « divisé », « scindé ». On comprend les raisons de cette approximation. Les exigences rythmiques ont prévalu sur la précision lexicale qui aurait abouti à une traduction périphrastique et plus lourde. L'infidélité, mineure en apparence mais loin d'être anodine au regard du projet idéologique du récit, est moins patente que pour la traduction du titre du *Barone rampante* où l'on passe d'une sensation terrestre ou larvaire (le « rampante » italien) à une impression aérienne, simiesque ou aviaire : le « perché » français. De plus, et c'est encore plus problématique, le mot « rampante » évoque un mouvement de déplacement quand le terme « perché » renvoie à une stase qui ne correspond pas à la réalité de notre personnage voyageur. Pour *Il visconte dimezzato*, T3 conserve cette inexactitude, probablement par souci de respecter les habitudes de la connaissance de Calvino en France. Une retraduction, contrairement à ce qu'annonce le bandeau de l'édition de poche, n'est nouvelle que partiellement et à la marge. Elle ne change pas du tout au tout les versions préalables, elle les déplace et peut même, dans les cas les plus heureux, revenir en arrière, remonter à la source du texte original. Changer le titre est toujours un acte violent, pour les raisons que nous avons étudiées, mais qui ne doit pas être exclus par principe.

Dans le cas de Calvino, à la question délicate de la traduction du titre s'ajoute le problème de la reprise fréquente de l'adjectif « dimezzato » tout au long du texte, vu comme la marque identitaire du protagoniste. T1 et T2 conservent systématiquement leur choix initial, au prix parfois de solutions maladroites :

TC : « Così si potesse **dimezzare** ogni **cosa** intera »

T1 et T2 : « si **tout** ce qui est entier pouvait être **pourfendu** »

T3 : « Et ainsi, si je pouvais **couper en deux toutes les choses** entières<sup>49</sup> »

---

<sup>47</sup> Rappel : T1 = traduction J. Bertrand, T2 = traduction/révision M. Fusco, T3 = traduction M. Rueff, TC = texte de Calvino.

<sup>48</sup> Italo Calvino, *Sul tradurre, Saggi, op. cit.*, vol. 2, p. 1780.

<sup>49</sup> C'est nous qui soulignons. Ce sera aussi le cas dans les exemples à venir.

On notera dans T1 et T2 la perte fâcheuse de la matérialité des exemples puisque les « choses » de la version italienne renvoient non à un vague « tout » mais bien à des objets et à des êtres du monde, ici des poulpes, ailleurs des chevaux, des arbres ou le livre *La Gerusalemme liberata* du Tasse. T3 a bien perçu le problème et a préféré la justesse interprétative à la fidélité et à l'imprécision initiale du titre héritée de la tradition des traductions calviniennes en France. La traduction de Martin Rueff saisit au plus près la valeur italienne, à la fois géométrique et symbolique, de « dimezzato » et l'on regrette d'autant plus que le titre ne soit pas devenu *Le Vicomte coupé en deux* qui eût été préférable au respect aliénant de la séquence substantif/adjectif. Le même problème se posera quelques lignes plus bas, dans l'*excipit* du chapitre V où le mot « dimezzato » et sa variante « dimezzatrice » apparaît à trois autres reprises. T1 et T2, enfermées dans leur logique répétitive (à géométrie variable cependant, on l'a vu avec la traduction de « ogni cosa ») traduisent chaque toujours par « pourfendu » et « pourfendeuse » alors que T3 hésite entre le polyptote « pourfendu »/« pourfendeuse » (sans doute maintenu faute de pouvoir traduire « coupeuse en deux ») et la reprise de « coupé en deux », plus fidèle à l'esprit, mais aussi à la lettre du texte de Calvino. Notons que pour toutes les autres occurrences de « dimezzato », et quel que soit le référent de l'adjectif, T3 conserve « pourfendu », sans doute pris par l'habitude d'une tradition qu'il fait globalement sienne.

2) Les nombreuses différences entre T1 et T2 d'un côté, et T3 de l'autre, nous obligent à tenter de comprendre ce qui distingue précisément une traduction (T1), une retraduction (T3) et une révision (T2). Suite à une vérification systématique, avec sous les yeux les deux versions T1 et T2, il apparaît que c'est moins de 5% du texte de Juliette Bertrand qui se trouve modifié par Mario Fusco. Parmi ces 5%, la presque totalité des corrections vise une plus grande fidélité lexicale au texte source, et en ce sens révision signifie bien normalisation, amélioration linguistique par une politique d'euphémisation systématique des inexactitudes, souvent par renflement emphatique, de T1 :

TC : « mio zio era nuovo **arrivato** »  
 T1 : « Mon oncle venait tout juste de **s' enrôler** »  
 T2 : « Mon oncle venait **d' arriver** »

T1 est logiquement corrigé en « Mon oncle venait d'arriver » (qu'on retrouvera en T3).

