

**RIEF**

**Revue italienne d'études françaises**

Littérature, langue, culture

9 | 2019

E pluribus unum

---

## Sous le signe de l'interférence. Les classiques de la littérature française dans la collection Einaudi « Scrittori tradotti da scrittori »

*Creative interferences. Classics of French Literature in the Einaudi « Scrittori tradotti da scrittori » collection*

**Simona Munari**

---



### Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/rief/4872>

DOI : 10.4000/rief.4872

ISSN : 2240-7456

### Éditeur

Seminario di filologia francese

### Référence électronique

Simona Munari, « Sous le signe de l'interférence. Les classiques de la littérature française dans la collection Einaudi « Scrittori tradotti da scrittori » », *Revue italienne d'études françaises* [En ligne], 9 | 2019, mis en ligne le 15 novembre 2019, consulté le 06 août 2020. URL : <http://journals.openedition.org/rief/4872> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/rief.4872>

---

Ce document a été généré automatiquement le 6 août 2020.



Les contenus de la RIEF sont mis à disposition selon les termes de la Licence Creative Commons Attribution - Pas d'Utilisation Commerciale - Pas de Modification 4.0 International.

---

# Sous le signe de l'interférence. Les classiques de la littérature française dans la collection Einaudi « Scrittori tradotti da scrittori »

*Creative interferences. Classics of French Literature in the Einaudi « Scrittori tradotti da scrittori » collection*

**Simona Munari**

---

- 1 Depuis la publication des travaux de Genette, l'étude du paratexte est devenue essentielle pour définir l'ancrage pragmatique du texte. Conçu comme message intentionnel et persuasif dont l'enjeu principal est d'« assurer au texte un sort conforme au dessein de l'auteur »<sup>1</sup>, il constitue une zone à la fois de transition et de transaction<sup>2</sup>. Analyser les éléments paratextuels revient alors à s'interroger sur la nature multiforme du lien qui unit le paratexte au texte, ce qui comporte une prise en compte non seulement du dessein de l'auteur mais aussi du contexte de réception de l'œuvre par une étude des pratiques éditoriales. Comme Genette lui-même le constate en conclusion, la traduction est une des pratiques dont la pertinence paratextuelle paraît indéniable, le paratexte étant en quelque sorte « un instrument d'adaptation » qui assure le lien entre l'identité idéale du texte et la réalité empirique de son public<sup>3</sup>.
- 2 La traductologie s'est récemment intéressée à l'analyse du paratexte à la suite du décroissement et du renouveau favorisés par le développement des *Translation Studies*. Le discours qu'Antoine Berman appelle « traditionnel », où la traduction est considérée comme « véhicule-de-tradition » car elle « enseme la culture elle-même vécue comme tradition », ce discours « marqué par une dissension des tenants de la "lettre" et des tenants du "sens" »<sup>4</sup>, des sourciers et des ciblistes pour citer Jean-René Ladmiral<sup>5</sup>, se penche désormais sur le paratexte comme lieu de transaction entre les différentes instances éditoriales<sup>6</sup>. Mais il peut aisément devenir un espace d'étude du « projet », de « l'horizon » et de la « position » du traducteur dont le rôle ne se définit plus par une obligation prédéterminée vis-à-vis du texte, mais bien dans la

transparence de cette relation<sup>7</sup>. Le lecteur est alors censé « apprendre à lire une traduction » en dépassant les limites d'une attitude méfiante et pointilleuse, tout autant que neutre et objective, par un regard « réceptif » :

Telle est, telle sera la posture de base de l'acte critique : suspendre tout jugement hâtif, et s'engager dans un long, patient travail de lecture et de relecture de la traduction ou des traductions, en laissant entièrement de côté l'original. La première lecture reste encore, inévitablement, celle d'une œuvre étrangère en français. La seconde se lit comme une traduction, ce qui implique une conversion du regard. Car, comme il a été dit, on n'est pas naturellement lecteur de traductions, on le devient.<sup>8</sup>

- 3 Ce travail propose une réflexion sur quelques figures d'écrivains confrontés avec la pratique traductive des classiques de la littérature française dans le cadre de la collection Einaudi « Scrittori tradotti da scrittori » (« Sts »). Il convient donc, tout d'abord, d'illustrer le contexte de cette opération qui compte 29 traductions du français sur 82 livres publiés entre 1983 et 2000. Actualiser un texte, en fournir une nouvelle version pour lui donner un nouveau visage, voire, le cas échéant, une perspective critique en redécouvrant des points de vue inédits : telle était l'intuition de Giulio Einaudi, pour qui la double identité d'auteur-traducteur aurait permis de saisir des nuances insoupçonnées de l'œuvre. Cette entreprise reprend, sous une forme différente, l'expérience de la série « Narratori stranieri tradotti » (« Nst ») fondée dans les années trente avec Leone Ginzburg, mais fait également penser à la « Biblioteca Romantica » de Mondadori, un projet de Giuseppe Antonio Borgese qui, en 1930, annonce dans sa préface au premier volume *La Certosa di Parma* traduit par Ferdinando Martini la publication de « Cinquante auteurs. Cinquante œuvres. Cinquante traducteurs ». Il présente la nouvelle « série de chefs-d'œuvres doublés de chefs-d'œuvres » tout en dénonçant les relations « malsaines » entretenues par la littérature italienne avec les lettres étrangères, peu connues, très imitées, mal traduites<sup>9</sup>.