Dans le même ordre d'idée, on trouve :

TC : « il volo delle cicogne è **segno di fortuna** »  
 T1 : « un vol de cigognes est de **bon augure** »  
 T2 : « un vol de cigognes est un **signe de chance** »

Il s'agit d'approximations ou d'inexactitudes que l'on pourrait qualifier de mineures, de simples « sviste » dirait Calvino<sup>50</sup>. D'autres erreurs sont plus graves, proches de ce qu'un professeur de traduction appellerait un contre-sens :

TC : « Medardo **tardò a dormire** »  
 T1 : « Médard **se coucha tard** »  
 T2 : « Médard **tarda à s'endormir** »

<sup>50</sup> « la svista dev'essere colpita [...]. La svista s'annida magari nella pagina del traduttore ormai esperto ed autorevole [...] mentre magari non la si trova nella prova del novellino, a cui si è cercato di raddrizzare ogni virgola e che è arrivata in tipografia corretta da capo a piedi », Italo Calvino, *Sul tradurre, op. cit.*, p. 1779.

T2 corrige systématiquement ces étourderies (Mario Fusco était aussi professeur...). On trouve même un cas où T1 s'enflamme, en proposant un néologisme qui, pour être volontaire, n'en est pas moins inacceptable car il introduit un barbarisme absent de TC :

TC : « gli ufficiali **s'incipriavano** le ascelle »  
T1 : « les officiers se **poudre-de-rizaient** »  
T2 : « les officiers **se poudraient** les aisselles »

Une trentaine d'autres révisions/corrections d'erreurs plus ou moins anodines, confirme cette propension à davantage de littéralité lexicale. Dans d'autres cas, plus rares, sont rétablies des omissions :

TC : « Anch'essi mangiano carne umana, **ormai** »  
T1 : « Eux aussi se nourrissent de chair humaine »  
T2 : « Eux aussi se nourrissent **désormais** de chair humaine »

Plus problématiques sont les modifications de T1 qui touchent la syntaxe (changement de temps, essentiellement, que rien ne justifie) et que T2, à juste titre, corrige :

TC : « Dove ci son cadaveri, le cicogne e i fenicotteri e le gru **hanno sostituito** i corvi e gli avvoltoi »  
T1 : « Là où il y a des cadavres, les cigognes, les phénicoptères et les grues **remplacent** les vautours et les corbeaux »  
T2 : « Là où il y a des cadavres, les cigognes, les flamants roses et les grues **ont remplacé** les vautours et les corbeaux »

Par une sorte de phénomène d'hypercorrection inconscient, on remarquera que l'imprécision temporelle (la transformation du passé composé en présent) est compensée par une extrême littéralité (« fenicotteri » traduit par « phénicoptères ») pour le coup mal venue car le mot italien est celui communément employé alors qu'en français il appartient à un registre savant ou archaïque. À cela s'ajoutent, sur le plan cette fois d'une infidélité rythmique, la suppression du polysyndéton original et l'inversion injustifiée des deux noms d'oiseaux finaux. T2 ne corrige qu'une partie de ces inexactitudes, généralement dans le sens d'un allègement et d'une modernisation des temps<sup>51</sup>, alors que T3 se montre parfaitement littéral sur les trois plans lexical, syntaxique et prosodique : « Là où il y a des cadavres, les cigognes **et les flamants et les grues ont remplacé les corbeaux et les vautours** ».

3) Dans la suite de la série chronologique, lorsqu'on passe de T2 à T3 (Mario Fusco, 2001, et Martin Rueff, 2018), l'intuition initiale d'un tropisme vers la littéralité se confirme et, au-delà du simple respect linguistique, il témoigne en fait d'une meilleure compréhension des différents éléments du texte et de sa profondeur qui échappe à la surface des signifiants. Considérons l'*incipit* :

TC : « **C'era** una guerra contro i turchi »  
T1 et T2 : « **On faisait** la guerre aux Turcs »  
T3 : « **Il y avait** une guerre contre les Turcs »

La différence entre « on faisait » et « il y avait » peut sembler dérisoire. Elle est pourtant fondamentale car elle conditionne la réalité narratologique du récit et plus précisément la question essentielle du point de vue. Le « on » a souvent en français une valeur de « nous » et ce choix pose un problème car il implique le narrateur, le neveu de Medardo, encore enfant au

---

<sup>51</sup> Par exemple, les « s'il eût pu » de T1 sont systématiquement remplacés par « s'il avait pu » dans T2.

moment où est situé le récit et ne pouvant donc avoir participé aux événements évoqués ici. La décision de T3 de conserver la forme non ambiguë de l'impersonnel est donc doublement justifiée.

Sur un autre plan, dont Henri Meschonnic a démontré l'importance, T3 respecte beaucoup plus que T1/T2 la ponctuation et l'ordre des mots, dans la limite naturellement des habitudes du français. T1, jamais corrigé par T2, à une ou deux exceptions près, coupe souvent les phrases et inverse les termes, sans raison claire :

TC : « Ma si sentiva, suo malgrado, **inquieto** »

T1 : « Mais il se sentait **inquiet** malgré lui »

T2 : « Mais il se sentait **inquiet**, malgré lui »

T3 : « Mais il se sentait, malgré lui, **inquiet** »

ou encore

TC : « Dunque sono soprattutto i cavalli a morire, **in questa guerra** ? »

T1 et T2 : « Alors, **dans cette guerre-ci**, ce sont surtout les chevaux qui meurent ? »

T3 : « Ce sont donc surtout les chevaux qui meurent **dans cette guerre** ? »

et, pour la séquence substantif/adjectif :

TC : « donne **ricce** e spesse »

T1 et T2 : « femmes épaisses et **frisées** »

T3 : « femmes **bouclées** et épaisses »

ou une triade de substantifs :

TC : « **piattole**, cimici e zecche »

T1 et T2 : « tiques, punaises, **morpions** »

T3 : « **morpions**, punaises, tiques »

Mario Fusco, réviseur et non retraducteur, renonce à rétablir l'ordre original. Tout juste peut-il être amené à modifier la ponctuation à la marge, comme dans le premier exemple de cette série. Mais fondamentalement, les raisons de ces déplacements demeurent obscures et T3, à juste titre, les supprime.

C'est lors de passages plus longs que la poétique traductive de T3, que nous avons qualifiée de littérale ou sourcière, se révèle le plus clairement :

TC : « A furia di mangiare **i morti di peste, la peste** ha preso anche loro »

T1 et T2 : « À force de manger **des cadavres de pestiférés, ils ont attrapé la peste** eux aussi »

T3 : « À force de manger **les cadavres morts de la peste, la peste** les a pris eux aussi »

Le choix de T3 permet de conserver l'anadiplose et le chiasme après césure, figures rhétoriques qui disparaissent dans T1 et T2, ce qui atténue et dédramatise le propos par la suppression de la personnification « peste » transformée en simple complément d'objet direct alors qu'elle a la force d'un sujet actant dans TC. Disons que le plus souvent la littéralité absolue permet de respecter l'efficacité et l'économie du texte calvinien liées à la nature volontiers elliptique de l'italien et à la volonté de l'auteur de tendre à une désacralisation des

gestes héroïques qui est le propre de la dimension parodique de la trilogie des *Ancêtres*<sup>52</sup>. Par endroits, on pourrait qualifier militante la littéralité de T3, au sens où elle bouscule les habitudes du français :

TC : « che non **alzava** mai **lo sguardo** »

T1 et T2 : « qui ne **levait** jamais **les yeux** »

T3 : « qui ne **levait** jamais **le regard** »

Dans l'ensemble, T3 propose une traduction moins explicative que T1/T2 qui ont tendance à ajouter des substantifs alors que suffisait le simple rétablissement du pronom sujet, inutile en italien quand il n'y a pas de risque d'ambiguïté, ce qui est le cas ici :

TC : « [ø] volano »

T1 et T2 : « **Les cigognes** volent »

T3 : « **Elles** volent »

On trouve un même souci de précision superfétatoire quelques pages plus haut dans la transformation par T1/T2 de « tramontana » en « vent du Nord » alors que T3, logiquement, conserve le tout aussi usité en français « tramontane ».

4) Dans une analyse comparée qui tienne compte des avancées de la théorie traductologique, dernier point de cette étude, c'est l'attention des traducteurs à trois éléments clés d'une conception contemporaine de la traduction qui mérite d'être explicitée :

a) le premier est la recherche d'un maintien de la prosodie ou du rythme du texte de Calvino, davantage présente chez Martin Rueff que dans le couple Bertrand/Fusco.