- 4 Borgese prône une traduction « belle et fidèle » adhérente au texte original et pourtant spontanée, différente, inédite. Pour Einaudi, la pratique du traduire fait partie de la construction d'un intellectuel : il déplore souvent – on en retrouve la trace dans les comptes rendus des réunions<sup>10</sup> – le manque de bons traducteurs et invoque une exigence d'affinité entre le traducteur et l'œuvre, un élément d'ailleurs valorisé par Camillo Sbarbaro dans la note qui, en 1944, accompagne sa version de la *Chartrouse* pour la collection Einaudi « Nst » :

Per un gusto come il nostro così attentamente innamorato della pagina la pessima scrittura di uno Stendhal dovrebbe già di per sé fissargli un posto nella delicata gerarchia delle nostre simpatie intellettuali ed artistiche. Sicché l'attualità di questo scrittore propone un'indagine sulle ragioni che ci guidano ad un'indefinita affinità spirituale con lui.<sup>11</sup>

- 5 Obligé de quitter la direction de la Maison exposée à une grave crise financière<sup>12</sup>, Einaudi surveille sa nouvelle collection en gardant personnellement le contact avec les traducteurs qui touchent des droits d'auteur variant selon leur rôle dans la Maison (dont certains sont des collaborateurs) et selon les contrats précédents. Il propose les binômes, surveille la réalisation, discute les résultats. Le nom des traducteurs est imprimé en blanc sur la couverture, dans la même couleur que le titre, tandis que le nom de l'auteur reste en noir. C'est le seul élément paratextuel fixé, alors qu'en général, comme le souligne Maria Chiara Gnocchi, « pour définir le profil des collections et pour les promouvoir aux yeux du public, les éditeurs se servent largement de l'espace péri-textuel des volumes »<sup>13</sup>. Les auteurs-traducteurs de « Sts »

jouissent d'une liberté totale visant à produire des rencontres selon l'idée de Cesare Pavese : pour bien traduire il faut tomber amoureux de la matière verbale d'une œuvre et la sentir renaître dans sa propre langue avec l'urgence d'une seconde création. Sinon c'est un travail mécanique que tout le monde peut faire<sup>14</sup>.

- 6 Le projet « Sts » est jugé « intelligent et provocateur »<sup>15</sup> par Primo Levi qui ouvre la collection. Kafka traduit par Levi, rescapé d'une tragédie qui, à bien des égards, le rapproche du protagoniste du *Procès*, produit un court-circuit d'une puissance inimaginable entre la vie et la littérature. La traduction quitte alors sa position ancillaire pour entrer à plein titre dans les études sur l'œuvre de Primo Levi qui quant à lui juge « féconde » cette expérience de croisement littéraire<sup>16</sup>. Il accepte la proposition de Giulio Einaudi pour voir ce que cela signifie pour un écrivain de se « transvaser » dans un autre, du moment que l'écriture est « le miroir de sa vision du monde »<sup>17</sup>. Dans sa note au *Processo* il raconte sa traduction : une analyse au microscope du tissu du livre, une pénétration à l'intérieur des fibres, un égarement dans l'obscurité, un écroulement dans le cauchemar de l'inconnu et de l'inconnaissable :

Tradurre è seguire al microscopio il tessuto del libro: penetrarvi, restarvi invischiati e coinvolti. Ci si fa carico di questo mondo stravolto, dove tutte le attese logiche vanno deluse. Si viaggia con Josef K. per meandri bui, per vie tortuose che non conducono mai dove ti aspetteresti.<sup>18</sup>

- 7 Levi affirme qu'il aurait plutôt choisi d'autres auteurs mais il relève le défi en interprétant à la lettre, nous semble-t-il, l'idée d'Einaudi de la traduction comme espace de négociation entre privilège auctorial et contrôle traductif, comme résultat d'une conjecture interprétative qui ne tient pas seulement aux singularités stylistiques et aux qualités formelles du texte. Si l'on pense à la méfiance de Levi à l'égard de la traduction, au droit de regard qu'il avait exigé sur la version allemande de *Se questo è un uomo* afin que son expérience liée à l'univers concentrationnaire garde toute son authenticité<sup>19</sup>, on imagine aisément ses sentiments à l'égard du texte de Kafka. Pourtant – affirme Levi après la publication – il s'agit de deux œuvres différentes appartenant à deux auteurs, c'est une double création qui oblige à considérer l'original et la traduction dans leur singularité : « Gli incroci sono fecondi, sempre. L'idea è questa. »<sup>20</sup>.
- 8 Il est tout d'abord question du rapport des deux langues « en tant qu'elles paraissent différentes, non seulement du point de vue linguistique (ce qui est évident) mais du point de vue de leur "façon d'être langue" »<sup>21</sup>, ensuite de ce qui se passe chez le traducteur quand les deux langues entrent en contact par la voie de la traduction. L'auteur-traducteur s'approprie le texte traduit dans un parcours qui souvent, dans un premier temps, dénonce les ombres, les difficultés, les hésitations, l'imperfection, l'inaccessibilité. C'est le moment où la langue de départ, celle du texte original, est explorée, interrogée, mise en relation avec les formes, les structures, les tournures de la langue d'arrivée, le moment où l'idée même d'auctorialité est questionnée : les traducteurs parlent alors de défi, de duel, puis de défaite, de paralysie, de déception. La tentation de renoncer s'installe, ou bien celle de l'ingérence qui se manifeste par l'urgence de réécrire, reformuler, « améliorer » le texte original pour gommer le conflit en renversant le rapport entre l'original et sa transposition.
- 9 La recherche des résonances transforme ensuite la traduction en événement privé, en échange, en acte de compréhension dont l'enjeu va au delà de la question linguistique

car il permet de comprendre « quelque chose de nous et de notre problème lié aux mots », comme l'affirme Francesca Sanvitale traductrice de Radiguet :

L'altro, che noi interroghiamo, è un curioso tipo di terapeuta, un corpo muto e passivo, portatore di segni estranei, che si offre e osserva in silenzio i nostri tentativi di transfert, di seduzione, di analisi. Registra, infine, ciò che non poteva non essere : l'impossibilità di arrivare al nocciolo, all'anima che lo rende vivo. Per rubarla, come nelle fiabe.<sup>22</sup>

- 10 Dans l'impossibilité de saisir l'essence du texte original qui reste sourd aux tentatives de séduction, ce n'est que par un retour à la fidélité déclarée, à l'exactitude, à l'honnêteté que la traduction peut enfin devenir œuvre de création. Les contours d'un pacte traductif s'amorcent sous le signe de l'interférence. Shakespeare traduit en napolitain par Eduardo De Filippo est un exemple extrême de contamination et d'amalgame qui intéresse les langues et les genres<sup>23</sup>. La note en vers du poète Gianni D'Elia à sa traduction du *Spleen de Paris* intitulée *Les fleurs de Paris* est à la fois, pour reprendre la lettre de Baudelaire à Arsène Houssaye, « tête et queue, alternativement et réciproquement »<sup>24</sup>, presque un jeu de doublage :