TC : « Ecco che non si sa chi sia morto prima, se l'uccello o l'uomo, e chi si sia buttato sull'altro per sbrannarlo »

T1 et T2 : « On ne peut pas savoir lequel est mort le premier, de l'homme ou de l'oiseau, lequel s'est jeté sur l'autre pour le déchirer »

T3 : « On ne peut plus savoir/ de l'oiseau ou de l'homme/ qui est mort le premier/, et qui le premier s'est jeté sur l'autre/ pour le déchiqueter »

On remarque dans le texte italien une succession de vers blancs, hexasyllabes et heptasyllabes principalement, que T3 tente de conserver. La version française peut être scandée 6-6-6-10-6 et ce rythme est obtenu au prix de modifications inhabituelles dans le projet traductif de Martin Rueff – changements de mode et inversion –, ce qui montre que dans ce passage le traducteur a suivi le principe de Verlaine (« de la musique avant toute chose<sup>53</sup> ») même si, comme dans le texte italien, le rythme binaire a été préféré à l'« impair ». On perçoit également dans T3 l'ébauche d'un imaginaire dantesque (« déchiqueter », respect de l'ordre oiseau/homme) qui est absent de T1 et T2 et trouvera bientôt le loisir de se déployer. La recherche d'un rythme conforme au TC passe par d'autres biais, comme par exemple le maintien du nombre de mots et la conservation des polysyndétons, déjà évoquée :

---

<sup>52</sup> Un seul exemple qui vaut pour tous les autres, tiré du *Visconte dimezzato* (Italo Calvino, *Romanzi e racconti*, op. cit., vol. 1, p. 370) : « Dopo venivano gli stalli della cavalleria, dove, tra le mosche, i veterinari sempre all'opera rabberciavano la pelle dei quadrupedi con cuciture, cinti ed empiastri di catrame bollente, tutti nitrendo e scalciando, anche i dottori » : *In codam venenum* : en fin de phrase, le poison inoffensif de l'ironie.

<sup>53</sup> *Art poétique*, in *Jadis et naguère*, 1874.

TC : « Ai margini dell'orizzonte s'alzavano i pinnacoli delle tende più alte, e gli standardi dell'esercito imperiale, e il fumo »

T1 et T2 : « On voyait se dresser à l'horizon le pinacle des tentes les plus hautes, les étendards de l'armée impériale et de la fumée »

T3 : « Aux limites de l'horizon s'élevaient les pitons des tentes les plus hautes, et les étendards de l'armée impériale, et la fumée »

On note la littéralité de T3 alors que T1 et T2 ajoutent des mots (« on voyait ») et enlèvent la répétition des conjonctions de coordination qui obéit à une claire volonté prosodique, de ce fait supprimée.

b) Revenons sur la question de l'onomastique, abordée précédemment sur le plan théorique. Nous ne traiterons ici que les anthroponymes et les toponymes. T1 et T2 traduisent les prénoms des personnages, selon une habitude ancienne qui, nous l'avons vu, ne sera remise en cause de façon systématique que dans les années d'après-guerre. En 1955, date de la première version, l'usage de la non traduction n'est pas encore systématique mais il l'est devenu en 2001 au moment de la révision. On peut se demander alors pourquoi Mario Fusco a maintenu le choix de Juliette Bertrand sur ce point. Sans doute s'agissait-il pour lui de toucher le moins possible T1 (révision, à nouveau, n'est pas retraduction) et de se concentrer sur les seuls problèmes importants à ses yeux, à savoir le respect lexical de la langue source. T3, plus logiquement, ne traduit ni les prénoms ni les noms de famille : Medardo, nom emprunté à un personnage d'un récit d'Hoffmann<sup>54</sup>, devient Médard en T1 et T2 – et Médard de Terralba dans la version complète de son patronyme – mais reste Medardo (di Terralba) en T3. Il en va de même (traduction T1/T2 et maintien de la forme étrangère en T3) pour d'autres personnages comme Curzio le fidèle écuyer, devenu Kurt en T1 et T2 avec l'inconvénient de germaniser le prénom, Sebastiana (Sébastienne en T1 et T2) ou Fiorfiero rendu par Bertrand/Fusco par le disgracieux et peu aisément prononçable Florfier. En revanche, logiquement, les prénoms liés à la tradition culturelle et religieuse sont francisés par les trois traducteurs<sup>55</sup>.

Un cas à part est constitué par les surnoms<sup>56</sup> qu'on peut considérer comme des anthroponymes immédiatement signifiants, quand les prénoms ou les noms de famille ne le sont pas, ou pas nécessairement, de prime abord. T3 se comporte comme T1/T2 (qui sont identiques sur le point de l'onomastique) et traduit les diminutifs. Ainsi « Miché il turco » devient simplement « Miché le Turc » dans les trois versions mais d'autres surnoms, plus imagés, subissent un traitement différent :

TC : « Lo Zoppo, il Monco, l'Orbo, lo Sfiacato »

T1 : « Le Boiteux, le Borgne, l'Efflanqué » (oubli de « il Monco »)

T2 : « Le Boiteux, le Manchot, le Borgne, l'Efflanqué »

T3 : « Le Boiteux, l'Avorton, le Borgne, la Demi-Portion »

L'humour de ces appellatifs réside dans les références à la bande dessinée ou au cinéma qui ne manquent pas de venir à l'esprit des lecteurs et que T3, pour une fois moins littéral, accentue par ses choix<sup>57</sup>. Une difficulté apparaît quand il s'agit de déterminer si la manière de

---

<sup>54</sup> *Les Elixirs du diable*, 1815.

<sup>55</sup> Seules variantes : T2 change en Tobias le Tobie de T1 et T3 transforme Aaron en Aron.

<sup>56</sup> « appellativi » comme les désigne le narrateur dans le roman (Italo Calvino, *Romanzi e racconti*, op. cit., vol. 1, p. 400).

<sup>57</sup> On pense à l'univers des *Pieds nickelés*, aux westerns spaghetti (nés quelques années plus tard et que Calvino ne pouvait pas connaître mais que ses traducteurs ont fréquenté et dont ils ont pu s'inspirer dans leur travail) ou,

désigner un personnage renvoie à son vrai patronyme ou à un surnom. Ainsi Mastro Pietrochiodo, dans la logique de traduction systématique de T1 et T2, devient Maître Pierreclou alors que T3 préfère garder la forme italienne qu'il considère comme le vrai nom du personnage qu'il ne faut donc pas traduire, avec l'inconvénient pour le lecteur non italianisant d'une perte de la dimension volontiers signifiante de l'onomastique calvinienne. Disons que la cohérence et la littéralité ont prévalu sur l'interprétation, ce qui confirme la visée sourcière de T3. Mais de tous, le surnom le plus délicat à traduire est bien sûr celui qui désigne la moitié méchante (la partie droite) du Vicomte coupé en deux : « Il Gramo ». Le problème de son équivalence en français semble sérieux puisque les trois traducteurs proposent trois solutions différentes, ce qui constitue un hapax pour l'ensemble de l'onomastique. Juliette Bertrand choisit « L'Infortuné », ce qui est un contresens car de cruelle, la moitié droite de Medardo devient victime. Mario Fusco corrige en « Le Misérable » d'ascendance hugolienne, préférable car se prêtant à la bonne interprétation sans pour autant exclure complètement l'autre. Martin Rueff enfin opte pour « Le Piètre », solution qui possède deux avantages : d'une part, le terme est univoque et renvoie à une accusation qui tend au mépris, et, d'autre part, la relative rareté du mot italien demeure. « Il Buono », la moitié gauche de Medardo, pose moins de problèmes et est rendu par « Le Bon » dans les trois versions françaises.

La présence d'une onomastique signifiante touche aussi les toponymes. Le « Prato delle Monache » est systématiquement traduit « Pré des Nonnes », mais T3 ajoute des guillemets, absents en italien, sans doute pour indiquer qu'il s'agit d'un lieu-dit imagé, sorte d'équivalent pour la géographie du surnom pour les personnages. « Salto della ghigna » est traduit « Le Saut de la Trogne » par T1 et conservé par T2 tandis que T3 propose une forme intermédiaire, « Le Saut de la Ghigna », considérant Ghigna comme un nom propre non signifiant. « Pratofungo » est rendu littéralement par « Préchampignon » par T1/T2 mais laissé tel quel par T3. Ce choix, comme souvent en traduction, est à double tranchant : il fait perdre la signification des deux substantifs qui le composent (« pré » et « champignon ») mais sauvegarde la musicalité du nom italien, absente en français. « Préchampignon » n'a pas l'ouverture poétique de « Pratofungo » liée à la symétrie syllabique, ce qui confirme que, de T1 à T3, la question du rythme a pris de l'importance.