*I Fiori del Male,  
Lo Spleen di Parigi,  
il doppio dei fiori  
e il loro doppio,  
o la noia del male,  
i fiori dello spleen,  
doppiando la prosa  
amara di Parigi,  
in motto...*<sup>25</sup>

- 11 Observée depuis le paratexte, la traduction d'auteur se transforme en dialogue entre pairs. La hiérarchie entre l'auteur et le traducteur se trouve modifiée : par ses déclarations l'auteur oriente la lecture de la traduction en établissant une sorte de contrat de lecture avec son public qui vise la paternité de l'acte traductif. La présence d'un paratexte assume alors une fonction capitale car il témoigne des choix esthétiques et poétiques, si ce n'est idéologiques, d'un traducteur qui affiche son rôle. Lorsque la traduction est justifiée, décrite, évoquée – ce qui d'ailleurs n'est pas toujours le cas – le degré de visibilité de l'acte augmente et se lie ouvertement à la poétique de l'auteur : la chronologie devient réversible, les « réelles présences » s'incarnent dans les rencontres imprévues et révélatrices, irréductibles à toute articulation formelle, qui scellent l'acte herméneutique<sup>26</sup>.
- 12 Est-ce Umberto Eco qui lit *Sylvie* de Nerval, ou est-ce Nerval qui crée pour Eco un « Lecteur Modèle » idéal ? La traduction se présente avec le texte en regard pour que les notes, les tableaux, les renvois textuels du traducteur trouvent une correspondance précise en français. C'est une édition qui associe l'analyse sémiotique où le traducteur trouve sa place en tant que médiateur, à l'expérience personnelle d'Eco qui retrace les origines de sa fascination pour le dépaysement nervalien, l'effet-brouillard du réveil matinal où s'évanouit la couleur iréelle du sommeil. *Sylvie* est « le rêve d'un rêve », il faut traduire sa musicalité mot par mot, phrase par phrase, renoncer à la lettre, surmonter la frustration : « Ma tale è la nostra situazione dopo l'incidente di Babele »<sup>27</sup>.
- 13 La même frustration est déclarée par Rosetta Loy qui considère la traduction de *La Princesse de Clèves* (1999) comme une escalade pénible, le style de Mme de La Fayette étant « inimitable ». La poussière du temps a laissé intact l'éclat du texte et l'intensité de cette langue en même temps légère et ancienne qui était l'apanage d'une cour sans

scrupules, forte de ses privilèges. Une langue « insaisissable » qui colle les doigts dans une sorte d'épuisant corps à corps. Les muscles déchirés, Loy enrage du temps perdu et considère qu'un écrivain, trop lié à son style et donc forcément rebelle et obstiné, s'accommode mal de la soumission et du mimétisme nécessaires à la traduction :

Alla fine ho scelto l'unica strada possibile : arrendermi, dichiararmi sconfitta. Decidere di non oltrepassare il confine oltre il quale pascolavano i cervi dalle corna d'oro : forse soltanto dei simulacri, delle immagini vive unicamente nell'illusione, inafferrabili come fasci di luce. Ho smesso così di insidiarle mascherata con una falsa parrucca o qualche antiquato indumento.<sup>28</sup>

- 14 La réflexion sur la traduction d'auteur en termes de « posture auctoriale »<sup>29</sup> s'offre alors non seulement comme une possibilité ultérieure d'interprétation du texte original, mais surtout comme une opportunité extraordinaire de pénétrer la poétique d'un traducteur qui se veut « démiurge et horloger » de son œuvre : la traduction constitue « le seuil », « le sas »<sup>30</sup> par lequel on passe pour pénétrer dans la dimension créatrice, l'examen du paratexte nous permettant d'analyser les retombées de la traduction sur l'écriture chez ceux des auteurs qui dans la préface ou la note du traducteur avouent des interactions créatives dans leur travail.

- 15 C'est le cas de Rosetta Loy traductrice de Fromentin en 1972 (repris par « Sts » en 1990) : ce travail qui constitue pour elle, selon ses propres mots, une grande leçon d'écriture, nous offre la possibilité de vérifier de près le degré d'interférence possible entre l'activité de traduction et l'écriture créatrice. Loy affirme avoir appris sur les pages de *Dominique* à contrôler et à simplifier les tours de phrase, à respecter un rythme, à saisir les petits traits essentiels des choses :

Per entrare nel libro, per poter dire questo va ma quest'altro no, bisogna provare ancora. Per trovare il ritmo interno della pagina, come il battito di un polso che cambia da individuo a individuo. Tradurre è a volte come avere davanti quei fogli quadrettati che ci venivano dati da bambini e in cui bisognava inserire un disegno prestabilito. Era certo meno emozionante di un disegno a mano libera, più simile a un gioco sapiente.<sup>31</sup>

- 16 La traduction terminée, elle réécrit complètement *La bicicletta*, son premier roman : « Questo è il mio debito verso Fromentin »<sup>32</sup>. Le livre qui reconstruit la vie d'une famille de la haute bourgeoisie italienne dans les années de la guerre et de l'après-guerre fut publié par Einaudi accompagné d'une note de Natalia Ginzburg qui souligne le soin amoureux et minutieux de l'auteur pour les détails infimes et légers. Les personnages, adolescents au début, apparaissent bien des années plus tard étrangement identiques, ils conservent intacte leur physionomie et leur attitude, ils regardent la réalité comme du haut d'une fenêtre ou d'une terrasse, ils ne parviennent à en saisir que les lueurs et les échos. Ils ont la conviction obscure que tout leur sera épargné car l'adolescence est une condition humaine indépassable : une telle stabilité chez les êtres qui contraste avec la fluidité du temps, remarque Ginzburg, est non pas un défaut mais une grâce<sup>33</sup>.

- 17 Rosetta Loy venait de traduire *Dominique*, roman du temps, du renoncement. Dominique est un de ces vieux jeunes hommes « perdus dans une brume élégiaque » qui ont « le courage assez rare de s'examiner souvent »<sup>34</sup>. Le narrateur le rencontre pour la première fois en automne, une saison qui ressemble au protagoniste « parce qu'elle résume assez bien toute existence modérée qui s'accomplit ou qui s'achève dans un cadre naturel de sérénité, de silence et de regrets »<sup>35</sup>. L'ombre du soir, le crépuscule approchant, la terre brune et sombre, les bruits qui portent aussi loin que les souvenirs retentissent doucement dans *La bicicletta*, où tout est tamisé, apprivoisé et rendu

inoffensif dans la maison de campagne qui, telle une enveloppe protectrice, maintient serrés les liens d'une tranquillité opiniâtre :

Verso sera ritornavamo lentamente lungo sentieri sassosi chiusi tra i campi di terra scura arati di fresco. Delle allodole autunnali si alzavano a fior di terra fuggendo con l'ultimo fremito del giorno sulle ali. Raggiungevamo le vigne, l'aria salata della costa ci lasciava, un'umidità più molle e tiepida si alzava dal fondo della pianura. Poco dopo entravamo nell'ombra bluastro dei grandi alberi. (Fromentin, *Dominique*)<sup>36</sup>

Il noce volge ombra alla ghiaia e i bambini raccolgono i sassi nel secchiello o guardano attenti una lucertola infilarsi tra una lastra e l'altra del marciapiede. Gli alberi hanno susine viola e nel prato le formiche fanno piccole torri di terra scura. La casa bucata dai fili elettrici e da tubature d'acqua, martellata dagli scalpelli, regge ancora nel tramonto di settembre illanguidendo al sole il sottile disegno delle mezzelune sui frontoni delle finestre. (Loy, *La bicicletta*)<sup>37</sup>

- 18 Rosetta Loy explique dans sa note que *Dominique* a été sa première traduction et qu'elle a vécu plusieurs mois avec elle, avec joie mais aussi une sorte de fièvre. Certaines pages l'ont accompagnée pendant des années, au changement d'une saison ou le long d'une route de campagne, ou pour des raisons qui n'avaient rien à voir avec le paysage. Les voix de l'auteur et du traducteur semblent se superposer par moments, les consonances s'affichent jusque dans la mélodie du phrasé :

La casa era vuota. I domestici andavano e venivano, quasi stupiti anche loro di non doversi più controllare. Tutte le finestre erano spalancate e il sole di maggio entrava liberamente nelle camere dove ogni cosa era stata rimessa al suo posto. Non era un abbandono, era un'assenza. (Fromentin, *Dominique*)<sup>38</sup>

Nell'ingresso rivestito di legno la vecchia domestica transita con passi felpati e inquisitori nell'ovatta del tappeto. [...] Mobili scuri e scuri ritratti da cui emergono pallidi i nasi degli antenati; nel giardino il gatto salta silenzioso giù dal muro di cinta. [...] Contro luce il ripiano di mogano si vela di un lieve strato di polvere. (Loy, *La bicicletta*)<sup>39</sup>

- 19 Encore plus transparent est l'écho qui résonne entre la version italienne du *Diavolo au corps* traduit par Francesca Sanvitale en 1983 pour « Sts » et certains passages de son roman *Madre e figlia* publié par Einaudi trois ans auparavant. C'est par l'élément sensoriel, notamment, par la sensualité de certaines pages que les analogies entre les deux auteurs trouvent leur expression :

Il corpo di un'adolescente è pieno del mondo : attira su di sé i desideri e gli affetti o l'amore o i vizi perché li contiene ; esprime per intero la bellezza in un diapason di cellule che cercano la vita che sia pura morte o follia. Lasciò la porta aperta e le sembrò dopo di averlo fatto apposta. (F. Sanvitale, *Madre e figlia*)<sup>40</sup>

Un giorno che mi avvicinai troppo senza che il mio viso toccasse il suo, diventai l'ago che passa di un millimetro la zona interdetta e appartiene alla calamita. Colpa della calamita o dell'ago? Sentii le mie labbra contro le sue. Lei teneva ancora gli occhi chiusi, ma si vedeva che era il modo di chi non dorme. (R. Radiguet, *Il diavolo in corpo*)<sup>41</sup>

- 20 Traduire, remarque Sanvitale, remet en question l'idée même qu'on a de l'auteur ou du texte, à plus forte raison quand il s'agit d'un « livre-phénomène » chargé d'« infiltrations trompeuses » liées au goût de l'époque, aux courants littéraires, à l'enthousiasme de l'âge, aux moments d'émotion personnelle<sup>42</sup>. C'est un acte physique de « démembrement du corps silencieux » qu'est le texte original, dont le sectionnement et la recombinaison s'avèrent une expérience atroce porteuse de doutes qui rejaillissent sur le corps français, « coupable » de la défaillance :

Il fine (la traduzione) si allontanava ma ci si addentrava in due universi paralleli di parole/significati che portavano in zone sempre più autonome ed esplorate con maggiore passione. Intanto era sparita una prima sicurezza di base che riguardava l'altra lingua ed essa diventava in parallelo sconosciuta, regno di segni estranei, di strade intercambiabili che avevo perso la capacità di scegliere.<sup>43</sup>