c) Nous voudrions, pour finir, aborder la question plus complexe des liens entre (re)traduction et intertextualité, généralement négligée par les traductologues car ne renvoyant pas directement à des considérations d'ordre linguistique ou rythmique, Jusqu'à quel point un traducteur tient-il compte dans son travail de la tradition où s'inscrit le texte qu'il traduit ? Et quels liens se tissent entre cette intertextualité du récit source et la culture littéraire personnelle du traducteur qui peut à l'occasion déterminer un choix quand le simple décalque ne fonctionne pas ? Ce sont là des questions délicates et dont les réponses, si elles existent, varient selon les époques et les passeurs. Faute de pouvoir développer ici ces réflexions, nous les illustrerons à nouveau par un exemple tiré du *Visconte dimezzato* qui renvoie deux fois (dans le texte même de Calvino et dans certaines options des traducteurs) au même référent. Dans ce récit, comme dans les deux autres volets de la trilogie, on a vu que Calvino joue avec les codes des genres de la tradition narrative italienne et s'adonne volontiers à la parodie, voire au pastiche, deux types de récits naturellement intertextuels car l'absence de dimension référentielle rendrait le projet caduc. Il existe donc un sous-texte que le lecteur est supposé saisir pour jouir pleinement du texte. Le traducteur, nous l'avons dit en reprenant une réflexion de Calvino, est un liseur privilégié, à la fois par goût et par nécessité. Mais c'est

---

sur un plan plus littéraire, aux romans romains de Pasolini. T3 va jusqu'à traduire « demi-portion de gauche » le « monco-mancino » initial, ce qui est une erreur, nous semble-t-il, qui introduit le risque d'une interprétation idéologique absente dans ce passage.

aussi un spécialiste de littérature dont on attend qu'il reconnaisse les renvois implicites du texte qu'il traduit et qu'il les prenne en considération dans sa lecture-écriture car ils contribuent au projet littéraire de l'auteur. Dans *Il visconte dimezzato*, les références littéraires sont nombreuses. Certaines ont été rappelées précédemment lors de la rapide présentation du roman. Nous proposons l'exemple d'une référence moins explicite et plus circonscrite à un passage précis du récit afin de voir comment elle est rendue par nos traducteurs. Il s'agit d'une simple phrase au tout début du récit :

« indicò con la lancia certi neri cespugli, che a uno sguardo più attento si rivelavano non di frasche, ma di penne e stecchite zampe di rapace. [...]. In groppi di carcasse, sparsi per la brulla pianura, si vedevano corpi d'uomo e donna, nudi, sfigurati dai bubboni e, cosa dapprincipio inspiegabile, pennuti : come se da quelle loro macilente braccia e costole fossero cresciute nere penne e ali. Erano le carogne d'avvoltoio mischiate ai loro resti<sup>58</sup> ».

On peut voir dans ces lignes une référence au début du chant XIII de l'Enfer de Dante, et précisément aux vers 1 à 15<sup>59</sup>. Entre ce passage du *Visconte dimezzato* et les *terzine* de *La Divina commedia*, on perçoit divers échos : conformité du thème (la mort), du vocabulaire soit pratiquement identique (« stecchi », « pennuto ») soit avoisinant par le jeu de la synonymie ou grâce à des équivalents très proches : « frasche/fronda », « cespugli/sterpi », « rapace/Arpie », « zampe/pié con artigli ». La syntaxe elle-même évoque l'illustre modèle, comme la forme avec inversion négative et prétérition : « non di frasche, ma/non rami schietti, ma ». C'est une façon pour Calvino de reprendre le thème dantesque de l'hybridisme, du mélange homme-animal (les harpies chez Dante ou le cadavre mélangeant homme et oiseau chez Calvino), nouvelle preuve de l'horreur de la guerre qui dénature et dégénère. Dante que l'on retrouve aussi dans le principe narratif du guide pédagogue : Curzio/Virgile.

Qu'en est-il des traductions de Calvino ? Dans quelle mesure parviennent-elles à transposer, en plus de la langue, l'intertextualité dantesque de ce passage du *Visconte dimezzato* ?

T1 : « dit-il en indiquant de sa lance des buissons noirs qu'un regard attentif révélait faits non de frondaisons mais de plumes et de raides pattes de rapaces [...]. Dans des enchevêtrements de carcasses disséminées au travers de la plaine dénudée, on voyait des corps d'hommes et de femmes nus, rendus méconnaissables par les bubons et, – ce qui paraissait d'abord inexplicable – couverts de plumes. Comme si de leurs bras et de leurs côtes décharnées il avait poussé des plumes et des ailes noires. C'étaient des charognes de vautours mélangées à leurs dépouilles »

T2 : « dit-il en indiquant de sa lance des buissons noirs qu'un regard attentif révélait faits non de feuillages mais de plumes et de pattes raides de rapaces [...]. Dans des enchevêtrements de carcasses disséminées au travers de la plaine aride, on voyait des corps d'hommes et de femmes nus, rendus méconnaissables par les bubons et, – ce qui paraissait d'abord inexplicable – couverts de plumes. Comme si de leurs bras et de leurs côtes décharnées il avait poussé des plumes et des ailes noires. C'étaient les charognes de vautours mélangées à leurs dépouilles »

T3 : « et il indiqua de sa lance quelques buissons noirs, qui, à un regard plus attentif, se révélèrent être faits non de branches, mais de plumes et de pattes de rapaces séchées [...]. En carcasses entassées, épars sur la plaine rase, on voyait des corps d'hommes et de femmes nus, défigurés par les bubons, et chose de prime abord inexplicable, emplumés : comme si de leurs bras et de leurs côtes émaciés des

---

<sup>58</sup> Italo Calvino, *Il visconte dimezzato, Romanzi e racconti*, vol. 1, *op. cit.*, p. 368.