- 21 Elle se considère comme un « traducteur occasionnel » entamant un parcours labyrinthique : on décide de traduire un texte parce qu'on l'aime ou qu'on pense le connaître, parce qu'il semble facile ou difficile, parce qu'il a été important pour le traducteur, parce que c'est un classique ; mais traduire détourne de l'écriture, c'est une sorte de congé. Dans cet univers au profil incertain placé entre la traduction et la création, où les contours se modifient suivant le prestige du traducteur, le paratexte n'est plus un espace destiné à l'auteur du roman, ou un « acte éditorial »<sup>44</sup> véhiculant la présentation de l'œuvre. C'est plutôt le lieu où l'écrivain-traducteur atteste les raisons de ses choix traductifs qui sous l'emprise du privilège auctorial, de la proximité littéraire et traductive, émotive même, débouchent souvent sur des propositions d'ordre prescriptif et méthodologique.
- 22 Les préfaces de Natalia Ginzburg à *Madame Bovary* et à *Du côté de chez Swann* qui ouvrent le dernier volet de cette analyse représentent en même temps une déclaration d'appartenance littéraire et culturelle et la revendication d'un rôle précis dans la canonisation des auteurs traduits :
- Finita la guerra, tornai a Pizzoli e ritrovai i fogli protocollo, il Ghiotti e i due volumi squinternati e pieni di segni. Nella nostra casa erano venuti i tedeschi, ma prima che venissero, una persona amica aveva avuto il pensiero di portare via con sé qualche libro e quelle carte. Aveva nascosto tutto in casa sua sotto a un sacco di farina. Devo a lei se ho riavuto quei miei fogli. La traduzione di *Du côté de chez Swann* l'ho finita a Roma, nella sede della casa editrice, in via Uffici del Vicario. Per tradurre quei due volumi, ci avevo messo otto anni.<sup>45</sup>
- 23 Bien que l'écrivain qui traduit ait peur, avoue Ginzburg, d'abîmer les belles pages de son confrère, il ne peut pas s'empêcher de ressentir en traduisant une nostalgie poignante de la création :
- Questo insinua una sorta di fuoco nelle sue ore che sono spesso, quando non scrive, di cenere. Inoltre, quando non scrive, spesso gli accade di constatare come a un tratto la sua persona sia piombata in un secco silenzio. Cercando nei vocabolari le parole per tradurre, e cercandole nel rimescolio della propria mente, ne ha smosso dentro di sé uno sciame e ne è tutto invaso. Questo lo rallegra, facendogli apparire prossima e possibile di nuovo la fecondità della creazione.<sup>46</sup>
- 24 Ces paratextes entrent à juste titre dans l'espace traductologique pour contribuer à l'identification et à l'étude des différentes traditions traductionnelles, ainsi que des imaginaires de la traduction qui nous permettent de modéliser d'un côté la subjectivité des traducteurs, de l'autre, les diverses conceptions et représentations de la traduction impliquées dans la transmission des textes<sup>47</sup>.
- 25 Mais le paratexte est un objet fuyant, flexible, versatile, « toujours transitoire parce que transitif », précise Genette, qui présente le texte tout en le rendant « présent »<sup>48</sup>. Dans le cas de la traduction d'auteur il revient au paratexte de présenter le traducteur et le rendre présent : « Era stato Pavese, durante la guerra, a propormi la traduzione dei *Trois contes*. Chissà perché proprio a me », se souvient Lalla Romano dans sa préface à la traduction de 1944, republiée en 1980 dans la collection « Centopagine » de Calvino (qui d'après les lettres conservées dans les archives lui propose de garder ce texte remarquable par sa « tenue critique ») et reprise en 2000 dans « Sts »<sup>49</sup>. Femme poète,

peintre, journaliste, critique d'art, auteur de nombreux romans publiés chez Einaudi, elle transforme sa note en une sorte de journal de traduction où elle évoque le petit air ironique et un peu sévère de Pavese mais aussi les circonstances de ce travail réalisé pendant la guerre dans une situation de grande difficulté :

Non li conoscevo. Avevo letto *Mme Bovary*, che mi era parso naturalistico, e *L'Éducation sentimentale*, che, come voleva Flaubert, mi aveva « fatto sognare ». *Un cœur simple* non mi fece sognare. Tradurlo fu come lavorare sulla pietra, e con strumenti inadeguati. [...] Ma avevo molto amato Flaubert (e di questo mio amore probabilmente con Pavese si era parlato) : lo sentivo congeniale, e forse questo mi aiutò. Del resto mi dovevo misurare non tanto sul lessico quanto sulle frasi, sul taglio.<sup>50</sup>

- 26 Par la perfection de son style essentiel Flaubert remet en cause le mépris de Romano pour le roman, un genre qu'elle considère comme inférieur, de compromis, à l'exception des grands classiques. Elle s'était rendu compte immédiatement, à partir de sa première lecture de la *Correspondance*, que l'écrivain couchait sur la page des mots essentiels puis harmonisait autour et sur ces mots, par superpositions, avec tout un réseau de sonorités, exactement comme le fait le peintre. Par la suite, malgré la crainte et les difficultés, elle n'a jamais pu échapper à la tentation de traduire ce style si visuel, proche de la peinture, pour lequel elle a une admiration qui se révèle, d'après ses propres mots, « un tonifiant », même si la traduction risque de l'éloigner de l'écriture :

Persistevo nel rifiuto di accettare un lavoro di traduzione, perché avrebbe richiesto troppo tempo e perché ero già impegnata a scrivere un libro (che, dopo l'interruzione, non ho più scritto: almeno come era nel disegno originario). Ma Giulio Einaudi ha insistito, anche con qualche piccolo stratagemma, come ho altrove raccontato: e lui riusciva sempre a ottenere quello che voleva.<sup>51</sup>

- 27 *L'éducation sentimentale*, réalisée en 1984 pour la collection « Sts », lui coûte presque deux ans de travail. Elle se lève la nuit pour chercher le mot juste, engagée dans ce qu'elle appelle « la lutte avec l'Ange » qui se mue finalement en « une patience, une prudence, une extrême attention » dans le but de faire coïncider parfaitement deux empreintes<sup>52</sup>. Elle affirme que Flaubert est responsable de nombreuses « agressions » à son égard, mais sans cette rencontre elle ne serait probablement pas passée de la peinture à la prose :

Si è sempre introdotto nella mia vita mentale con una sorta di violenza. Ultima l'attuale : pretende che in poche pagine io dia ragione della sua presenza per me, anzi, in me; fino a far temere che voglia indurmi alla dichiarazione grottesca: – *Flaubert c'est moi !*.<sup>53</sup>

- 28 C'est le statut même du traducteur qui est mis en cause, au delà de ses compétences linguistiques et traductives, mais aussi le statut de l'œuvre qui à la lumière d'un pacte traductif évident, signé dans la couverture, se présente comme passée par une médiation. Selon un point de vue aprioriste fort répandu, une traduction ne se lit pas, ne doit pas se lire, comme un texte écrit dans sa langue d'origine<sup>54</sup>, pourtant ces traductions d'auteur contribuent en quelque sorte à la restitution des textes traduits à la culture de départ. L'osmose se situe hors du plan de la traduction, le discours métatraductif qui accompagne les versions italiennes leur accorde une marque reconnaissable d'étrangeté. D'une préface à l'autre Lalla Romano reprend certains passages, elle conduit le lecteur à travers ses propres notes, réfléchit sur l'art en général et sur le style flaubertien en conférant une portée symbolique à son expérience de traduction : « Perché dico che quella traduzione mi aveva “cambiato la vita” ? (espressione tipica di una Confessione) »<sup>55</sup>.

- 29 Les paratextes des traductions des classiques français que nous avons examinés révèlent la tension qui caractérise une opération traductive affichée, presque revendiquée, sous la forme d'un dialogue où l'« espace du jeu propre à la traduction »<sup>56</sup> se tisse en plusieurs phases dans l'intimité des consonances poétiques. Le paratexte n'est donc plus un « auxiliaire »<sup>57</sup>, un accessoire du texte ; il devient la voix du traducteur dans le voyage entre différents réseaux textuels et enfin déborde sa fonction en jouant sa partie au détriment de celle de son texte. Il se constitue en écran – Genette nous avait prévenus du risque de cet « effet pervers »<sup>58</sup> –, devient le lieu où affleure la présence tentaculaire de l'auteur-traducteur, où celui-ci affirme sa primauté inéliminable, se dédouble, essaie de se saisir du texte sous toutes les formes qu'il prendra. « Zone indécise entre le dedans et le dehors »<sup>59</sup>, délibérément créée par l'auteur ou bien façonnée par l'éditeur, le paratexte se transforme pour l'écrivain qui traduit en un moment de réflexion sur son parcours créatif, et pour le lecteur en une intéressante occasion d'observer « l'indice postural » d'un auteur qui par ses traductions se « re-positionne » en quelque sorte dans le champ littéraire<sup>60</sup> : « Si le paratexte "prolonge" le texte, comme le dit Genette, les types de prolongement se sont multipliés, se compliquant et s'imbriquant de plus en plus les uns dans les autres, jusqu'à mettre en discussion les frontières entre texte et paratexte »<sup>61</sup>.
- 30 Sur le plan herméneutique, la retraduction entraîne une nouvelle interprétation, toujours partielle et insuffisante, elle s'avère « aussi nécessaire qu'éphémère » : nécessaire parce que vivifiante, car elle redonne une existence à un texte dans un espace culturel donné ; éphémère car elle n'annule pas la précédente, elle la complète éventuellement « et c'est ce qui constitue son enjeu, fondé sur l'émulation et une volonté de recreation »<sup>62</sup>. Si l'on pense à la réflexion d'André Lefevere sur la manipulation du canon littéraire<sup>63</sup>, la collection « Sts » se présente donc comme un laboratoire sur plusieurs plans : l'étude des traductions, dont on a proposé ici un aperçu général, permet de vérifier l'hypothèse d'un haut degré de contamination entre traduction, réécriture et essai interprétatif ; d'analyser les retombées effectives de la traduction sur l'écriture chez ceux des auteurs qui, dans un cadre paratextuel, avouent des interférences créatives dans leur travail ; d'évaluer les stratégies éditoriales qui président au choix des traducteurs et des textes à traduire en déterminant ainsi la construction d'un « canon » européen.

---

## NOTES

1. G. Genette, *Seuils*, Paris, Seuil, 1987, p. 411.

2. *Ibid.*, p. 8.

3. *Ibid.*, p. 408 et p. 411.

4. A. Berman, « La Traduction et ses Discours », dans J. Lambert et A. Lefevere (dir.), *La traduction dans le développement des littératures*, Bern, Peter Lang-Leuven University Press, 1993, p. 39-48, p. 39-40.