<sup>59</sup> « Non era ancor di là Nesso arrivato/quando noi ci mettemmo per un bosco/che da nessun sentiero era segnato./Non fronda verde, ma di color fosco ;/non rami schietti, ma nodosi e 'nvolti ;/non pomi v'eran, ma stecchi con toscio :/non han sì aspri sterpi né sì folti/quelle fiere selvage che in odio hanno/tra Cecina e Corneto i luoghi colti./Quivi le brutte Arpie lor nidi fanno,/che cacciar de le Strofade i Troiani/con tristo annunzio di futuro danno./Ali hanno late, e colli e visi umani,/piè con artigli, e pennuto e il gran ventre :/fanno lamenti in su li alberi strani ».

plumes et des ailes noires avaient poussé. C'étaient les charognes de vautours mélangées à leurs restes »

Comme en une sorte d'hommage au poète, les traducteurs, T1 et dans une moindre mesure T2 qui sont d'ordinaire moins littéralistes, tentent de rester proches du texte de Calvino et donc, indirectement, de la possible intertextualité dantesque. On le voit au début du passage : T1 décalque, T2 reprend à l'identique sauf « frondaisons » simplifié en « feuillages » et la normalisation « raides pattes » (rétablissement de l'ordre substantif/adjectif plus conforme à l'usage du français). T3 est littéral à l'exception du classicisme de « révélerent être », considéré aujourd'hui redondant, et de « séchées » pour « stecchite » – là où T1 et T2 ont traduit « raides » – qui modifie la perception : « séchées » renvoie à une action volontaire alors que « raides » est davantage la conséquence de l'action du temps. On peut noter aussi que plus le texte de Calvino est lyrique ou épique, dans le sillon de la référence à Dante, moins T2 change T1, par respect de l'effort accompli par la première traductrice, tandis que c'est justement dans ce genre de passages que T3 se détache le plus de T1 et T2. Mario Fusco apporte deux légères modifications (« dénudée » devenu « aride » et « des charognes » devenu « les charognes » dans un souci de littéralité) mais conserve quelques inexactitudes mineures : « disséminées » accordé avec « carcasses » et non avec « enchevêtrements », « décharnées » qui ne renvoie qu'à « côtes » alors que dans l'original « macilente » se rapporte à la fois à « braccia » et à « costole », suppression des virgules qui font ressortir « nudi », volonté de normaliser la perception en supprimant les étrangetés : « corpi sfigurati » devient plus logiquement « rendus méconnaissables », mais cette solution atténue l'inquiétude liée à l'hybridisme et à la confusion des parties du corps que la maladie a comme déplacés. T3 corrige la plupart des inexactitudes mentionnées et privilégie, dans la logique de la poétique dantesque, la matérialité, la corporéité des termes (« défigurés », « restes ») et la concision qui « traduisent » l'effroi que suscite le spectacle de la mort, lequel se trouve affadi en T1 et T2 à force de périphrases. Le nombre de mots des différentes versions le confirme : 72 pour le TC, 92 pour T1 et T2 92 mais 82 pour T3<sup>60</sup>. T3 tente de conserver une étrangeté conforme au modèle dantesque : « emplumé » au lieu du plus attendu « couverts de plume », légers archaïsmes ou expressions plus rares tels que « épars » ou « de prime abord ».

Il y a quelques années, on pouvait écouter sur France Musique une émission intitulée « Désaccord parfait », animée par Jean-Michel Damian, qui comparait différentes interprétations d'une même œuvre musicale et proposait un classement en fonction des goûts des musicologues qui y participaient. Il existe une analogie entre la traduction et l'interprétation, au sens musical du terme, et entre les retraductions et les diverses interprétations d'un morceau. Ignazio Silone résume ce rapprochement dans sa Préface à la réédition américaine de *Fontamara*, en 1960 : « il lavoro del traduttore è [...] decisivo quanto quello dell'interprete nella musica<sup>61</sup> ».