5. J.-R. Ladmiral, *Sourcier ou cibliste. Les profondeurs de la traduction*, Paris, Les Belles Lettres, 2015.

6. P. Sardin, « De la note du traducteur comme commentaire : entre texte, paratexte et prétexte », dans *Palimpsestes*, 20, 2007, consulté le 10/03/2019, URL :< http://palimpsestes.revues.org/9 9> ; M. Sanconie, « Préface, postface, ou deux états du commentaire par des traducteurs », dans *Palimpsestes*, 20, 2007, consulté le 10/03/2019, URL :< http://palimpsestes.revues.org/102> ; A. Del Lungo, « Seuils, vingt ans après. Quelques pistes pour l'étude du paratexte après Genette », dans *Littérature*, 3, 2009, p. 98-111.
7. A. Berman, *Pour une critique des traductions : John Donne*, Paris, Gallimard, 1995, p. 77-83.
8. Ibid., p. 65.
9. G. A. Borgese, « Nota a Stendhal », dans Stendhal, *La Certosa di Parma*, tr. it. F. Martini, Milano, Mondadori, 1930, p. 671-692.
10. Ce travail de recherche a pu bénéficier de la consultation des Fonds conservés dans l'Archivio Einaudi ; que soient ici remerciés le prof. Walter Barberis, Président de la Maison, ainsi que la responsable du Fonds Einaudi à l'Archivio di Stato de la ville de Turin, Mme Luisa Gentile. Voir aussi T. Munari (dir.), *I verbali del mercoledì : riunioni editoriali Einaudi, 1943-1952*, Torino, Einaudi, 2011 et Id., *I verbali del mercoledì : riunioni editoriali Einaudi, 1953-1963*, Torino, Einaudi, 2013.
11. C. Sbarbaro, « Prefazione », dans Stendhal, *La Certosa di Parma*, tr. it. C. Sbarbaro, Einaudi, Torino, 1944, p. VII-X, p. VII.
12. Sur l'histoire de la Maison Einaudi voir G. C. Ferretti, *Storia dell'editoria letteraria in Italia. 1945-2003*, Torino, Einaudi, 2004 ; L. Mangoni, *Pensare i libri : la casa editrice Einaudi dagli anni Trenta agli anni Sessanta*, Torino, Bollati Boringhieri, 1999 ; S. Cesari, *Colloquio con Giulio Einaudi*, Torino, Einaudi, 2007 ; P. Soddu (dir.), *Giulio Einaudi nell'editoria di cultura del Novecento italiano*, Firenze, Olschki, 2015 ; R. Cicala e V. La Mendola (dir.), *Libri e scrittori di via Biancamano*, cit.
13. M. C. Gnocchi, « Le Paratexte pour la définition et pour l'étude des collections. Le cas des 'Prosateurs français contemporains' des éditions Rieder (1921-1939) », dans G. M. Gallerani, M. C. Gnocchi, D. Meneghelli, P. Tinti (dir.), « Seuils/Paratexts, trente ans après », dans *Interférences littéraires/Littéraires interferentias*, 23, 2019, p. 59-74, p. 59.
14. Lettre de Cesare Pavese à Carlo Muscetta, 25/9/1940, citée par V. La Mendola, « Scrittori tradotti da scrittori : figlia della crisi, iperbole dello stile Einaudi », dans R. Cicala e V. La Mendola (dir.), *Libri e scrittori di via Biancamano. Casi editoriali in 75 anni di Einaudi*, Milano, EDUCatt, 2009, p. 517-545, p. 524.
15. F. De Melis, Entretien avec Primo Levi, « Un'aggressione di nome Franz Kafka », dans *Il manifesto*, 5/5/1983, cité par V. La Mendola, « Scrittori tradotti da scrittori », cit., p. 524.
16. Parmi les études sur Levi traducteur voir J.-Ch. Vegliante, « Rileggendo Primo Levi : la scrittura come traduzione », dans *Ticontr. Teoria Testo Traduzione*, 6, 2016, p. 161-169 ; M. Biasiolo, « "È come sbucciare una cipolla, vi è uno strato dopo l'altro". Il chimico e scrittore Levi di fronte a Kafka », *Ticontr. Teoria testo traduzione*, 6, 2016, p. 117-137 ; A. Castore, « Per un'etica della traduzione. Il problema della comprensione e dello stile nel rapporto tra Primo Levi e Franz Kafka », dans R. Speelman, E. Tonello, S. Gaiga (dir.), *Ricerzare le radici. Primo Levi lettore-Lettori di Primo Levi. Nuovi studi su Primo Levi*, Utrecht, Igitur Publishing, 2014, p. 165-176.
17. L. Genta, Entretien avec Primo Levi, « Primo Levi : così ho rivissuto il Processo di Kafka », *Tuttolibri di La Stampa*, 9/4/1983, dans P. Levi, *Opere complete III, Conversazioni, interviste, dichiarazioni*, Marco Belpoliti (dir.), Torino, Einaudi, 2018, p. 359-361, cité par V. La Mendola, « Scrittori tradotti da scrittori », cit., p. 519.
18. P. Levi, « Nota del traduttore », dans F. Kafka, *Il Processo*, tr. it. P. Levi, Torino, Einaudi, p. 253-255, p. 253.
19. V. Sperti, « La traduction littéraire collaborative entre privilège auctorial et contrôle traductif », dans A. Ferraro, R. Grutman (dir.), *L'Autotraduction littéraire. Perspectives théoriques*, Paris, Garnier, 2016, p. 141-167, p. 149.
20. F. De Melis, Entretien avec Primo Levi, dans P. Levi, *Opere complete III. Conversazioni, interviste, dichiarazioni*, cit., p. 362-367, cité par V. La Mendola, « Scrittori tradotti da scrittori », cit., p. 524.

21. A. Berman, « La traduction des œuvres anglaises au XVIII<sup>e</sup> et XIX<sup>e</sup> siècles : “un tournant” », dans *Palimpsestes*, 6, 1993, consulté le 10/03/2019, URL : <<http://palimpsestes.revues.org/753>>.
22. F. Sanvitale, « Racconto di un traduttore d'occasione », dans R. Radiguet, *Il diavolo in corpo*, tr. it. F. Sanvitale, Torino, Einaudi, 1989, p. 137-158, p. 158.
23. Shakespeare, *La Tempesta*, tr. E. De Filippo, Torino, Einaudi, 1983.
24. Ch. Baudelaire, « À Arsène Houssaye », dans Id., *Le Spleen de Paris*, Paris, Gallimard, 2010, p. 7.
25. G. D'Elia, « I fiori di Parigi. Una nota in versi », dans Ch. Baudelaire, *Lo Spleen di Parigi*, tr. it. G. D'Elia, Torino, Einaudi, 1997, p. 141-157, p. 141.
26. G. Steiner, *Réelles présences*, Paris, Gallimard, 1991.
27. U. Eco, « Rilettura di Sylvie » dans G. de Nerval, *Sylvie*, tr. it. U. Eco, Torino, Einaudi, 1999, p. 93-165, p. 99, p. 165.
28. R. Loy, « Nota del traduttore », dans Madame de La Fayette, *La principessa di Clèves*, tr. it. R. Loy, Torino, Einaudi, 1999, p. 199-205, p. 204-205.
29. J. Woodsworth, « Traducteurs et écrivains : vers une redéfinition de la traduction littéraire », dans *TTR : traduction, terminologie, rédaction*, 1, 1, 1988, p. 115-125. Sur le concept de « posture d'auteur » voir également J. Meizoz, *Postures littéraires. Mises en scène modernes de l'auteur*, Genève, Slatkine, 2007 et *La Fabrique des singularités. Postures littéraires II*, Genève, Slatkine, 2011.
30. Nous empruntons ces belles définitions de l'étude de A. Ferraro « Traduit par l'auteur. Sur le pacte autotraductif », dans A. Ferraro, R. Grutman (dir.), *L'Autotraduction littéraire*, cit., p. 121-140, p. 140, car la conception du rôle de l'auteur propre de cette opération traductive nous semble évoquer les enjeux de l'autotraduction.
31. R. Loy, « Nota del traduttore », dans E. Fromentin, *Dominique*, tr. it. R. Loy, Torino, Einaudi, 1990, p. 261-266, p. 265.
32. Ibid., p. 266.
33. Dans la première édition de 1974 la note figurait sur le rabat de la couverture : voir A. Rondini, « Un attimo di felicità. La critica letteraria di Natalia Ginzburg », dans *Rivista di Letteratura italiana*, 3, 2005, p. 53-85, p. 81.
34. E. Fromentin, *Dominique*, Paris, Flammarion, 1987, p. 61.
35. Ibidem.
36. E. Fromentin, *Dominique*, tr. it. R. Loy, cit., p. 26.
37. R. Loy, *La bicicletta*, cit., p. 126.
38. E. Fromentin, *Dominique*, tr. it. R. Loy, cit., p. 81.
39. R. Loy, *La bicicletta*, cit., p. 39-40.
40. F. Sanvitale, *Madre e figlia*, Torino, Einaudi, 1980, p. 97.
41. R. Radiguet, *Il diavolo in corpo*, tr. it. F. Sanvitale, Torino, Einaudi, 1989, p. 39.
42. F. Sanvitale, « Racconto di un traduttore d'occasione », cit., p. 139.
43. Ibid., p. 142.
44. B. Ouvry-Vial, « L'acte éditorial : vers une théorie du geste », dans *Communication et langages*, 154, 2007, p. 67-82.
45. N. Ginzburg, « Postfazione », dans M. Proust, *La strada di Swann*, tr. it. N. Ginzburg, Torino, Einaudi, 1990, p. 559-564, p. 561.
46. N. Ginzburg, « Nota del traduttore », dans G. Flaubert, *La signora Bovary*, tr. it. N. Ginzburg, Torino, Einaudi, 1983, p. 431-433, p. 432.
47. Voir M. Bertini, « Attraverso Natalia : un percorso proustiano degli anni Sessanta », dans A. Dolfi (dir.), *Non dimenticarsi di Proust. Declinazioni di un mito nella cultura moderna*, Firenze, Firenze University Press, p. 191-201.
48. G. Genette, *op. cit.*, p. 411 et p. 7.
49. L. Romano, « Nota del traduttore », dans G. Flaubert, *Tre racconti*, tr. it. L. Romano, Torino, Einaudi, 1944, 1980, 2000, p. 131-143, p. 132. Sur le « Flaubert italien » de Lalla Romano voir I. Porfido, « Lalla Romano traduttrice de Flaubert : un cas particulier de retraduction », dans E.

Monti, P. Schnyder (dir.), *Autour de la retraduction. Perspectives littéraires européennes*, Mulhouse, Orizons, 2011, p. 113-126.

50. L. Romano, « Nota del traduttore », dans G. Flaubert, *Tre racconti*, cit., p. 132-133.

51. Ibid., p. 135.

52. L. Romano, « Nota del traduttore », dans G. Flaubert, *L'educazione sentimentale*, tr. it. L. Romano, Torino, Einaudi, 1984, p. 593-604, p. 596-597.

53. Ibid., p. 593.

54. P. Bensimon, « Présentation », dans *Palimpsestes*, 6, 1993, consulté le 10/03/2019, URL : <<http://palimpsestes.revues.org/752>>.

55. L. Romano, « Nota del traduttore », dans G. Flaubert, *L'educazione sentimentale*, cit., p. 595.

56. B. Godard, « L'Éthique du traduire : Antoine Berman et le "virage éthique" en traduction », dans *TTR: traduction, terminologie, rédaction*, 14, 2, 2001, p. 49-82, p. 69. Sur l'éthique du traduire voir aussi S. Bermann, M. Wood (dir.), *Nation, Language and the Ethics of Translation*, Princeton NJ, Princeton University Press, 2005.

57. G. Genette, *op. cit.*, p. 413.

58. Ibidem.

59. Ibid., p. 8.

60. J. Meizoz, « "Postures" d'auteur et poétique (Ajar, Rousseau, Céline, Houellebecq) », dans *Vox-poetica*, consulté le 23/09/2019, URL : <<http://vox-poetica.org/t/articles/meizoz.html>>.

61. D. Meneghelli « Attention au paratexte ! » dans G. M. Gallerani, M.C. Gnocchi, D. Meneghelli, P. Tinti (dir.), « Le paratexte, trente ans après », *Interférences littéraires*, cit., p. 1-14, p. 5.

62. E. Edl, C. de Oliveira, « La (re)traduction du canon littéraire », dans *Études germaniques*, 72, 2017, p. 547-560, p. 547.

63. « Rewriting manipulates, and this is effective. [...] The same basic process of rewriting is at work in translation, historiography, anthologization, criticism, and editing », A. Lefevre, *Translation, Rewriting, and the Manipulation of Literary Fame*, New York, Routledge, 2017, p. 6-7.

## RÉSUMÉS

Ce travail propose une réflexion sur quelques figures d'écrivains confrontés avec la pratique traductive dans le cadre de la collection Einaudi « Scrittori tradotti da scrittori » (1983-2000) qui avait pour but de donner un nouvel élan aux classiques de la littérature en redécouvrant des points de vue inédits, selon l'intuition de Giulio Einaudi, pour qui la double identité d'auteur-traducteur permettait de saisir des nuances insoupçonnées de l'œuvre. Cette opération se présente comme un laboratoire sur plusieurs plans : son étude permet de vérifier l'hypothèse d'un haut degré de contamination entre traduction, réécriture et essai interprétatif, d'analyser les retombées effectives de la traduction sur l'écriture chez les auteurs qui, dans un cadre paratextuel, avouent des interférences créatives dans leur travail, ainsi que d'évaluer les stratégies éditoriales qui président au choix des traducteurs et des textes à traduire.

This paper proposes to analyse several literary figures confronted with translational practice within the framework of the Einaudi collection's « Scrittori tradotti da scrittori » (1983-2000). The aim of this collection was to give new momentum to literary classics by rediscovering novel points of view, which – according to Giulio Einaudi – author-translators were better equipped to discover and let emerge. This reflection presents itself as a laboratory in several ways: its study

allows one to verify the hypothesis of a high degree of contamination among translation, rewriting and interpretive essay, to analyse the effective impact of translation on writing in authors who, in a paratextual context, admit to creative interferences in their work, and to evaluate editorial strategies about the choice of titles and translators.

## INDEX

**Keywords** : translation by authors, Einaudi «Sts» collection, Translation studies, editorial strategies, creative interferences

**Mots-clés** : traduction d'auteur, collection Einaudi « Sts », critique de la traduction, stratégies éditoriales, interférences créatives