Il serait absurde de classer ou de hiérarchiser des traductions et la comparaison entre le traducteur et l'interprète, aussi suggestive soit-elle, a ses limites. Le (re)traducteur ne travaille pas au gré de ses goûts personnels mais en fonction de critères, plus ou moins conscients, affirmés et respectés, qui sont devenus essentiels dans la conception contemporaine de ce que doit être une traduction vue comme un discours reflétant, au-delà d'une justesse linguistique,

---

<sup>60</sup> L'augmentation du nombre de mots entre le TC italien et les traductions françaises est normal, liée aux usages grammaticaux des deux langues, et cela quels que soient les textes concernés.

<sup>61</sup> Ignazio Silone, *Romanzi e saggi*, a cura di Bruno Falchetto, Milano, Mondadori, « I Meridiani », 1960, vol.1, p.1468.

l'esprit d'un écrivain et la cohérence d'un texte, à savoir son rythme, sa fluidité, l'ordre de ses mots, ses échos, ses modèles.

Il y a un dernier point que nous n'avons pas mentionné jusqu'ici, plus endogène à l'œuvre de Calvino, qui renvoie à sa logique interne et se déploie par différents moyens tels que l'intratextualité ou un jeu de réseaux qui prennent tout leur sens une fois la lecture achevée. Pour traduire Calvino (ou Tabucchi, ou tout autre écrivain) il faut avoir *lu* Calvino, bien sûr, mais il faut surtout avoir *compris* Calvino, non au sens de la langue de Calvino, qui ne pose jamais de problèmes insurmontables, mais au sens de sa poétique, de ses obsessions et de ses tics d'écrivain, de son style, pour prendre un terme commode. Cela semble aller de soi mais ne se vérifie pas toujours. Dans le cas des traductions du *Visconte dimezzato*, beaucoup des erreurs de T1, en grande partie corrigées par T2, sont liées au fait qu'on a l'impression que la traductrice fonctionne par segments, par phrases, par périodes, parfois par succession de mots, alors que pour traduire Calvino (ou Tabucchi ou ...) il convient de se placer dans une posture mémorielle (en quête d'analepses) mais aussi anticipatrice (attentive aux prolepses). Mémorielle, c'est-à-dire en reconnaissant des formules, des images déjà rencontrées et en les traduisant à l'identique; anticipatrice parce qu'on traduit en s'aidant de ce que le récit n'a pas encore dit et qui va se révéler, en en tenant compte, en restant attaché à ce fil rouge qui tisse le texte – on sait que ces deux mots ont une étymologie commune – et le fait tenir. Nous terminerons par deux derniers exemples qui illustrent ce rapport du traducteur au temps :

a) traduction mémorielle : à la fin du premier chapitre, le narrateur (le neveu de Medardo) réutilise une image (« ai margini dell'orizzonte ») déjà employée quelques paragraphes auparavant presque à l'identique : « al margine dell'orizzonte notturno ». T3 a cette mémoire et traduit « aux limites de l'horizon » puis, en conservant le terme, « vers la limite de l'horizon », alors que T1 et T2 en sont dépourvues : « On voyait se dresser à l'horizon » puis « sur l'extrême limite de l'horizon ».

b) traduction anticipatrice : on connaît l'histoire de Medardo, le chevalier coupé en deux moitiés et en quête de son unité perdue. Quand Calvino écrit dans l'*excipit* du premier chapitre « Ancora per lui le cose erano intere e indiscutibili », cette annotation n'est pas anodine. Medardo à ce moment-là est encore « entier », il faut donc traduire, c'est une obligation sans quoi tout l'édifice allégorique s'effondre : « les choses étaient encore pour lui entières et indiscutables », comme le propose Martin Rueff, car « intere » s'oppose et annonce le drame rendu par « dimezzato ». Si l'on traduit autrement, par exemple (Bertrand/Fusco) « pour lui les choses étaient intactes » (T1, 12 et T2, 16), on transforme une inexactitude ponctuelle en contresens interprétatif qui porte sur l'ensemble du récit. De plus, ce mot « intere » obéit à une stratégie récurrente du narrateur : lancer des pistes qui seront expliquées ensuite.

Retraduire, ce n'est pas nécessairement « mieux » traduire sur le plan de la langue, c'est surtout mieux traduire sur le plan du texte, c'est-à-dire au plus près d'une intention et d'une cohérence qui, en effet, se révèlent à force de lire et de relire. En ce sens Calvino avait raison : « Si legge veramente un autore solo quando lo si traduce », formule que nos quelques remarques nous autorisent à transformer en « Si rilegge veramente un autore solo quando lo si ritraduce ».

Vincent d'Orlando

Université de Caen-Normandie